

TEXT ȘI SPECTACOL TEATRAL ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC AL SECOLULUI AL XIX LEA

Problema funcționării spațiului teatral românesc în secolul al XIX lea impune analiza raporturilor dintre circulația modelelor dramatice străine în acest spațiu și condiționarea procesului interferențelor, atât de către determinările istorico-sociale, cât și de către particularitățile fiecărui autor dramatic, evidente în căutarea unor modele naționale de integrare a unor direcții artistice. Hașdeu în prefața la *Răposatul postelnic* orienta drama istorică românească spre modelele recuperate de romanticii europeni „dinspre Sofocle și Shakespeare, iar Alecsandri selectează universul roman prin Horațiu, în versuri, dar pe modelul Victor Hugo (*Fântâna Blanduziei*).

Începuturile spectacolului dramatic aflate în formele primitive ale teatrului popular autohton, ocazionate de ritualuri magice, sărbători sau ceremonialuri, vor influența căutările dramatice românești în sensul că o piesă ca *Mirtil și Hloe*, adaptare a pastoralei clasiciste a lui Florian (*Mirtil și Hloe*, o idilă de Florian după Salomon Gessner), este tradusă de Asachi într-o limbă pitoresc autohtonizată, mutând pentru receptorul de epocă indicii spațiu-temporali, iar nevoia de localizare a fost rezolvată, la premiera din 1816 scenografic: Mirtil și Chloe purtau frumoase costume naționale românești (evenimentul a avut loc la Iași în 27 decembrie 1816). Moda localizărilor de comedii după modele străine, franțuzești în special, este considerată o necesitate, dintr-o motivație dublă: lipsa unui repertoriu românesc consistent și nevoia de modele consacrate care să ajute, mai mult ori mai puțin, la înfripirea acestuia. Gheorghe Asachi a tradus piesa, a desenat decorurile, a făcut regia și a pictat cortina, o imitație după un desen adus de la Roma, adaptat la actualitatea din Moldova. Aceasta îl înfățișa pe Apolon cu muzele întinzând mâna Moldovei, pentru a o ridica, simbolul nefiind lipsit de frumusețe și de tâlc. În *Procuvințarea* la editia din 1850 a piesei, Asachi își aminteste împrejurările acestei premiere absolute în cultura română:

„Într-o epohă de străinomanie, la 1816, am fost înființat un teatru de societate în casele răposatului hatman Constantin Ghica, boier generos și iubitor de cultură. Actorii erau fii și fiice ale acestor familii cari reprezentau piese franceze”. (Ioan Massof, *Teatrul românesc. Privire istorică*, I, 1961).

În 1819, la Teatrul de la Cișmeaua Roșie din București se prezintă *Hecuba* de Euripide, avându-l ca protagonist pe I.H. Rădulescu (renumit scriitor, lingvist, om politic, animator al vieții culturale românești), dar și alte piese clasice - *Avarul* de Molière, *Britannicus* de Racine sau tragedia din Epoca Luminilor, *Moartea lui Cezar* de Voltaire. Primele traduceri în limba română ale pieselor corneliene se realizează abia în secolul al XIX-lea și vor fi impulsionate de generația de la 1848. Fragmente din piese străine, mai rar din Corneille, erau recitate, declamate, uneori în original alteori în traduceri de circumstanță. Prima piesă de Corneille integral tradusă a fost „nu Cidul, așa cum ne-am așteptat, ci Horace, cu siguranță datorită mesajului patriotic al textului, corespunzător momentului de prefaceri din istoria noastră. Traducătorul, G. Sion, membru al Societății Academice Române, a publicat-o în anul 1875. Chiar dacă traducătorul dovedește o certă competență lingvistică și semantică, versiunea trădează stângăciile unei limbi în evoluție, cu o ortografie nefixată încă, cu arhaisme aproape de neînțeles. Lucrul acesta devine mai izbitor dacă citim traducerea din 1883 a *Cidului* de către Al. C. Draghicescu, precedată de o prefață, scrisă în spiritul timpului.

Repertoriul spectacolelor organizate de Heliade cu elevii de la Sf. Sava sau ale Societății Filarmonice, înființate în 1833 de Ion Cămpineanu, împreună cu Ion Heliade-Rădulescu și C. Aristia, asociație având ca țel declarat încurajarea dramaturgiei naționale, stătea sub auspiciu

clasice, selectându-se fie traduceri , fie piese în limba franceză ca *Mahomed sau fanatismul* de Voltaire, ori în limba greacă ca *Fii lui Brutus* de Alfieri.

Aparută sub zodia romantismului, literatura română a beneficiat de descoperirea ,de către generația de la 1848, a modelului devenit clasic pentru noi al literaturii populare, care, prin doine, basme și cântece batrânești are mai multe afinități cu romantismul decât cu clasicismul. În cultura românească spre mijlocul secolului al XIX-lea (când asistăm la o diversificare a dialogului românilor ardeleni cu valorile culturii și civilizației franceze), ecourile hugoliene se înregistrează printre românii transilvăneni, lectori frecvenți ai revistei *Foaie pentru minte, inimă și literatură*. O dovadă a receptării personalității lui Victor Hugo printre românii transilvăneni, în deceniul 5 al secolului al XIX-lea, este și scurta notiță, atribuită lui George Barițiu, cauzată de primirea scriitorului în Academia Franceză și de lupta de idei, care a marcat mișcarea literar-artistică romantică în acea perioadă (*Foaie pentru minte, inimă și literatură* ,II,04,1939).

În literatura noastră, primele drame originale au fost drame romantice, dar nu putem să nu subliniem traducerile, care vin și dinspre teatrul clasic. Influența tiparului romantic este atât de puternică, încât traducerile din clasicismul francez sună romantic. Dar deschiderea spre Occident din secolul al XIX-lea a însemnat și preluarea aproape concomitentă a operelor clasicismului (mai ales francez), dar și ale iluminismului (Voltaire este des tradus și jucat) și mai ales ale romantismului. *Arta poetică* a lui Boileau coexistă cu *Prefața la Cromwell* de Victor Hugo. Un alt aspect se leagă de mutațiile estetice în epocă, la rândul lor legate de configurația etnică, istorică. Clasicismul, mai ales cel francez, presupune un anumit fel de idealizare a omului, cu proiectare în modele, un anumit sens al ierarhiei sociale, dublat de o ierarhie morală, un simț al echilibrului uman în raport cu viziunea armoniei și a simetriei, un anume model social și moral.

În calitate de om de teatru, Matei Millo, pe lângă piesele originale ori cele urmate după modele scrise de Alecsandri, adaptează, deseori în viteză, o mulțime de piese străine care vor intra în repertoriu. Una dintre acestea este comedia *Însurâței*, numită „operetă în două acte” și adaptată după textul *La lune de miel* compus de Eugène Scribe, în colaborare cu Mélesville și Carmouche (reprezentat la Théâtre de Madame din Paris în 1826). Piesa lui Scribe atrăsese atenția și lui Emanuel Filipescu, care o localizase sub titlul *Luna de miere*, intenționând să o includă într-o culegere de traduceri ce urma să fie publicată, și este nevoie de o comisie literară care stabilește că versiunea scenică a comediei, jucată la Iași în stagiunea 1846-1847, aparținea lui Millo. Scrisorile polemice ale celor doi sunt găzduite de *Albina românească*. În prima scrisoare adresată redactorului revistei, a lui Matei Millo, emitentul își arată surprinderea că Filipescu își atribuie prelucrarea sa (*Albina românească*, an XIX, nr. 25 / 30. III. 1847, p. 98).

Formele de manifestare publică a trupelor itinerante românești și a trupelor de teatru străine, care organizau turnee pe teritoriul Principatelor, oferind spectacole în diverse limbi, mai mult sau mai puțin accesibile publicului larg, au ajutat la acomodarea cu ideea de spectacol, creând un cadru informal a desfășurării acestui fenomen teatral. Apariția teatrului cult în țările noastre a fost întârziată de absența unei preocupări din partea elitei intelectuale a timpului pentru această formă de cultură. Protipendada socotea, până după finele secolului al XVIII-lea, manifestările artistice de tip teatral ca nepotrivite pentru reprezentare dinaintea elitelor sociale. Încă de la începuturile sale, teatrul românesc s-a orientat către satira politică și socială; chiar și o specie idilică și convențională cum e vodevilul a devenit la noi o formă a satirei explicite (Costache Facca, Iorgu Caragiali și, mai ales, Vasile Alecsandri, în prima jumătate a secolului al XIX-lea). La sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea erau tot mai numeroși feciorii de boieri ce mergeau să învețe în Franța, Germania sau Italia. Acolo făceau cunoștință cu teatrul cult aflat la mare cinste. Moda se întinde, și întâiul animator al vieții artistice și culturale din Moldova, Gheorghe Asachi, joacă, ajutat de „diletanți” din familiile Ghica și Sturza, cea dintâi piesă în limba română, *Mirtil și Hloe*, pastorală într-un act prelucrată după Gessner și Florian.

În 1832, o trupă franțuzească de comedii și vodeviluri sosește în Iași, și, negăsind săli de teatru, preface în teatru casa doctorului Peretz din strada Goliei. Sala de teatru activa sub firma Théâtre de variété. Pe scena acestui teatru, în 10 aprilie 1834, Gheorghe Asachi a organizat spectacolul în limba română intitulat *Serbarea păstorilor moldoveni*, în care actorii erau Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, Matei Millo, Mihail Kogălniceanu, Al. Mavrocordat, N. Docan, Scarlat Vărnăv și alți fii de boieri. (Alexandru Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, București, Editura Casa Școalelor, 1943).

Societatea Filarmonică, înființată în 1833 de Ion Câmpineanu, împreună cu Ion Heliade-Rădulescu și C. Arista, a fost o asociație al cărei țel declarat era încurajarea dramaturgiei naționale. În 1836 apare prima instituție cu profil didactic, având ca obiectiv formarea unor profesioniști în domeniul teatral, Conservatorul Filarmonic-Dramatic, înființat de Gheorghe Asachi. Această formă de pregătire a viitorilor actori reprezenta cel dintâi mod de inițiere în arta dramatică, având menirea de a cultiva și propaga în societatea românească muzica și arta dramatică națională. Pornindu-se de la plăcerea de a juca teatru, se va trece treptat la o etapă de conștientizare a nevoii de teatru și la încercarea de a depăși insuficiența mijloacelor de exprimare scenică. Într-o măsură considerabilă, teatrul străin – prin turneele trupelor franceze, germane sau rusești – a impulsionat dorința de a porni o adevărată mișcare națională de școlarizare teatrală. Nu mai puțin, prezența unor personalități actoricești a stimulat gândul creator.

De asemenea, trebuie amintit ajutorul dat de revistele vremii ca ideea de teatru să existe, chiar și-n lipsa acestuia. Ne referim la publicațiile prezente în toate cele trei provincii românești. În Moldova, la Iași, se remarcă activitatea publicației *Albina Românească*, condusă de Gh. Asachi, cu suplimentul literar *Alăuta Românească*; în Muntenia, la București, își desfășura activitatea *Curierul Românesc*, întemeiat de Ion Heliade Rădulescu, având ca supliment literar *Curierul de ambe sexe*; în Transilvania, un rol hotărâtor, în această direcție, îi revine lui George Barițiu, prin *Gazeta de Transilvania* și al său supliment *Foaie pentru minte, inimă și literatură*. Până la înființarea școlilor de artă teatrală, aceste publicații au însemnat o viață culturală românească autentică. Din articolele publicate, aflăm pașii ce se făceau în devenirea teatrului românesc.

În cea de-a doua parte a secolului al XIX-lea se coturează, în spectrul activităților culturale, programul revistei *Dacia literară* care reformulează și ideologia teatrală. Acest program tinde să se impună, începând cu anul 1840, și redă culturii noastre naționale, sensurile ei juste, în primul rând prin interesul acordat istoriei.

Activitatea teatrală din Moldova se baza pe ideile fundamentale ale programului *Daciei literare*, prin concretizarea acestora în programul de activitate a celor ce vor prelua în 1840 conducerea Teatrului Național din Iași, a principalele trei puncte programatice ale activității teatrale prin crearea unui repertoriu original, care să oglindească realitățile românești, pregătirea unor buni actori profesioniști, transformarea teatrului într-o școală de educație cetățenească patriotică. Pentru înțelegerea climatului cultural pe fondul căruia se va desfășura lupta pentru teatru în secolul al XIX-lea, este interesant de văzut ce se citea și ce se traducea din spațiul cultural extern, într-o perioadă de emancipare socială și politică. Dacă opțiunile traducătorilor pot funcționa ca o lectură diagnostic a mentalităților epocii, sau dacă sunt o privire proiectivă asupra unui construct cu scop pedagogic, cum cerea de la literatură *Dacia literară*, titlurile citabile arată circulația unor modele, idei, a căror implicare în modernizarea culturii române rămâne în afara discuției (*Catalogues des livres français qui se donnent en lecture à la librairie de la Cour*, de Frédéric Walbaum, 1838, București, sau *Catalogues des oeuvres français qui se trouvent dans le Cabinet de lecture de la librairie d'Adolphe Henning* 1843, Iași: W.Scott – 35 titluri în franceză; Alfred de Vigny – Cinq Mars; Victor Hugo – Notre Dame de Paris; Alexandre Dumas – 36 de titluri; în Paul Oprescu, *Înființarea și dezvoltarea bibliotecilor românești în epoca Regulamentului organic- Studii și cercetări de bibliografie*, vol. I, Editura Academiei, București, 1955).

Teatrul lui Voltaire, venind dinspre secolul al XVIII-lea, interesa climatul cultural românesc prin încărcătura de idei sociale, politice și istorice contestatate dar și pentru faptul

că este simțit clasic, respectând canoanele secolului clasic, de care Europa se despărțise, dar anticipând prin puterea ideilor și a sentimentelor secolul romantic. Al. Beldiman traduce tragedia *Orest* (publicată la Buda, 1820), C. Conachi traduce *Zaira* (și Cârlova aduce un act, simțind fiorul sentimentului adecvat epocii), probabil Daniil Scavinschi traduce *Brutus*, I.H. Rădulescu traduce *Le fanatisme ou Mahomed*.

Mișcarea către melodramatic în traduceri de texte dramatice se va face, de exemplu, prin gestul lui Beldiman, care traduce în 1815, Elisaveta, sau cei surguniți în Siberia, probabil o adaptare după un nume frecvent în epocă, M-me Cottin, dominând traduceri de proză din universul sensibilității preromantice și romantice. Presa epocii, (apare și *Gazeta Teatrului Național*, 1835-1836), se face purtătoarea unor opțiuni eclectice, publicându-se și Voltaire, cu un fragment din *Zaira*, tradus de Manolachi Manu, dar și, la îndemnul lui Heliade, promovarea unei *Colecții de autori clasici*, în care alături de Molière și Alfieri, apărea Victor Hugo (C. Negruzzi traduce și publică în periodice *Angelo, tiranul Padovei și Maria Tudor*). Din aceeași orientare se publică în periodice și piesele *Atala și René*, de Chateaubriand (1839, Heruvim Nestor), *Intrigă și amor* de Schiller (1835, I. Cîmpineanu). *Hernani* a lui Victor Hugo, cu premiera la Paris în 1830, este montată în spațiul românesc în 1872, ceea ce arată o dorință de sincronizare cu gustul scenic al Occidentului. Melodrama clasică franceză, prin Guilbert de Pixérécourt cu piesa sa *Coelina*, 1800, permite mișcarea modelului spre spațiul teatral românesc abia în 1899 prin *Casa diva*, scrisă de Haralamb G. Lecca.

Feeria, susținând ideea romantică a exploatării folclorului național, cunoaște numeroase scrieri sau adaptări dramatice, momentul Alecsandri fiind legat de programul de dramaturgie națională, dar extinzându-se până în perioada interbelică.

Publicul, atât cel cititor al revistelor vremii, cât și spectator, va determina funcționarea spațiului traducerilor înspre melodramatic, senzațional și sentimental, mai evident în cazul traducerilor din proză, dar și în teatru (comedie, vodevil, melodramă, împiedicând realizarea proiectelor (Heliade opta în proiectul său de Bibliotecă universală pentru tragedia care este folositoare nației „fiindcă ne pregătește spre dragostea virtuții...”).

Articolele lui Alecu Russo (*Critica criticii*, 1846) și ale lui C.A. Rosetti (*Teatrul român*, 1855), aflate deja la distanță de febra începuturilor, vorbesc despre acest „univers de așteptare” care condiționează identificarea receptorului de teatru cu modelul dramatic propus de un traducător sau de un autor. Dincolo de faptul că selecția repertoriului apare determinată de ideea de promovare a idealurilor naționale, cum s-a văzut deja, ca element de noutate reapare teoria aristotelică a catharsisului, ca efect așteptat a spectacolului teatral, pe care o va ilustra, mai târziu, Maiorescu în *Comediile domnului Caragiale*. O receptare a teatrului romantic de pe poziții clasice (cum se va vedea și în activitatea de cronicar dramatic a lui Eminescu), ar avea ca rațiune existența, de-a lungul istoriei literare, a unor elemente care însoțesc interpretarea și valorizarea operei literare și care țin de necesitatea programatică de evocare a epocilor istorice trecute și a biografiilor unor personalități, de istoria mentalităților, astfel detectabile în descrierea receptării, în modul cum așteptările cititorilor sunt conținute în construcțiile literare ale unei epoci. Ceea ce încercăm să vedem este un model, ca ipoteză de lucru, pentru domeniul teatrului istoric, văzut în ceea ce el are „tehnic”, în atributele genului și metamorfozarea lor, în stratificarea temporală și circulația modelelor.

Hans Robert Jauss, autorul *Esteticii receptării* (1969), reconstituie „universul de așteptare” al publicului cititor / spectator, pentru a vedea tipul de atitudine estetică care funcționează într-o epocă sau alta. În 1972, el prezenta concluziile studiului său la Cercul de Poetică și hermeneutică (publicate în *Experiență estetică și hermeneutică literară*, 1977) din care reieșea că modelele eroice, religioase sau etice, sunt în măsură să furnizeze „plăcerea cathartă”, „premiu de seducție prin intermediul căruia spectatorului sau cititorului i se transmit, în chip mai sugestiv, modele de comportament, stimulându-l prin exemplaritatea acțiunii umane, la fapte de aceeași anvergură”.

După ce lipsa literaturii naționale originale a fost pusă pe seama traducerilor, pledoaria pentru texte originale prinde și spațiul istoric, punctul de întâlnire fiind ideologia intelectualilor români ai epocii, relația dintre filozofie, istorie și politică. Având la dispoziție,

de exemplu, ediția franceză a principalei opere herderiene, *Idei despre filozofia istoriei umanității*, trăind în mediul revoluției romantice din Franța, profund îndatorat termenilor de „popor”, „destin istoric”, „măreție” (Jules Michelet, *Le Peuple*), Bălcescu asimilase tot ceea ce putea să-i dirijeze punctul de vedere asupra problemei unității etnice (a se vedea monografia dedicată lui Mihai Viteazul).

Această perspectivă („un stat natural”, „un popor”, o „conștiință națională” și o „limbă de nedespărțit”) va genera în primul rând biografia romanțată, și în teatru, cu o frecvență fără precedent, pentru că imaginile domnitorilor astfel construite întâlnesc idealurile pașoptiste. Dacă scopul scrierii este evident la scriitorii secolului al XIX-lea de romane cu și despre istorie – „Pentru că istoria patriei ne interesează prea mult; pentru că niște asemenea scrieri despre trecut, instruiesc junimea prin exemple de virtute și eroism, am căutat a completa opera aceasta cât s-a putut cu noțiuni istorice [...] le-am scris ca o urmă sântită pentru gloria numelui de român și în memoria nemuritoare a acestor Domnitori” (din prefața la romanul *Matei-Vodă la monastirea Sadova*, semnată de Al. Pelimon) – dacă receptarea mesajului este cea așteptată (Dimitrie Bolintineanu aprecia astfel *Noaptea Carpatine* sau *Istoria martirilor libertății* a lui Ioachim Drăgescu: „eroi români [...] fapte mărețe”), formulă romanescă, însă, este de așa natură aleasă, încât romanul istoric este copleșit de romanul de mistere și romanul cu haiduci.

O utopie regresivă reconstruiește asupra trecutului național, asemănătoare cu cele construite de Bălcescu (grandoarea militară medievală), Asachi (imaginile sale paseiste) sau Hașdeu, o reprezentare idealizată a trecutului, două fiind în general epocile predilecte: sfârșitul lumii dacice și Evul Mediu românesc (epoca lui Ștefan sau a lui Matei Basarab și Vasile Lupu). Dacă în capitolul Sadoveanu, din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu introducea o „teorie a romanului istoric”, în capitolul Cezar Petrescu el introduce o pagină comentariu a formei biografice (cu referire la Romanul lui Eminescu), observații valabile și pentru dramă:

„Situția estetică a biografiei romanțate trebuie clarificată o dată pentru totdeauna. Ce este o viață romanțată? Acest gen nu este într-un tot nou și în el își dau mâna vechea viață plutarhiană, biografia universitară și romanul istoric. Însușirea de căpetenie a vieții romanțate, dedusă din necesitățile de editură, trebuie să fie atracțiunea la lectură, așadar circulațiunea comercială. În felul acesta străvechea Alixândrie și Histoire de Charles XII de Voltaire și Doamna Chiajna de Al. Odobescu corespund formulei. Romanul istoric se aseamănă cu biografia numai întrucât se bizuie pe o bună parte de adevăr și aduce eroi istorici. Și aici romancierul ia aere de istoric, ca Alfred de Vigny în Cinq Mars [...]. Victor Hugo în Notre-Dame de Paris, Gustave Flaubert în Salammbô au pretențiuni de istorici” .

Deosebirea fundamentală între romanul istoric și viața romanțată este că

„aceasta din urmă se limitează la o singură existență și o epuizează după etapele biografiei [...]. Deci, viața romanțată rămâne o biografie cu cadru limitat de invenție, dar cu puțința de a colora, un fel de statuie vopsită. Hibriditatea genului este evidentă numai deocârmă. Biografia romanțată propriu-zisă este o scriere în care pe un cadru cronologic relativ se inventează situații și dialoguri”.

În 1941, Șerban Cioculescu (*Aspecte literare contemporane, 1932-1947*, Editura Minerva, București, 1972), abordează problema biografiei romanțate. Cioculescu sugera aici o „teorie a modelelor”, care fusese lansată în 1933 de Max Scheller, și spunea în esență că există o prevalență a acțiunii modelelor în câteva mari momente ale istoriei. Implicațiile acestei teorii a modelelor ar ține de predictibilitatea scenariului, de rețeta genului. Concluzia la care ajunge Cioculescu este tranșantă:

„Viețile romanțate constituie un fel de parazitism epic, [...] stârnind îndoiala cunoscătorului istoricității autentice și confuzia în mințile neinformate care nu deslușesc aventurosul confirmat prin documente de ficțiunea propriu-zisă”.

În ipostaza de cronicar dramatic, Șerban Cioculescu (*Cronici teatrale* Editura Muzeului Național al Literaturii Române - cronicile teatrale publicate în ziarul *Semnalul*, între 20 septembrie 1945 și 3 noiembrie 1946 în ziarul *Liberalul* din ianuarie 1947), prezentând spectacolul cu drama istorică *Despot Vodă* a lui Vasile Alecsandri relevă semnificația ei pe baza propriilor mărturii ale poetului dintr-o scrisoare a sa către D. Cantacuzino:

"În *Despot Vodă*, Alecsandri și-a fixat alegerea asupra figurii de aventurier a lui Iacob Heraclid Despotul, uzurpatorul lui Alexandru Lăpușeanu. Din studiul biografiei lui, pe atunci necompletă, dar în liniile ei mari, esențială, și-a făcut o idee exactă despre interesantul levantin, (...)cărui în interesul plămuirii romantice i-a atribuit și ideea de a face parte dintr-o Cruciadă menită să elibereze creștinătatea de sub jugul otoman; autorul și-a propus să prezinte nu un simplu râvnitor de putere, ci un ambițios îndemnat de un țel măreț la început, însă zdrobit de fatalitate, nimic în aspirațiile lui prin concurs de împrejurări neprevăzute și rătăcitor prin ametelele înaltei regiuni în care a ajuns"

Din mulțimea de piese cu subiect istoric, biografia romanțată acoperă o mare suprafață, propunând o viziune a lumii prin prisma epociilor apuse din istoria națională, existând uneori o obsesie pentru o figură istorică: Despot apare la D.Bolintineanu, 1968, la T.Codrescu, 1871, N. Scurtescu, 1875, V. Alecsandri, 1879. Subiectul istoric este, ca și în cazul romanului istorico modalitate de a orienta contemporaneitatea prin ilustrarea pildică a trecutului. Figurile reprezentative ale trecutului, urcă pe scenă, de la tragedia nepăstrată a lui Asachi, *Mihai Vodă Viteazul*, probabil 1827, la *Petru Rareș*, 1837, *Ștefan cel Mare*, 1838, la *Mihul*, al lui Nicolae Istrati, 1850, *Moartea lui Radu VII de la Afumați*, 1854, de I.N. Șoimescu, *Curtea lui Vasilie –Vodă*, 1852, de Al. Pelimon, *Umbra lui Mihai Viteazul*, 1857 de G. Baronzi. Bolintineanu publică un număr considerabil de piese istorice, care au rămas ca semn al înclinației epocii pentru gen, de la trilogia *Mihai Viteazul condamnat la moarte*, 1867, la *Despot-Vodă*, 1868. Modelul dramei istorice poate fi găsit în împletirea dintre orizontul de așteptare al unei elite românești formate în spațiul înnoirilor europene și care exalta sentimentul național capabil să înflăcăreze masele, presiunea traducerilor din proză asupra producției românești de scrieri istorice, dar și într-o particularitate a începutului și a mijlocului de secol XIX de a asimila simultan modele dramatice clasice, iluministe și romantice. De aici și confuzia atribuirii generice, între tragediile clasice ale începuturilor traducerii și reprezentării teatrale, comedie, dramă,, melodramă : *Fiul Mazilului* este „dramă vodevilă originală în trei acte”, de A. Pelimon, *Bărbatu anonim* este „ comedie vodevil în 2 acte”, tradusă de A. Manolli.

Piesa lui C.Carageali *O soarea la mahala* este „ comedie în 2 acte”, iar *Baba Hârca* lui M. Millo este „operă vrăjitoare în 2 acte și 3 tablouri”. Din repertoriul istoric , *Curtea lui Vasilie Vodă* de A. Pelimon, este, tragedie originală în 5 acte și 10 tablouri”, *Matei Basarab sau dorobanții și seimenii*, de G. A. Baronzi este,, dramă în cinci acte”, *Grigorie-Vodă* , de Al. Depărățeanu, este „dramă națională istorică în 5 acte”, iar *O noapte pe ruinele Târgoviștei sau Umbra lui Mihai Viteazu*, de P. Grădișteanu, este „ tablou într-un act ”. Hașdeu (Mișcarea literelor în Iași, *Din Moldova*, II/12, 1863), comentându-și aspecte ale creației piesei *Răzvan și Vidra*, pe care și-a subintitulat-o "poemă dramatică în cinci cânturi" , își definea astfel genul de apartenență: „ Această dramă este, sau cel puțin așa fi dorit să fie, o producere literară, psihologică și istorică” .

Se discută mai întâi despre genurile teatrale și despre evoluția lor, apoi despre modalitățile prin care viața de pe scenă a acționat asupra spectatorului , despre raportul între perfecțiunea „imitației,, și identificarea indispensabilă Dramaturgia istorică națională își trage seva din letopisețele țărilor românești, intrate în conștiința publică prin edițiile tiparite de Mihail Kogalniceanu la 1845-1852 și 1872, din culegeri de documente, cronici, monografii istorice semnate de N. Balcescu, Iorga, P.P. Panaitescu, C.C. Giurescu și alți istorici, fiind impotant, pentru comentatorul literar, ce anume elemente istorice au trecut din aceste texte, ca și licențele pe care le întâlnim în aceste texte. Nașterea genului dramatic istoric corespunde unui program romantic, care s-a întruchipat mai întâi în opere în proză și poezie

și ,abia mai târziu, în dramaturgie. În Franța, de pildă, bătălia de la premiera piesei *Hernani* a dat semnalul insurecției romantice. Este evident că situația spațiului românesc se explică prin stadiul în care se afla atunci teatrul ca instituție și a lipsei unei tradiții dramatice populare. Deși e condiționată de un anumit public spectator, dramaturgia românească manifestă o tendință de sincronizare cu proza și poezia epocii, fără să le egaleze totuși formele inovatoare. Treptat, publicul este obișnuit cu o problematică morală mai profundă și un limbaj scenic evoluat, simbolic, eliptic, metaforic sau filozofic. Prezența spectatorului în spațiul teatral special conceput face ca structurarea textului teatral să țină seamă de experiența acestuia, de modul cum raportarea la evenimentele personale mediază receptarea textului și, evident, a spectacolului teatral. Pentru eroul lui Shakespeare din piesa cu același nume, *Hamlet*, scopul teatrului

„ a fost să-i țină lumii oglinda în față, ca să zică așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul său chip și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor”.

Publicul român al secolului al XIX lea trebuia pregătit pentru noul climat social și cultural pe care elitele românești îl simțiseră într-o Europă în schimbare, spiritul timpului cerând o schimbare de paradigmă, semnalată de C. Negruzzi, traducătorul piesei lui V. Hugo, *Maria Tudor*:

„ Curând s-au deosebit d-nii Jurdani, și opintirile lor n-au slujit decât ca să facă să strălucească și mai tare adevărații poeți și scriitori precum Hugo (...) și alții. Aceștia înțelegând duhul parterului ce se săturase de tragediile înalte ale lui Corneil, elegiace ale lui Racin și filozofice ale lui Volter, și-au croit planul după o sistemă mai potrivită cu veacul lor” (*Precuvântare la Maria Tudor*, 1837).

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

- Ceuca, Justin (2005). *Aventura dramei românești*, Cluj-Napoca : Dacia.
- Cornea, Paul (1968,1969). *Gândirea românească în epoca pașoptistă*, antologie, studii și bibliografie, vol. I-II, București : Minerva.
- Eliade, Pompiliu(1982). *Influența franceză asupra spiritului public în România*.București : Univers.
- Jauss, Hans-Robert(1983).*Experiență estetică și hermeneutică literară*,București : Univers .
- Păcurariu, Dimitrie (1973). *Clasicism și romantism, Studii de literatură română modernă*, București : Albatros.

RÉSUMÉ

La parution du théâtre cultivé en roumain est une expression d'un ample processus d'affirmation nationale dans un cadre culturel multinational, dont l'identité est liée à la lutte politique d'une génération qui a fait l'apprentissage des spectacles en langues étrangères. L'expérience esthétique du lecteur /du public roumain est due, d'une part, aux modèles occidentaux, et d'autre part, à la filière grecque venue par les écoles publiques et particulières, conditions qui sont communes pour la Valachie et pour la Moldavie et distinctes en Transylvanie. Les données enregistrées dans les bibliothèques parlent des sources et des modèles culturelles hétérogènes, tant pour l'expérience du spectacle que pour la lecture, ce qui reflète les goûts de la génération mais aussi la circulation des valeurs intellectuelles des époques classiques, des Lumières, ou du romantisme, senti comme l'esprit du siècle.