

Considerații asupra literaturii române ca discurs despre identitate.

O speță: dramaturgia istorică românească a secolului al XIX-lea în context european

Ana-Maria ȘTEFAN

Punctul de plecare al prezentului studiu îl reprezintă o caracteristică a dramaturgiei istorice românești din secolul al XIX-lea, pe care o considerăm sugestivă pentru evoluția discursului despre identitatea românească în epoca modernă. În comparație cu drama istorică occidentală (germană, franceză, engleză) a aceleiași perioade, care tratează în egală măsură subiecte care țin de spațiul cultural propriu autorului dramatic și subiecte inspirate de spații culturale străine, drama istorică românească – de la operele minore până la capodoperele **Răzvan și Vidra** și **Despot Vodă** – abordează (exclusiv!) subiecte inspirate din istoria națională. Predilecția pentru temele naționale este, de altminteri, întâlnită la majoritatea dramaturgilor est-europeni ai secolului al XIX-lea. Această constatare ne oferă uneltele necesare pentru a contrazice punctual afirmația criticului Herbert Lindenberger, exeget american al dramaturgiei istorice, conform căreia frecvența temelor naționale în dramaturgia istorică este mai degrabă redusă – observație care se verifică doar pentru dramaturgia istorică occidentală. Larga acoperire conferită afirmației se datorează unui centrism manifest în critica literară familiar nouă, al cărui pivot îl constituie literaturile apusene, concepute în limbi de cultură și/sau de largă circulație. În același loc, Herbert Lindenberger admite, aducând, prin aceasta, lumină în cazul dramaturgiei istorice răsăritene, că circumstanțele istorice potrivnice auto-afirmării identității culturale a unui popor pot amplifica producția dramatică de inspirație națională¹, și oferea drept prim exemplu dramaturgia istorică engleză înfloritoare pe durata deceniului care urmează înfrângerii Armadei. Este tocmai perioada în care Shakespeare concepe majoritatea pieselor din ciclul istoric.

Or, secolul al XIX-lea a însemnat pentru Europa răsăriteană tocmai o astfel de perioadă de recrudescență a conștiinței naționale, al cărei motor l-au constituit variile circumstanțe istorico-politice ale zilei. Dacă preponderența temelor naționale la autorii dramatici din aria balcanică (bulgari, sârbi, croați, greci, albanezi) se explică prin prelungirea dominației otomane, în unele regiuni până târziu în secolul al XIX-lea (Bulgaria și-a dobândit independența în 1878, iar Albania de-abia în 1912), pentru autorii ucraineni și polonezi (Mickiewicz, cu **Străbunii** reprezintă, probabil, exemplul cel mai cunoscut) stimulentele îl constituie, preponderent, presiunea Rusiei țariste. În același timp, dramaturgii ruși înșiși – și mă refer aici îndeosebi la Pușkin, cu **Boris Godunov** – participă la efervescența naționalistă generalizată a Europei post-napoleoniene.

¹ Lindenberger, Herbert, *Historical Drama: the Relation of Literature and Reality*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1975, p. 7.

Spre deosebire de alte genuri care abordează teme naționale (romanul istoric, de exemplu), dramaturgia satisface, prin componenta scenică ce desăvârșește textul dramatic, înclinația pentru acțiune a omului din secolul al XIX-lea. Scena politică a vremii, care-și obișnuise publicul cu ideea de istorie-spectacol încă de pe vremea Revoluției Franceze, adică odată cu emergența unei conștiințe moderne a istoriei (nu întâmplător acum istoriografia atinge un nou stadiu de dezvoltare și, ca o consecință, istoricii dobândesc un statut cultural fără precedent²), a inspirat scriitorilor romantici gustul pentru istoria vizualizată. Este vorba, în definitiv, despre reiterarea unei meditații shakespeariene – “All the world’s a stage, / And all the men and women, merely Players; / They have their exists and their entrances / And one man in his time plays many parts”³ –, de această dată în notă mai mult militantă decât filosofică, mai mult sub imperativul rațiunilor socio-politice decât al legilor general umane, mai degrabă sub presiunea vârstelor istoriei decât a celor șapte vârste ale omului din monologul lui Jaques. Victoria repurtată acum de Shakespeare asupra lui Racine trebuie interpretată și din acest unghi: ca o victorie a vizualului și a istoriei vii asupra livrescului, a istoriei mitizate și a mitologiei artificial istorizate, triumful lui Richard al III-lea și Henric al IV-lea asupra întregului cortegiu de personaje clasice: Andromaca, Britannicus, Berenice, Mithridate, Ifigenia, Fedra, Estera, Atalia etc. Să nu uităm că manifestul (1823) lui Stendhal a fost publicat cu câțiva ani înainte de prefața la **Cromwell** (1827) a lui Victor Hugo și să nu uităm, mai ales, că actul de naștere al dramei ca gen de sine stătător se concretizează în prefața la o piesă istorică! Istoria este dramatică, deci prin excelență dramatizabilă, iar tratarea unei teme istorice se încadrează cu ușurință în exigențele modelului hugolian.

Este o ironie că multe dintre dramele istorice ale secolului al XIX-lea, cu toate că satisfăceau în planul artei această necesitate acută a intelectualului de a participa la istorie, nu au fost deloc sau au fost dificil de pus în scenă. Dincolo de intervenția promptă a cenzurii politice – este, spre exemplu, cazul piesei **Marion Delorme** (1831) a lui Hugo –, sau a cenzurii morale – este cazul piesei **The Cenci** a lui P.B. Shelley –, există o explicație a acestei situații chiar în interiorul sub-genului dramatic respectiv. Fidelitatea față de culoarea locală și față de evenimentul real, în genere, conduce, uneori, la aglomerarea textului dramatic și a didascaliiilor, astfel încât transpunerea în scenă devine, cu adevărat, problematică. Să ne gândim doar la dimensiunile amănunțite ale dramei **Cromwell** la parada cailor din **Lorenzaccio** a lui Musset. Nu este de mirare că multe astfel de piese au rămas până târziu sau mai ales „spectacle[s] dans un fauteuil”, după expresia lui Alfred de Musset.

Nevoia imperioasă de acțiune a omului istoric trezit la viață în veacul al XIX-lea, a cărei dimensiune ideologică se revelează integral odată cu fenomenul revoluționar pan-european de la 1848 (prima noastră capodoperă dramatică de inspirație istorică avea să apară ulterior, în 1867), este comentată cu luciditate de Alfred de Musset în **La Confession d’un enfant du siècle**. Operă literară emblematică pentru romantismul european, din multiple rațiuni, romanul în cauză deschide calea către interpretarea, din unghiul care ne interesează, a acestei tendințe către angajarea istorică a intelectualului în

² V. Charles-Olivier Carbonell, introducerea la capitolul *Le XIX-e siècle français, le siècle de l’histoire*, în Charles-Olivier Carbonell, Jean Walch (sous la dir. de), *Les sciences historiques de l’antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 1994, p. 109.

³ *As You Like It*, II, 7.

secolului al XIX-lea. Prezentând avantajul incontestabil al vederii „dinăuntru”, autorul mărturisește că nevoia nesatisfăcută de acțiune – în sens plener, istoric – a omului post-napoleonian este deosebit de frustrantă. Neputându-i-se sustrage și neavând cadrul istoric necesar pentru a-i ceda, individul contactează „le mal du siècle”. În fapt, așa cum ne informează istoricii mentalităților și cum lesne ne putem documenta din biografiile intelectualilor marcanți (inclusiv români) ai perioadei, această impetuozitate – dacă există și/sau acolo unde există – poate fi sublimată.

Totuși, majoritatea autorilor dramatici care au arătat preferință pentru temele istorice s-au dovedit imuni la „boala secolului”, deoarece s-au implicat activ în viața socio-politică a vremii; fără a respecta ordinea cronologică, oferim câteva exemple. Hugo, Alecsandri, Hasdeu au avut cariere politice. Mickiewicz a pregătit în Italia o legiune poloneză împotriva Austriei (1848) și a murit la Constantinopol în vreme ce organiza o nouă legiune poloneză, împotriva Rusiei de această dată (Războiul Crimeii). Pușkin a fost partizan al decabriștilor. Pentru a oferi încă un exemplu pentru Europa de Est, Vassil Drumev⁴ a fost membru al partidei rusofile și a contribuit la alungarea de pe tron a prințului Alexandru de Battenberg. Un fenomen interesant se petrece în Anglia unde, în absența unor cauze patriotice imperioase proprii, dorința de a participa la istorie convertită în altruism îi îndeamnă pe dramaturgii romantici să participe cu fervoare la cauzele naționale ale altor popoare. Byron, de pildă, a murit în luptă, ca leader al Comitetului grec de eliberare de sub dominația otomană. În ceea ce îl privește pe Shelley, acesta s-a simțit dator să apere alteritatea amenințată de anglicanism a irlandezilor catolici. Maurois povestește cu fină ironie campania întreprinsă de Percy și Harriet în Irlanda și întâlnirea profeților libertății de conștiință cu iubitorii de *whiskey* din Insula Verde. Dar misiunea apostolică nu a dat roadele așteptate: „Cavalerul Tristei Figuri fusese linșat de osândiții pe care vruse să-i elibereze. Shelley a fost primit cu fluierături când, la o întrunire a catolicilor, a declarat că era foarte greșit ca irlandezii să fie îndepărtați din funcțiile publice din cauza religiei lor, din moment ce toate religiile sunt la fel. Auditorilor săi le convenea mai mult fanatismul persecutorilor decât scepticismul acestui apărător.”⁵

Nevoia de acțiune – dacă nu este absorbită de idealurile de unitate și independență națională – se sublimază, posibil, în pofta de mișcare; se transformă, altfel spus, în energie cinetică. Pasiunea pentru călătorie este ilustrată în literatură de dezvoltarea fără precedent a scrierilor de profil (jurnale de călătorie etc.). Privită din acest unghi, călătoria nu mai sugerează trăirile intime negative, fuga de lume a lui Obermann, ci tocmai antidotul pentru pasivitate. În acord cu noile descoperiri tehnice care facilitează deplasarea în spațiu, turul Europei face parte din formarea oricărui tânăr al secolului care deține mijloacele financiare necesare. În aceste condiții, secluziunea lui des Esseintes sau a mai simpaticului Oblomov va fi firesc percepută ca anomalie. Un comparatist evocă „Marele Turneu” – de unde și termenul de „turism” – „care-l conduce pe tânărul senior englez înspre continent într-un turneu care durează doi sau mai mulți ani, de-a lungul Franței, înspre Italia artei și a plăcerii” și care „pune în evidență cum ceea ce este expediție solitară, personală, poate să se confunde cu practici educaționale,

⁴ Autor al dramei patriotice *Ivanko* (1872).

⁵ André Maurois, *Poetul rebel. Viața lui Shelley*, trad. Irina Negrea, București, Editura Lider, Editura Luceafărul, s.a., p. 83.

deci o ucenicie cu circuite stabilite și popasuri obligatorii.”⁶ În opinia teoreticienilor alterității, se declanșase ineluctabil procesul de convertire a *altuia* în *celălalt*: „pământul devenind din punct de vedere cultural o bilă, călătoria se încheie și începe turismul”⁷. Așadar, odată cu valorizarea pozitivă și ritualizarea socială a dinamismului, călătorul încetează a mai fi în literatura europeană un *pícaro* și devine un *turist* respectabil.

Ceea ce interesează mai mult din perspectiva temei de noi vizate este că acest turneu inițiativ nu consta doar într-o deplasare spațială, o schimbare de peisaj, ci trebuia să devină un veritabil zbor cu un *time machine*, lumea descoperită interesând deopotrivă prin vestigiile trecutului antic, medieval, renescentist și prin lumea sa vie. Călătoria aduce deschiderea către lumea din afară și conștientizarea diferenței prin comparație, altfel spus, conștiința propriei identități, prin raportare la alteritatea descoperită. Cunoașterea *altuia* constituie, astfel, o etapă premergătoare a cunoașterii de sine, și aceasta pentru că „orice literatură interesată de bazele propriei identități, chiar prin intermediul ficțiunii, vehiculează, pentru a se construi și pentru a se exprima, imagini ale Celuilalt (celorlalt): speculativul se transformă în specular.”⁸

Din această perspectivă, autorul unei scrieri de călătorie este comparabil cu autorul unei scene istorice (sub-gen literar foarte la modă în secolul al XIX-lea) sau cu acela al unei drame cu subiect istoric. Amândoi parcurg un „spațiu” străin care îi inspiră, chiar dacă prima deplasare se împlinește într-un plan orizontal, iar cea de-a doua într-un plan vertical. Dar nu este cazul să recurgem la metafora călătoriei pentru incursiunea mentală/imaginară într-o perioadă istorică revolută, ca să sesizăm vocația călătoriei la dramaturgul pasionat de temele istorice. În cazul majorității autorilor occidentali, cele două direcții se compun – deplasarea fictivă în timp nu este o alternativă, ci un complement la călătoria reală în spațiu. Să ne gândim numai la câteva nume ale dramaturgiei istorice occidentale⁹: Byron, Shelley, Hugo, Alfred de Musset – cu toții mari amatori de călătorie sau celebri exilați și, cu precădere, mari iubitori ai lumii meridionale, de unde și-au cules subiectele istorice. Iar călătorul, după remarca lui Daniel-Henri Pageaux, „este una dintre cheile de interpretare a lumii și-a istoriei, mai ales atunci când stăpânește o oarecare înțelepciune erudită sau un spirit filosofic,”¹⁰ deoarece deține „puterea și voința de a privi *timpul*”¹¹ și spațiul altor oameni, spre a înțelege astfel unitatea spiritului uman, dar și diversitatea societăților și soluțiilor de viață colectivă”¹². Altfel spus, incursiunea în spațiu și timp permite luxul justei comparații care, la rândul-i, facilitează percepția unității deasupra divergențelor:

⁶ Daniel-Henri Pageaux, *Literatura generală și comparată*, trad. de Lidia Bodea, cuvânt introd. de Paul Cornea, Iași, Polirom, 2000, p. 46.

⁷ Marc Guillaume, *Introducere la Jean Baudrillard și Marc Guillaume, Figuri ale alterității*, trad. de Ciprian Mihali, Pitești, București, Paralela 45, 2002, p. 6.

⁸ Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 99.

⁹ Nu ne referim în acest articol la drama germană sau italiană, căci contextul istoric este destul de diferit de cazul Franței și al Angliei. Secolul al XIX-lea aduce, la aceste popoare, unificarea, un ideal politic-creuzet pentru efervescența sentimentelor de apartenență la neam. Din acest punct de vedere, drama istorică germană se apropie mai mult de dramaturgia est-europeană, decât de cea occidentală propriu-zisă. Oferim ca exemplu prima dramă istorică de anvergură în literatura romantică germană, finalizată cu aproape trei decenii înainte de 1800, *Götz von Berlichingen* a lui Goethe, care tratează cu mare succes o temă de inspirație națională, precum și nu mai puțin cunoscuta *Prințul de Homburg* a lui Kleist (1810).

¹⁰ Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 47.

¹¹ Italicele noastre.

¹² *Idem, ibid.*

universalism și diversitate culturală. Este importantă această dublă raportare a autorului dramatic – la timp și la spațiu –, căci dialectica identitate-alteritate, invariant-divers nu vizează doar raporturile dintre spații, ci și pe cele dintre epoci. Pe de o parte, dramaturgul romantic construiește punți între prezent și trecut pe baza invarianțelor istorice. Pe de altă parte, ca etapă încheiată din devenirea Europei (suntem în epoca de afirmare a evoluționismului), Evul Mediu poartă amprenta distinctivă a alterității: „Les romantiques retrouvent le Moyen Âge, qu’avaient méprisé les siècles précédents; mais ils le retrouvent comme les hommes de la Renaissance avaient retrouvé l’Antiquité: comme définitivement perdu. Le sens de l’exotisme, du pittoresque, la recherche de la couleur locale (...), le choix de sujets dramatiques, touchants, singuliers, tout cela caractérise la vision romantique du passé (...)”¹³

Există o logică a interacțiunii cu *altul*, de la care autorul istoric, în exercițiul creației dramatice, nu face rabat: „exotismul veritabil e fondat pe oscilație: el înseamnă a-l recunoaște pe altul și apoi a reveni la sine”¹⁴. Despre aceasta este vorba în drama istorică; dramaturgul nu coboară în culisele istoriei pentru a cere refugiu și nu rămâne prizonierul trecutului. Interesul pe care dramele romantice de inspirație istorică îl mai exercită astăzi (și nu ne amăgim, acest interes nu este deloc generalizat) se fondează tocmai pe calitatea lor de meditație asupra istoriei, prin dialogul susținut între trecutul evocat și prezentul dramaturgului, între spațiul exotic și spațiul familiar. Pendularea între trecut și prezent plasează accentul nu pe succesiunea propriu-zisă a planurilor temporale, ci pe traversarea barierei culturale dintre lumea dramatizantului și lumea dramatizatului, ca să spunem așa, indiferent dacă este vorba sau nu, alături de incursiunea în trecut, și despre o deplasare în spațiu, căci așa după cum remarca într-un loc Chris Marker (observație preluată, de altfel, de Marc Guillaume), revelarea alterității nu implică ideea de distanță, ci de transgresiune, de trecere a unui hotar¹⁵.

Funcția didactică a dramei istorice, aceea de a familiariza oamenii cu numele mari ale neamului lor cu scopul de a menține vie flacăra patriotismului, de a cultiva iubirea de libertate și respectul instituțiilor sociale care permit traiul în fericită solidaritate¹⁶ – propăvăduită de S.T. Coleridge la 1818 în cadrul prelegerilor sale asupra lui Shakespeare – era în deplină concordanță cu ideologia și răspundea adecvat exigențelor formative ale vremii. Tot după Coleridge, pentru ca o dramă să fie istorică în adevăratul sens al cuvântului (“properly”), trebuie să trateze un subiect din trecutul poporului căruia i se adresează¹⁷. Herbert Lindenberger constata, de altfel, că exceptându-l pe Shakespeare, nici un autor nu a reușit să cucerească un public spectator/cititor străin, să se impună în repertoriul său curent cu piese inspirate din istoria națională. Dacă stăm să ne gândim, această particularitate de receptare a dramei istorice este mai degrabă bizară: amatorului român de teatru căruia îi place *Lorenzaccio*, de exemplu, nu i-ar plăcea *Lorenzaccio* mai puțin dacă piesa s-ar inspira din istoria Franței. Mult mai probabil, piesele istorice shakespeariene au un ascendent asupra celorlalte piese de inspirație națională pentru că Shakespeare are un ascendent asupra

¹³ Charles-Olivier Carbonell, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴ Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵ Cf. *op. cit.*, p. 46.

¹⁶ V. Richard II, în *Selected Poetry and Prose*, Penguin Books, 1957, p. 258.

¹⁷ V. Coleridge's *Shakespearean Criticism*, ed. T.M. Raysor, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1930, p. 138.

celorlalți dramaturgi. Considerăm că, în condițiile curentului cultural globalizator actual, contrabalansat prin tendința – de semn contrar – de conservare a diversității culturale, atât definiția cât și rolul cultural rezervat dramei istorice de inspirație națională pot fi regândite. Literatura istorică, în genere, și drama istorică, în speță (de vreme ce epoca actuală favorizează vizualul) constituie o veritabilă invitație la dialogul cultural.

Pe de altă parte, o privire proaspătă și sustrasă centrismului național (de această dată) poate descoperi, în dramaturgia istorică românească a secolului al XIX-lea, resurse și concepții de o remarcabilă modernitate. Valorizarea marginalității, care devine cu adevărat o temă romantică reprezentativă odată cu romanul *Notre-Dame de Paris* (1831) al lui Victor Hugo, dobândește în dramaturgia românească noi valențe. Capodoperele **Răzvan și Vidra** și **Despot Vodă**, scrise acum un secol și mai bine, sunt în măsură să ofere un tablou coerent al raporturilor identitate-alteritate în Moldova „sutei XVI”¹⁸, preluând formula plastic arhaizantă a lui Hasdeu, când la tronul țării se succed mai mulți domni de etnie străină. O panoramă a diversității etnice revelată de istoria recentă a secolului al XVI-lea este realizată de Moș Tănase al lui Hasdeu: „Despot fu grec, Ioanvodă fu armean și Iancu sas...”, Răzvan țigan¹⁹. Plasând în centrul pieselor personaje de altă etnie decât română, Hasdeu și Alecsandri oferă o imagine mozaicată a națiunii române, care sugerează tocmai unitatea în diversitate – concepție de mare actualitate pentru omul zilelor noastre.

Mai mult, prin divulgarea originii mixte, moldavo-țigănești a lui Răzvan, Hasdeu urmărește să obțină un efect exotic, dar și să redea structura arhitectonică a propriei sale identități pluri-etnice. Asemenea lui Pușkin, B.P. Hasdeu nutrește nostalgia rădăcinilor aristocratice, iar drama istorică îi oferă mijlocul ideal de expunere a unei incursiuni genealogice, către scurta domnie a voievodului Petriceicu. Descinderea în istoria națională nu ar însemna, de această dată, doar contactul cu *celălalt* văzut ca omul unui alt timp, ci descoperirea unei ipostaze istorice a propriului sine, revelarea unui exotism lăuntric, care nu este nici „bovarism” și nici „narcisism”, în interpretările pe care le dă acestor concepte Marc Guillaume²⁰.

Prin urmare, ca o concluzie a modului în care dramaturgia istorică europeană a secolului al XIX-lea oglindește concepțiile curente sau viziunile privitoare la raportul identitate-alteritate, se constată că inspirația autorilor romantici este animată, concomitent și deopotrivă, de o mișcare centripetă, către cunoașterea de sine prin intermediul istoriei naționale și de o mișcare centrifugă, care presupune evadarea din spațiul familiar în vederea explorării străinătății. Cea dintâi tendință este mai pregnantă în dramaturgia istorică est-europeană, cea de-a doua – în dramaturgia istorică occidentală.

Istoria reprezintă pentru dramaturgul romantic și calea către o cunoaștere temeinică a omului în genere, ca o completare la deschiderea pe care o operase asupra

¹⁸ B.P. Hasdeu, prefața la *Răposatul postelnic*, în *Opere IV, Dramaturgia*, ediție critică de Stancu Ilin și I. Oprișan, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, 2003, p. 352.

¹⁹ B.P. Hasdeu, *Răzvan și Vidra*, V, în *op. cit.*, p. 322.

²⁰ Marc Guillaume, în Jean Baudrillard și Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 50: „În fond, bovarismul este un exemplu de exotism interior: mă las înghițit de propriul meu rol și, instantaneu, mă observ ca alteritate, creez în interiorul meu această distanță. În vecinătatea bovarismului se găsește narcisismul – care este o altă perversiune. Subiectul își creează o imagine pe care sfârșește prin a o iubi mai mult decât pe sine însuși; imaginea ucide subiectul.”

înțelegerii naturii umane filosofia secolului precedent. Literatura a contribuit, și ea, la geneza antropologiei ca știință și, nu întâmplător, antropologii post-moderni o consideră, alături de jurnalism, un concurent serios al propriului lor domeniu²¹. Întâlnirea cu *altul* este, pentru dramaturgul romantic, un act de cunoaștere, dar și șansa de a se autodefini și de a evalua lumea contemporană prin raportare la alteritatea descoperită, de a ancora în istorie, oferindu-și luxul unor repere, fără a-și abandona, prin aceasta, idealurile cosmopolite. Interesul pentru istorie nu trebuie privit neapărat ca o tentativă de evadare din cotidian, iar interesul specific pentru istoria națională nu constituie un refuz al deschiderii către lumea contemporană. Aplecarea asupra istoriei naționale – care devine, în mod neconștientizat, normă pentru dramaturgii est-europeni ai perioadei – caută să certifice, în proprii ochi și în ochii străinătății, valabilitatea propriei culturi în raport cu celelalte culturi europene, mai ales cu cele afirmate mai de timpuriu. Iată o temă interesantă de studiu pentru antropologia literară, o alternativă/completare la cercetarea de tip imagologic inițiată în anii '50 de comparații literari²².

Romanian Literature as a Discourse on Identity.

19-th Century Romanian Historical Drama in a European Context: a Case

The paper is based on a comparison between the Western and Eastern European historical dramas of the 19-th century, with a focus on the Romanian masterpieces. While most of the Western plays are based on subjects taken from foreign history, Eastern historical dramas of the period approach (exclusively!) national themes. Our intention is to prove that this tendency, accounted for by the political circumstances of the 19-th century Eastern Europe, does not always/any longer mean a reinforcement of the national boundaries, a refuse of the cultural dialogue but, on the contrary, an invitation to European communication. National drama sometimes offers an interesting, very modern view of multicultural Europe, and the key to its interpretation is close at hand. Literary anthropologists have a new possible topic to deal with.

²¹ Akbar S. Ahmed, Chris Shore (ed.), *The Future of Anthropology*. Its Relevance to the Contemporary World, Athlone, London & Atlantic Highlands, NJ, 1995, p. 21-25.

²² Amintim, printre inițiatorii direcției, pe Fernand Baldensperger, Marius-François Guyard și Jean-Marie Carré. Printre susținătorii cei mai fervenți ai imagologiei în a doua jumătate a secolului al XX-lea se numără comparațiști de marcă, precum: Daniel-Henri Pageaux, Claudio Guillén, Hugo Dyserinck, Alexandru Dima, Manfred S. Fischer, Peter Boerner, Alexandru Dușu.