Ministerul Educaţiei, Cercetării, Tineretului şi Sportului
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galaţi
Facultatea de Litere

TEZĂ DE DOCTORAT

Mișcarea teatrală românească în secolul al XIX-lea: presă, text, spectacol

Conducător ştiinţific:
Prof. univ. dr. Doinița Milea

Doctorand:
Mirela M. Curcă

2012

Ministerul Educaţiei, Cercetării, Tineretului şi Sportului
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galaţi
Facultatea de Litere

TEZĂ DE DOCTORAT

Mișcarea teatrală românească în secolul al XIX-lea: presă, text, spectacol

Conducător ştiinţific:
Prof. univ. dr. Doinița Milea

Doctorand:
Mirela M. Curcă

2012

CUPRINS

Argument p.4

Introducere. Atmosfera culturală a începutului de secol XIX; specificitatea dialogului cultural între elementele sud-est europene şi tendința de sincronizare cu formele occidentale Trupe teatrale şi societăţi dramatice p.7

I Dialogul formelor dramatice în spațiul românesc al secolului al XIX lea p.22

I.1.Interferențe literare şi interferențe culturale în orientarea mișcării teatrale/Raportul dintre formele dramatice clasice, romantice, neoclasice şi neoromantice în configurarea influențelor occidentale p.22

I.2. Studii cu caracter programatic care însoțesc mișcarea teatrală în epocă/Impactul modelator al traducerilor p.34

II. Circulaţia modelelor dramatice în spaţiul românesc al secolului al XIX -Raportul model dramatic/specific românesc în geneza formelor dramatice ale epocii p.54

II.1. Influențe în mișcarea teatrală românească - forme dramatice împrumutate/adaptate: melodrama, vodevilul, comedia, drama istorică - Apariția modelelor active româneşti: Innoiri compoziţionale, interferențe, hibridări p.54

II.1.2. Drama istorică – Spirit național/Spiritul epocii p.68

II.1.3. Istoria: între romanul istoric şi drama istorică p.72

II.1.4. *Despot -Vodă* – dialogul cu modelele p.85

II.1.5. *Răzvan şi Vidra* – dialogul cu modelele p.95

II.2. Mișcarea formelor dramatice - Orientări teoretico-metodologice p.105

II.2.1 Continuitate şi ruptură în evoluția convenției teatrale – Structura tematică şi specificitatea opţiunilor dramatice - Interferența registrelor stilistice p.105

II.2.2. Aspirația lui Eminescu – proiecte şi fragmente dramatice p.135

II.2.3. I.L.Caragiale – modele şi influențe în dezvoltarea metodei p.152

III. Publicistică teatrală/Cronică şi critică dramatică în publicistică p.164

III.1.Rolul criticii dramatice în dezvoltarea dramaturgiei românești p.164

III.2 Publicistica teatrală/critica dramatică în secolul al XIX-lea p.172

IV.Concluzii p.203

V. Autori şi piese de teatru în secolul al XIXlea p.208

VI. Corpus de texte analizate p.229

VII. Bibliografie p.230

Index de autori p.245

Index de opere şi de piese de teatru p.251

Argument

Lucrarea de față a pornit din dorința de a readuce în prim-plan, într-o perspectivă de ansamblu (text, spectacol, presă), viața teatrală românească din epoca în care a luat ființă, impulsionată de ideile venite din Apus, de-a lungul unui secol de modificări a mentalității societății românești, secolul al XIX-lea.

În procesul asimilării marilor valori universale, receptarea sensurilor etice şi estetice s-a realizat diferenţiat, în funcţie de aspiraţiile şi de necesităţile morale, artistice și ideologice ale românilor. Scriitorii, dornici să se integreze în contextul european, au renunţat la influenţele anacreontice, căutând noi forme de expresie. Întrucât această căutare s-a realizat în paralel cu mişcarea de regenerare naţională, influenţele străine (atât politice cât și culturale) s-au grefat pe fondul românesc deja existent. Astfel, noutăţile aveau să revoluţioneze tot ceea ce a reprezentat societatea românească până la începutul „secolului romantic”.

Cercetarea noastră încearcă să pună în lumină însemnătatea teatrului în procesul revoluţionar, de renaştere spirituală şi de propăşire naţională, în contextul marilor transformări ale epocii, și modul cum se concretizează preocupările marilor personalităţi în decursul etapelor dezvoltării teatrului național. Este o epocă în care, prin sincronizare, se parcurg trepte importante în evoluţia teatrului românesc, de la gândirea unui valoros repertoriu naţional, prin încurajarea literaturii dramatice originale, către problemele spectacolului şi fondarea unei şcoli naţionale de artă dramatică.

În consecință, am luat în considerare reliefarea, într-o secvență introductivă, a atmosferei culturale a începutului de secol XIX, a contextului de circumstanțe economice, politice și sociale care a creat posibilitatea transformării societății românești din una de tip oriental, în una de filiație occidentală, proces decisiv pentru cele două căi pe care va merge *teatrul - imitație* și *teatrul - creație*.

Lucrarea este gândită pe trei coordonate: curente literare și direcții artistice, modele dramatice reflectate în text și pe scenă în raport cu originalitatea românească în dramaturgie și apariția spiritului critic în teatrul românesc.

În primul capitol, discuția se poartă în jurul momentului afirmării culturii românești, caracterizat printr-o juxtapunere de curente literare, stiluri artistice și direcții estetice, într-un amestec de elemente neoclasiciste, iluministe, preromantice și romantice, afirmate în toate domeniile culturale. Ansamblul fenomenelor care marchează apariția teatrului românesc, în formele sale culte, conduce spre realitățile istorice care au favorizat impunerea Romantismului drept curent dominant. Prin urmare, în acest capitol ne preocupă studiile de specialitate care au în vedere reliefarea originalității Romantismului românesc și discutarea curentului în contextul celorlalte curente literare active și fără îndoială, formarea și manifestarea ideologiei paşoptiste.

Într-un subcapitol special, cercetarea se axează pe analiza impactului pe care traducerile l-au avut în dezvoltarea creației dramatice și în constituirea unui repertoriu național și chiar în dezvoltarea limbii literare și a metalimbajului de specialitate.

Al doilea capitol are în vedere raportul dintre modelele dramatice apusene și specificitatea creației românești, încercând să descopere criteriile de selecție folosite de cultura română, în calitate de receptor, în procesul de asimilare a modelelor externe. Cum spațiul cultural românesc a pendulat între modelul clasic al comediei de moravuri şi cel romantic – istoric, colorat de motivele biografiei, vom cerceta modalităţile prin care au fost asimilate cele două specii, comedia satirică şi drama istorică.

În a doua secvență a capitolului al II-lea, în subcapitolul intitulat *Continuitate și ruptură în evoluția convenției teatrale,* propunem o grilă de analiză adecvată particularităților formale și de conținut, strategiilor de articulare și de productivitate semantică ale textului dramatic care trebuie să abordeze algoritmizat toate componentele ce participă la construcția universului de discurs și în particular, în cazul comediei, a efectelor comice. Iar în cazul dramei, a melanjului de comic și de tragic.

Am optat, în cadrul demersului nostru, pentru un model de analiză sistematic și riguros, pe structura căruia am grefat regimul particular de operare al tehnicilor de elaborare a textului dramatic românesc. Altfel spus, cadrul conceptual și analitic a fost preluat din studiul lui Éric Duchâtel, *Analyse littéraire de l'oeuvre dramatique***,** iar cartea lui Justin Ceuca, *Aventura dramei româneşti,* ne-a servit cu precădere pentru a flexibiliza modelul de analiză şi a-l adopta mai uşor specificului teatrelor dramatice româneşti. De asemenea, am abordat în această secțiune, două subiecte mai puțin prezente în studiile de specialitate, și anume dramaturgia eminesciană, pe de o parte și modelele care au stat la baza dezvoltării metodei literare caragialiene de construcţie a textului dramatic.

Al treilea capitol vizează un alt aspect al mișcării teatrale românești din secolul al XIX-lea, mai precis, cronica și spiritul critic manifestat în publicistică, precum și rolul criticii dramatice în evoluția teatrului național. Criticii teatrale i se recunoaşte rolul important pe care l-a jucat în îndrumarea teatrului încă de la începuturi. Primele organe de presă românești fac loc în paginile lor problemei teatrului naţional, considerând-o ca fiind una dintre cele mai direct legate de mişcarea culturală a epocii. Astfel apariția în intervalul 1835-1836, a *Gazetei Teatrului Național*, este considerată primul semn al necesității unei direcții critice, din ce în ce mai bine delimitată.

Inevitabil, ne vom referi din nou la momentul pașoptist pentru că este considerat un moment important în evoluția teatrului românesc, întrucât unul dintre obiectivele militanților pașoptiști este înființarea unui teatru național. Prin expresia, devenită clișeu, „teatru – oglindă a vieții", se deduce că pașoptiștii înțelegeau mai bine funcția moralizatoare și educativă a teatrului, prin urmare sursele de inspirație indicate vizau istoria și folclorul autohton.

În final, lucrarea cuprinde și o listă de autori care au tradus, au adaptat și au creat texte dramatice originale, încercând astfel să subliniem eforturile entuziaste ce s-au depus în epocă pentru înființarea unui repertoriu naţional și implicit, pentru naşterea literaturii dramatice și a teatrului românesc; eforturile reflectate în texte vor constitui fermenți în actul creator al generaţiilor următoare.

Introducere. Atmosfera culturală a începutului de secol XIX; specificitatea dialogului între elementele sud-est europene şi tendinţa de sincronizare cu formele occidentale - Locul teatrului - Trupe teatrale şi societăţi dramatice - Publicul

Devine un loc comun ideea conform căreia, începând din cea de-a doua jumătate a veacului trecut, în cultura noastră s-a produs o întâlnire, o suprapunere, o coexistenţă de idei şi curente artistice susţinute şi de contactele pe care Principatele române le stabileau tot mai frecvent cu Occidentul. Influenţele s-au grefat pe un fond tradiţional, s-au naturalizat în forme specifice, capabile să contribuie la fundamentarea unei existenţe şi conştiinţe naţionale în acea epocă de efervescenţă marcată de activitatea paşoptiştilor.

Argumentarea necesităţii actului creator şi impulsionarea lui erau aspecte ale conştiinţei critice în formare, evidente încă din recomandările general estetice în favoarea unei culturi naţionale ale *Introducţiei*, manifestul **-** program al *Daciei literare.*

Teatrul făcea parte dintre mijloacele de înfăptuire a unui larg proces revoluţionar de renaştere spirituală şi de propăşire naţională, în contextul marilor transformări ale epocii, intrând în preocupările marilor personalităţi ale fiecărei etape. Este o epocă în care prin sincronizare, se parcurg trepte importante în evoluţia teatrului românesc, de la gândirea unui valoros repertoriu naţional, prin încurajarea literaturii dramatice originale, către problemele spectacolului şi fondarea unei şcoli naţionale de artă dramatică.

În 1866, B.P. Haşdeu publica în câteva foiletoane din *Satyrul,* aspecte legate de arta spectacolui, arta actorului, dar şi de formarea şi educarea publicului. Zece ani mai târziu, în 1878, Caragiale publica în *România liberă*, ,,un şir de articole critice asupra teatrului românesc", cu o perspectivă completă asupra ceea ce era la acel moment teatrul: ,,literatura, arta, scena şi administraţia în teatrul naţional (...), o dare de seamă categorică asupra repertoriului acestui teatru", notând cu amărăciune faptul că ,,În acest repertoriu, piesele se împart în trei mari categorii: localizări, plagiate şi traducţii"[1].

Problemele repertoriului teatral naţional, confruntat cu traducerile şi imitaţiile, îl preocupă şi pe Eminescu[2] - acesta, într-un articol din 1876, *Despre revistele literare din provincie*, recomandă dramaturgilor subiecte din istoria naţională, propunând ca model de compoziţie teatrul lui V. Hugo şi insistând pe necesitatea cultivării gustului publicului.

[1]I.L.Caragiale, *Literatura în teatrul nostru*, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. I, *De la Caragiale la Brecht,* Minerva, Bucureşti, 1973, p.4
[2]Mihai Eminescu, *Repertoriul nostru teatral*, în *Scrieri de critică teatrală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972, p. 48

Accentul pus pe educarea gustului publicului arată că producţiile dramatice aduse pe scenă - „farse grosolane şi drame apelpisite” - erau mai aplaudate de public decât „piesele de înaltă comedie”, după cum observa Alecsandri deja, la 1850. Pe aceeaşi direcţie de orientare estetică a procesului teatral se va afla peste câteva decenii Caragiale, publicând articole despre text, spectacol, jocul actorilor în paginile revistelor *Epoca, Ziua, România liberă.*

Într-un studiu publicat la Paris în 1926, *Societatea română din secolul al XIX-lea în teatrul românesc,* Nicolae Iorga[3] încadrează evoluţia teatrului românesc într-un larg context de circumstanţe economice şi politice, care au dus la transformarea societăţii româneşti din una de tip oriental-tradiţional, în una de influenţă occidentală, proces decisiv pentru cele două căi pe care va merge *teatrul-imitaţie* şi *teatrul-creaţie*. Studiul lui Iorga era o încercare, prin distanţare în timp, de a analiza şi explica drumul sinuos al teatrului românesc, atât în planul dramaturgiei originale, cât şi al selectării modelelor occidentale în vederea traducerii sau a adaptărilor.

Istoricul Nicolae Iorga, remarcând „existenţa unui teatru cu personagii contemporane, dar în greceşte”[4], în vremea domniei lui Constantin Brîncoveanu, crede că, dacă n-ar fi fost „strivirea fiscală din epoca fanariotă”[5], începuturile acestea de teatru ar fi dus desigur la un teatru în limba română. Tot Iorga, remarcând absenţa teatrului pâna la începutul secolului al XIX-lea în toate ţările din sud-estul european, emitea ipoteza conform căreia teatrul românesc şi-ar fi întârziat naşterea şi dezvoltarea datorită faptului că biserica dominantă în stat a fost cea ortodoxă.

La rândul său, Teodor Burada este convins că prejudecăţile şi religia au constituit piedici serioase în dezvoltarea artelor. Drept dovadă, autorul aduce în discuţie fragmente din *Pravila* lui Andronachi Donici sau din *Canoanele* bisericeşti, din care reiese clar percepţia societăţilor româneşti faţă de artă şi manifestările ei: „Actorii cari pe acea vreme aveau încă denumire de *ghiduşi*, erau dispreţuiţi în faţa societăţii, nefiind primiţi ca *vechili* sau *avocaţi* înaintea judecătorilor ţării, căci iată ce zice titlul 7 din această legiuire: «şi iarăşi după pravilă vechil sau advocat nu poate fi primit la judecată fără alegere precum surdul şi nevrâsnicul, cel ce n-a împlinit 17 ani şi cel ce a fost în vinovăţii de moarte şi cel ce a fost dovedit de pârâş mincinos, şi boinicul şi *ghiduşul* şi alţii asemenea necinstiţi*»* (*Pravila*, Iaşi, 1814) sau în *Canonul 32*: «Cele ce aşa se zic Kalande şi cele ce se zic Vota şi cele ce se numesc Vrumalia şi prăznuirea cea ce se săvârşeşte în ziua dintâi a lui Martie, deodată voim cu totul a se ridica

[3] N. Iorga, *La société roumaine du XIX-e siècle dans le théâtre roumain*, Paris, J.Gamber éditeur, 1926
[4] N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea I*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983
[5] *Ibidem*

din petrecerea credincioşilor. Dar însă şi săltările muerilor cele în arătarea publicului care pot a face multă vătămare şi pierzare... hotărând ca nici un bărbat să se îmbrace cu podoabă muerească sau muere cu cea cuvenită bărbaţilor. Dar nici cu masce comiceşli sau satiriceşti sau traghiceşti să se îmbrace. Deci cei ce de acum înainte ceva din cele mai înainte zise s-ar apuca a face, după ce s-au înştiinţat de aceste, aceştia de vor fi clirici, poruncim să se caterisească, iar de vor fi mireni, să se afurisească»”[6].

Această ipoteză nu este împărtășită și de către Ioan Massoff care cu o percepţie tributară epocii de realizare a studiului, apreciază că ipoteza lui Iorga ocoleşte cauza reală - economică și socială - care a întârziat apariţia şi dezvoltarea teatrului românesc cult. Apoi, ne atenționează istoricul, „în Balcani teatrul religios era într-adevăr mult mai răspândit la slavii catolici - în Croaţia, Dalmaţia – decât în regiunea balcano-dunăreană, totuşi, în Rusia, ţară ortodoxă, teatrul a cunoscut o mult mai timpurie şi repede dezvoltare decât la noi. Încă din secolul al X-lea ruşii au cunoscut, de pildă, *misterele* care se desfăşurau în pieţe publice în faţa unei mulţimi pe jumătate păgână, care nu accepta decât partea exterioară a cultului creştin, iar la Kiev - leagăn al creştinismului rus - primii actori ai scenei naţionale ruse au fost elevii celebrei Academii eclesiastice, întemeiată în 1589 de mitropolitul de origine română, Petru Movilă”[7].

Deosebirea fundamentală care explică şi întârzierea apariţiei teatrului autohton, constă în primul rând, în situaţia economică grea a ţărilor supuse imperiului otoman. De aici şi imposibilitatea constituirii unui public spectator constant, care să alimenteze şi să susţină teatrul. Se pare că nu numai clerul era sărac şi incult şi socotea spectacolul public „treabă papistăşească”[8], dar și boierii din Țările Române, deși bogaţi, în majoritate erau inculţi şi nerafinaţi și în consecință, nu au încurajat dezvoltarea teatrului.

Înaintea spectacolelor desfășurate în cadru organizat, găsim informații cu privire la *teatrul de curte*, termen evident cam pretenţios pentru nivelul la care se desfășura. Un prim eveniment îl găsim consemnat în istoriile teatrului ca fiind nunta fiicei lui Vasile Lupu, organizată cu mult fast, ca un adevărat spectacol. Evident, modelul s-a perpetuat şi devenise *de bonton* ca nunţile *beizadelelor* să fie însoţite de spectacole. Dintre exemplele oferite de Ioan Massoff – extrase, după cum mărturisește, din cronica lui Ion Neculce - reproducem unul, pentru a arăta faptul că reprezentațiile descrise sunt foarte aproape de ideea de spectacol de circ: „Strâns-au toată boierimea ţării cu toate jupânesele şi au întins corturile în deal despre

[6] Teodor Burada, *Istoria Teatrului în Moldova*, Isntitutul de Arte Grafice N. V. Ștefaniu&Comp., Iași, p. 90
[7] Ioan Massoff, *Teatrul românesc – privire istorică*, Editura pentru literatură, București, 1961, p. 12
[8] *Ibidem,* p.12

Mihai Vodă, în drumul Cotrocenilor, acolo făceau ospeţe în toate zilele. Adus-au *pelivani* de cei ce joacă pe funii şi de alte lucruri, aduseră şi un pelivan hindiu harap, carele făcea jocuri minunate şi nevăzute pre locurile noastre, iute om era şi vârtos. Lângă altele de nu le putem lungi, făcea aceste mai ciudat: punea în rând 8 bivoli şi se repezea iute şi, sărind peste ei, se da în văzduh peste cap şi cădea în picioare de ceia parte; alta, un cal domnesc gras mare, îşi lega chica de coada-i şi-l bătea comişelul cât putea, şi nu putea să-l mişte deloc... alta, un tulpan lung de mulţi coţi, îl ţinea oamenii în mâni cât era, şi se repezeau iute şi mergea călcând pre tulpan şi nu se afunda... că de acestea multe făcea, care nu le ţinem minte."[9]. Asemenea spectacole publice, organizate în diverse momente de sărbătoare, erau folosite în epoca fanariotă şi ca „diversiuni pentru a îndepărta atenţia maselor populare de la greutăţile vieţii"[10].

Criticul semnalează un eveniment paradoxal, petrecut înaintea spectacolului în limba română, organizat de Gheorghe Asachi, despre care Burada notează că ar fi primul eveniment teatral desfăşurat în limba română. Este vorba despre reprezentaţia unei trupe, conduse de un actor, pe nume Johann Gerger, care joacă la Braşov, „în româneşte, în ziua de 5 mai 1815, în sala *Redutelor*, o piesă de multjucatul în vremea aceea în toată Europa, August de Kotzebue, *Vecinătatea periculoasă.* Trupele acestea germane, relatează Massoff, conduse de un Gerger, Josepha Uhlich, de la teatrul curţii din Weimar, Kreibig - pentru a influenţa, prin propaganda germană, publicul românesc din oraşele mai de seamă ale Transilvaniei, nu ezitau să joace în româneşte, după cum, când era cazul, jucau şi în ungureşte."[11].

Un impact mult mai mare l-a avut acţiunea lui Gh. Asachi care în 1816, încearcă să înfiinţeze în Moldova primul teatru în limba română şi organizează în acest sens, reprezentaţia unei pastorale, *Mirtil şi Hloe* - traducere după Florian. Citǎm din nou pe Teodor Burada pentru a înţelege condiţiile acelor timpuri, prea puţin favorabile teatrului şi mai ales, entuziasmul cu care a fost primit spectacolul: „Această reprezentaţiune în limba românească a avut o înrâurire fericită asupra tuturor. Pe atunci limba noastră era defăimată şi privită numai ca bună pentru a ne înţelege cu slugile şi cu ţăranii de la ţară, iar nu pentru a ne exprima diferitele noastre sentimente sufleteşti. Era un ce înjositor şi respingător a vorbi prin saloane limba românească, nu era nobil ca cineva să nu ştie să ţină o conversaţiune în societatea boerilor noştri fie în greceşte, franţuzeşte, nemţeşte, ori cel puţin în ruseşte. Apariţiunea pe scenă a gingaşilor *Mirtil şi Hloe,* îmbrăcaţi în veştminte păstoreşti şi vorbele lor pline de far-

[9] *Ibidem*, p. 53
[10] Teodor Burada, *Istoria Teatrului în Moldova*, Institutul de Arte Grafice N. V. Ştefaniu&Comp., Iaşi, p. 102
[11] Ioan Massoff, *Teatrul românesc – privire istorică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1961, p.66

mec înflăcărară inimele nu numai a tinerilor, dar chiar şi a unor din boeri în care simţul patriotic şi artistic nu era înăduşit încă de influenţa fanariotă. Publicul ieşan în genere, simţi o adâncă impresiune, aflând mai cu samă că însuşi capul bisericii noastre vrednicul Mitropolit Veniamin, nu numai că a încurajat aceasta încercare, dar încă i-a şi dat binecuvântarea sa, venind să vadă cea întâi reprezentaţie în limba patriei."[12].

La Bucureşti, primul spectacol public aflăm că a avut loc cu trei ani mai târziu decât în Moldova. Împrejurările care au întârziat apariţia spectacolelor în limba română în Ţara Românească le găsim consemnate de Virgil Brădăţeanu[13], şi fac referire la existenţa unor formaţii italiene sau germane care puneau în scenă piese străine sau trupe ambulante care dădeau spectacole uşoare, de varietăţi şi de circ. Ceea ce este de consemnat pentru mişcarea teatrală munteană, este teatrul iniţiat de către domniţa Ralu. Cea mai fidelă şi completă descriere a acestui teatru se pare[14] că o putem regăsi în romanul lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*: „sala teatrului propriu-zisă avea trei rânduri de loji tapetate cu postav roşu şi împodobite cu perdele de chembrică cu ciucuri albi. La dreapta era o sofa îmbrăcată cu catifea roşie, pe care şedea domnitorul, iar mijlocul sălii era acoperit cu laviţe căptuşite tot cu postav roşu. Scena se deosebea de restul sălii printr-o cortină de pânză pe care era desenat Apolon ţinând lira pe genunchi. Într-un spaţiu mic ce despărţea scena de public erau o mulţime de scaune şi pupitre destinate pentru muzicanţii ce compuneau orchestra de pe atunci. Iluminaţia era în adevăr curioasă căci, în loc de lampadariu şi lampe, teatrul era peste tot iluminat cu lumânări de seu puse în sfeşnice de tinichea, spânzurate împrejurul sălii. Greu de crezut însă că cele trei ranguri de loji erau suprapuse, construcţia de paiantă neputând suporta greutatea; presupunem că ele erau aşezate în circomferinţă"[15]. În ceea ce priveşte cumpărarea locurilor, aceasta nu era liberă, căci tot Filimon ne asigură că „lojile de mijloc se plăteau câte un galben şi erau lăsate pe seama boierilor celor mari, a consulilor şi altor persoane de distincţiune", pe când celelalte locuri se vindeau la „toţi cei ce voiau a le închiria"[16]. În afara sălii de spectacole, mai era o cameră destinată bufetului, iar o alta era rezervată slugilor boiereşti, care aşteptau să se sfârşească reprezentaţia pentru a-şi conduce stăpânii şi care, în lipsa garderobei, le ţineau hainele. Între acte, doi ţigani îmbrăcaţi în roşu, mucaragiii, tăiau mucul luminărilor, care, când venea Vodă la teatru, erau de ceară, dătătoare de mai puţin fum; sosirea

[12] *Ibidem*, p. 103
[13] Virgil Brădăţeanu, *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1966
[14] Deducerea o facem întrucât, atât Teodor Burada în *Istoria Teatrului în Moldova*, cât şi Ioan Massoff în *Teatrul românesc – privire istorică*, îl citează pe Nicolae Filimon în descrierea teatrului de la Cişmeaua Roşie.
[15] Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, Editura Gramar, Bucureşti, 2008, p. 115
[16] *Ibidem*, p. 116

domnitorului era vestită de ceauşi; publicul trebuia să se ridice şi să strige de trei ori „trăiască măria-sa !”[17].

În legătură cu primul text dramatic original descoperit pe teritoriu românesc, există informații şi într-o lucrare mai recentă, aparținând lui Justin Ceuca: „Este vorba de *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, adică *Uciderea lui Grigore Vodă domn al Moldovei expusă în mod tragic*, considerat primul text de teatru românesc, datat între 1777-1780. Prin această lucrare aventura dramei româneşti începe sub semnul neobişnuitului şi confluent cu modernul. Debutează cu un suspans, autorul este necunoscut, cu o formă dramatică dificil de definit şi explicat, originală, aproape de teatrul modern şi cu o aventură. Căci era o aventură să scrii şi să joci teatru în româneşte la începuturile culturii, mai ales în Transilvania, ţinut austriaco-ungar. Limba şi cultura românească nu erau deloc iubite aici de stăpânire, dimpotrivă, ar fi preferat să dispară.”[18]. Criticul oferă și câteva date cu privire la acțiunea dramatică a lucrării amintite: „Deşi aparţin istoriei, evenimentele relatate erau contemporane autorilor şi publicului. Deci, din punctul lor de vedere era o piesă contemporană. Faptul istoric s-a petrecut la 1777, iar piesa a fost scrisă şi jucată pe la 1780. Întâmplarea dramatică a uciderii lui Grigore Vodă este redată epic, urmărindu-se firul narativ. Insă este configurată cu oarecare pricepere. Sunt alese momentele semnificative ale acţiunii, alcătuită din scene scurte, secvenţiale. De unde dinamica relatării. Este subliniat comportamentul demn al lui Vodă în faţa trimisului Sultanului, precum şi curajul, omenia, chiar naivitatea domnitorului român. El refuză să ia cu sine sabia, plecând la Paşa care se prefăcea a fi suferind, spunând că la un bolnav nu se merge cu aşa ceva. In lupta care are loc, Vodă răpune doi soldaţi turci, înainte de a fi asasinat el.”[19].

Un alt studiu asupra epocii propune o perspectivă cu privire la prefigurările dramaturgiei în primele manifestări literare românești: „Privind dramaturgia naţională ca o zonă specifică a creaţiei poetice, este firesc sa căutăm punctele ei de plecare, nu în textele primelor spectacole de teatru, ci înlăuntrul procesului polifonic de formare a artei literare româneşti. Prin urmare, în vechile texte religioase (traducerile structurilor dialogale din marele epos biblic, monologurile ardente de o oralitate spectaculară din *Didahiile* unui Antim Ivireanu) şi în microdramele de fină tensiune conflictuală pe care le aflăm în câteva dintre marile cronici (v. complotul lui Gheorghe Ştefan din *Letopiseţul* lui Miron Costin sau intriga presărată cu imagini de o concentrată scenicitate — a venirii lui Selim, fiul lui Baiazid pe tronul turcesc

[17] *Ibidem*, p. 116
[18] Justin Ceuca, *Aventura dramei românești*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005, p.13
[19] *Ibidem,* p. 13

din *Istoriile domnilor...* atribuite lui Radu Popescu) trebuie să urmărim procesul de acumulare a mijloacelor de expresie proprii poeziei dramaturgice”[20].

Despre condițiile apariției teatrului în spaţiul românesc scrie N. Iorga, în contextul mai larg al analizei culturii şi literaturii epocii: „împrejurările materiale în care se mişcă o literatură începătoare, care serveşte ideale naţionale, sunt de cea mai mare însemnătate. Ele nu sunt stăpânite de viaţa economică a societăţii, de spiritul de întreprindere trezit în ea, ci cuprinde şi manifestă sufletul acelei societăţi. Ele trebuie urmărite deci de-aproape în această eră de idilă harnică a literaturii noastre.”[21].

Reprezentanţii vieţii teatrale începuseră să se înmulţească încă din 1830, ne informează N. Iorga: „Pe de o parte, fiii boierului N. Ghica, având drept sfătuitor pe Aristia, «făceau teatru» în familie, ca în vechile timpuri dinaintea tulburărilor de la 1821. Boierimea însă, ca şi ofiţerii ruşi ai oştirii de ocupaţie, îşi găsea plăcerea la spectacolele date de trupa germană a lui Kraiwig, noul «teatru nemţesc», întru toate asemenea cu acela pe care Dinicu Golescu îl critică pentru lipsa de legătură adevărată cu publicul cel mare”[22].

Atmosfera culturală şi viaţa teatrală încep să fie consemnate şi în periodicele vremii. Iată un ilustrativ exemplu, regăsit într-o antologie de presă literară de secol XIX: „O soţietate de boieri doritori de muzică, au informat prin mijlocirea subscrierii un Conservatoriu filarmonic-dramatic, unde gratis (fără plată) să învaţă muzica vocală şi declamaţia în limba patriii. Directorii Conservatorului s-au ales d.d. vorn. Ştefan Catargiu, aga Asachi şi d. spat. Vasile Alecsandri carile s-au însărcinat a fi şi casier acestui Conservatoriu, aşăzat în o casă particulară aproape de Sf. Ilie. D. Paulo Cervati, tenor artist însămnat, şi d. Cuna au început lecţiile de la 15 noiembri trecut, iar un mădular a soţietăţii s-au însărcinat cu paradosirea declamaţiii. Douăsprezece dame şi tinere învaţă de patru ori pe săptămână dimineaţă, iar 16 tineri după meazăzi. Spre a înfăţoşa elevilor un prilej de a să practisi, direcţia au pus a să pregăti câteva piese, care să vor reprezenta drept cercare la teatru încă, precum ni fac a nădăjdui, în curgerea acestui carneval. Acest aşăzământ poate înrâuri, într-un chip foarte favorizitori, asupra dizvălirii talentilor muzicale şi în formarea unui Teatru Naţional, ce este adevărata școală a moralului şi izvorul plăcerilor nevinovate.”[23].

Urmărind mișcarea vieții teatrale românești constatăm faptul că, în ciuda dificultăților economice și a cenzurii, interesul pentru teatru se amplifică prefigurând, într-o oarecare

[20] Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice românești*, Editura Minerva, 1985, p.71
[21] N. Iorga, *Istoria Literaturii românești în veacul al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1983, p. 150
[22] *Ibidem*, p. 155
[23] *Din presa literară românească a secolului XIX*, antologie de Aurel Petrescu, Editura Albatros, București, 1970, p. 146

măsură, momentul pașoptist. Citǎm în acest sens, și pe Constantin Ciopraga care într-o prefață la volumul de *Teatru* al lui Alecsandri, scrie: „Climatul social din timpul domniei lui Mihail Sturza nu era favorabil reformelor, totuşi sub presiunea forţelor progresiste ideile înnoitoare nu pot fi înăbuşite. În 1835 îşi deschide porţile la Iaşi Academia Mihăileană. Cu sprijinul unor contribuţii particulare, în anul următor ia fiinţă Conservatorul filarmonico-dramatic, echivalent al Societăţii Filarmonice de la Bucureşti ale cărei începuturi erau din 1833. Succesele trupei lui Costache Caragiali demonstrează necesitatea organizării teatrului în limba română. În primăvara anului 1840 Teatrul francez şi Teatrul moldovenesc de la Copou fuzionează, trecând sub o direcţie unică. Discriminarea continuă, trupa franceză primind o subvenţie de 600 galbeni, iar cea moldovenească de 200. Conducerea noului aşezamânt e încredinţată «cu începere de la 15 mai 1840», pentru patru ani, spătarului C. Negruzzi, comisului V. Alecsandri şi căpitanului M. Kogălniceanu. Precum «deveniseră directorii fără voie», ei aveau să ajungă şi «autori fără voie». Potrivit obiectivelor antifeudale şi ideilor de înnoire ce însufleţeau tineretul cu vederi liberale, creatorul de teatru nu putea să plece decât de la realităţile epocii. Critica societăţii contemporane era cu grăbire înăbuşită de ocârmuirea reacţionară. Soarta revistelor lui Mihail Kogălniceanu este elocventă; nici *Dacia literară* (1840), nici *Propăşirea* (1844) nu ajung în al doilea an de existenţă”[24].

Înțelegem deci motivele pentru care teatrul trebuia să „devină o tribună socială”. Elocventă în acest sens este afirmația lui Alecsandri din prefața celor patru volume de *Teatru* din 1875: „Am intrat în luptă” - afirmă Alecsandri. „Şi fiindcă încă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele şi a ridicolelor societăţii noastre.” Cu aceeaşi optică, scriitorul remarcă şi valoarea educativă a teatrului - „Jurnalele nu se citesc, dar la teatru lumea vine şi capătă idei. Și asta-i mult”[25].

„Ca să cunoască cineva un fluviu, trebuie să-1 studieze nu numai în cursul său, ci mai cu seamă la izvorul de unde îşi ia naşterea; tot aşa teatrul român nu se poate aprețui destul de bine, decât numai prin alăturare între ceea ce a fost şi ceea ce este”[26], scrie Hașdeu într-unul dintre articolele sale destinate teatrului. Articolul este interesant pentru că autorul, în stilul său ironic, prin comparație cu momentul începuturilor, critică situația teatrului românesc din vremea sa, evidențiind condițiile neprielnice în care a luat naștere *teatrul român*. Pentru valoarea sa documentară, citǎm în continuare: „Nu guvernul, ci nişte simpli particulari au pus

[24] Constantin Ciopraga, *Prefață* la vol. *Teatru* de Vasile Alecsandri, Editura Tineretului, București, 1965, p.9
[25] Vasile Alecsandri, *Opere V. Teatru*, Institutul de arte grafice și Editura Minerva, București, 1908, p. 7
[26] B.P. Hașdeu, *Scrieri alese*, Editura tineretului, București, 1964, p. 36

piatra de temelie a scenei române: în Moldova - venerabilul Asachi, în Ţara Românească - neuitatul Cîmpineanu. Nu subvenţiuni de mii de galbeni, ci nişte modeste colecte cu sfanţul, au susţinut de-ntru-ntâi existenţa materială a teatrului român. Nu edificii pompoase, clădite pe modelul teatrelor de la Munic sau de la Peşta, ci nişte barace, sau cel mult nişte salonaşe improvizate, au servit de piedestal pentru debutul scenei române. Ei bine! fără prestigiul protecţiunii guvernamentale, fără subvenţiuni exagerate, fără zidiri colosale, teatrul român de pe la 1830 întrecea din toate punturile de vedere, teatrul nostru de astăzi"[27].

Profitând de condiţiile favorabile create prin diminuarea puterii turceşti, cultura se dezvoltă puternic între anii 1821-1829. Perioada este caracterizată ca fiind o „epocă de entuziasm naiv şi patriotism aprins, de proiecte uriaşe şi veleităţi enciclopedice"[28]. Greutăţile sunt desigur, mari şi fiecare pas înainte e câştigat cu mari eforturi, pentru că lipsesc experienţa şi mijloacele materiale, nu există actori bine pregătiţi şi nici o tradiţie care să servească drept model, autorităţile veghează ca să nu se producă nici un fel de derogare de la conformismul politic şi ideologic impus.

Scriitorii şi oamenii de cultură paşoptişti au acordat teatrului o atenție deosebită, socotindu-l un mijloc dintre cele mai eficiente de promovare a valorilor morale și estetice. Lucrul se explică în primul rând, prin eforturile şi pasiunea celor care profesionalizează activitatea, lucrând în acelaşi timp ca actori, autori dramatici, conducători de trupă şi regizori. În primul rând, se impune Costache Caragiale, fost elev al Filarmonicii, care înfiripează o grupare de actori amatori la Botoşani, în 1838, dă apoi spectacole la Iaşi şi din 1845 la Bucureşti, distingându-se în roluri melodramatice. Se distinge și Matei Millo, boier la origine, demonstrând un excepţional talent comic încă de pe băncile pensionului Cuenim[29]. In 1834, ajunge la conducerea teatrului din Iaşi şi din Bucureşti, se specializează în repertoriul lui Alecsandri, pe care îl și imită în calitate de dramaturg. Lor li se adaugă o serie de colegi ale căror nume sunt mai mult sau mai puțin cunoscute, dar a căror contribuție în evoluția teatrului este considerabilă: Mihai Pascaly, C. Mihăileanu, I. Curie, N. Luchian, A. Cronibace, T. Theodorini etc. Treptat, apar și teatre de provincie la Craiova, Piteşti, Brăila, Galaţi, Bacău[30] etc. Consultând istoriile specializate în artă și teatru[31], reținem faptul că profesionalizarea a scos teatrul din faza experienţelor, transformându-l într-o instituţie naţională. Odată cu acest

[27] *Ibidem,* p. 36
[28] *Istoria literaturii române II*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1968, p. 235
[29]Virgil Brădăţeanu, *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1966, p. 298
[30]*Istoria teatrului în România*, vol. I, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1967, p. 205
[31]*Istoria literaturii române I-II, Istoria teatrului în România I-II*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1967-1968

mare pas înainte s-a ivit însă un pericol - în fond, inerent stabilirii raporturilor dintre artă şi public pe baza legii cererii şi a ofertei. Este vorba despre scăderea rolului educativ al scenei. Voind să-i câştige pe spectatori, conducătorii de trupe au fost tentaţi să facă concesii gustului lipsit de educaţie, realitate ce reiese din calitatea dubioasă a repertoriului. În 1840, direcţia Teatrului Naţional din laşi[32] este preluată de M. Kogălniceanu, V. Alecsandri şi C. Negruzzi, care îşi încep activitatea cu intenţia de a nu face ,,păpuşerie", ci ,,artă". Ei se preocupă de alegerea pieselor, de jocul actorilor, de respectarea ,,iluziei scenei", sfârşind prin a improviza singuri un repertoriu pe măsura împrejurărilor. În acelaşi mod, asumându-şi direcţia Teatrului cel Mare din Bucureşti, în stagiunea 1859-1860, C. A. Rosetti înfiinţează o şcoală dramatică şi reprezintă *Wilhelm Tell* şi *Don Carlos* de Schiller (era în proiect şi *Macbeth)*[33].

Alţi scriitori îşi iau rolul de îndrumători şi în felul acesta, apare critica dramatică. Din cele câteva exemple regăsite în *Istoria literaturii*, reproducem două pentru a ilustra stadiul incipient şi în acest palier, al cronicii de teatru: „*In Gazeta Teatrului Naţional* din 1836, B. Catargiu protestează împotriva lipsei de sublim de pe scenă: «Vrei ca actorul român să arate ce este ?... Dă-i tragedii sângeroase şi drame scrise cu lacrăme şi le va juca bine». În *Dacia literară* la 1840, M. Kogălniceanu critică modul de întocmire al repertoriului, stilul de interpretare, anacronismele în costume şi decor; chiar şi lui C. Caragiale îi reproşează emfaza: ,,un lucru numai am dori de la dumnealui, adecă mai puţină sentimentalitate şi mai mult naturel". Heliade reaminteşte mereu prin „Curierul românesc" înaltul oficiu pe care-l îndeplineşte teatrul: cultivarea ,,moralităţii", aceasta fiind ,,prima necesitate a unui popor june..."[34].

Secolul al XIX-lea reprezintă deci o perioadă de receptare şi acumulare, când criteriul estetic nu interesează încă. Se traduce intens, se apelează aproape în exclusivitate la dramaturgia franceză şi, chiar atunci când piesele sunt din alte literaturi, ca în cazul celor de Shakespeare sau Schiller, se recurge la intermediarul francez. Fenomenul este explicat[35] atât prin momentul politic, prin legăturile Ţărilor Române cu Franţa, cât şi prin prestigiul literaturii dramatice franceze, bogată şi diversă, care cunoaşte o mare expansiune şi alimentează uneori chiar scene europene cu tradiţie teatrală proprie. De altfel, Parisul în primele decenii ale secolului al XlX-lea, devine centrul unei vieţi teatrale deosebit de interesante, un for de mare competenţă care dă tonul în mişcarea teatrală europeană. Totuşi, dacă urmărim repertoriul de la stagiune la stagiune (în lucrarea lui Massoff, de pildă), vom

[32] Ioan Massoff, *Teatrul românesc – privire istorică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1961, p. 353
[33] *Ibidem,* p.354
[34] *Istoria literaturii române II*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1968, p. 241
[35] *Istoria teatrului în România*, vol. II , Ed. Academiei, Bucureşti, 1967, p. 117

constata că acesta înregistrează o acumulare de piese noi, chiar piese de valoare universală, care contribuie la cristalizarea unui fond permanent.

Treptat, repertoriul se îmbogățește pe lângă traduceri și adaptări, cu piese originale de valoare estetică discutabilă sau modestă, dar care erau așteptate și bine primite de către public în primul rând, pentru că transmiteau realități specifice românești. Mai mult, aceste încercări, mai mult sau mai puțin stângace, constituie trepte în mișcarea teatrală românească ce ne conduc până la momentul în care teatrul românesc intră în perioada de maturitate, spunem noi, odată cu apariția lui I.L.Caragiale.

Pentru a face din teatru un instrument al dezvoltării vieţii intelectuale şi al conștientizării identității naționale, trebuia să i se permanentizeze activitatea, să se treacă de la stadiul trupelor de actori amatori la o organizare pe baze profesionale. E tocmai scopul pe care şi-1 propun Filarmonica la Bucureşti, şi Conservatorul filodramatic, înfiinţat în 1836 de Gh. Asachi, la Iaşi, cu sprijinul vornicului V. Alecsandri (tatăl poetului) şi al lui Ştefan Catargiu. Ca şi Filarmonica, şcoala lui Asachi dă un spectacol cu două piese de Kotzebue, *Lapeirus* şi *Văduva vicleană*, şi un prolog al directorului, la 23 februarie 1837. Urmează alte reprezentaţii, între care *Petru Rareş Vodă* de Asachi şi opera *Norma* de Bellini. Nu după multă vreme însă, Conservatorul este obligat să-şi întrerupă activitatea. Atmosfera era încă neprielnică, iar greutăţile economice se dovedesc a fi de neînvins. În plus, concurenţa trupelor străine, care se bucurau de susținerea autorităţilor şi de creditul moral al publicului boieresc, constituia un obstacol greu de trecut.

Se consideră astfel, că anul 1840, când M. Kogălniceanu, V. Alecsandri şi C. Negruzzi arendează sala teatrului din Iaşi, constituie un moment decisiv în afirmarea teatrului românesc „nu atât prin calitatea realizărilor imediate, dependente de conjunctură, cât prin anvergura scopurilor propuse şi situarea într-o perspectivă de autentică exigenţă critică”[36].

Cu privire la importanța și rolul Conservatorului filarmonic de la Iași și a Societății filarmonice de la București găsim afirmații de valoare și în lucrarea *Le théâtre romantique roumain: du modèle à la réplique*[37]. Autoarea studiului citat consideră că activitatea celor două societăți ilustrează o etapă în care se realizează o anume specializare prin desprinderea literaturii și teatrului de celelalte domenii ale culturii. Meritul deosebit al acestor societăți, pe care autoarea îl apreciază, este de a fi contribuit semnificativ la selecția și structurarea

[36] *Ibidem,* p. 117
[37] Marilena Andreea Lupu, *Le théâtre romantique roumain: du modèle à la réplique*, Editura Logos, București, 1999, p. 101

ofertei literare și implicit, la formarea și orientarea publicului. Societatea filarmonică avea ca obiective și impunea modelul și criteriile clasice. Promotorii societății, I. H. Rădulescu, I. Câmpineanu, C. Aristia își propuneau să pună cultura în slujba marilor idei înaintate ale timpului, prin școala și activitatea efectivă a Societății filarmonice. Dominanta clasică și preferința pentru comedie a societății reies clar din lista reprezentațiilor înregistrate de *Gazeta Teatrului Național*. Astfel, din treisprezece piese jucate, șapte îi aparțin lui Moliére, cinci sunt vodeviluri al căror autor nu se cunoaște și o tragedie îi aparține lui Voltaire. Această listă reflectă, conform autoarei, concesiile ce se fac în raport cu gustul și gradul de cultură al publicului. Absența dramei indică atât lipsa de interes a publicului, cât și nivelul de pregătire și de experiență al elevilor actori. Dacă piesele jucate reflectă experiența estetică a publicului și a actorilor, traducerile publicate de *Societate* își propuneau să creeze un repertoriu dramatic care să stabilească un anumit echilibru între cerere și ofertă, să opereze o selecție și să educe publicul cititor de teatru. Totodată, se afirmă în studiul citat, „repertoriul dramatic propus de Filarmonică se constituia drept o armă redutabilă contra viciilor și moravurilor vechii societăți feudale sau ca o oglindă fidelă care să le reflecte și să le îndrepte pe cele ale lumii contemporane”[38]. În acest sens, este evident că estetica clasică furniza modele - confirmate prin experiența occidentală - și reguli necesare atât pentru mijloacele de construcție a textului, cât și pentru constituirea unor criterii de evaluare. Andreea Lupu remarcă prezența dramelor în rândul traducerilor și preocupările teoretice cu privire la genurile dramatice, manifestate în articole de presă, fapt ce ar sugera disponibilitatea Filarmonicii și a oamenilor de cultură către orice experiența estetică. Mai mult, fără a părea că percepe vreo diferență de esență între cele două curente, clasic și romantic, Societatea filarmonică promovează drama, având în vedere încărcătura morală și valoarea estetică, judecate prin aceeași perspectivă a criteriilor clasice.

În același timp, se evidențiază faptul că această societate culturală a impus un stil interpretativ inspirat de celebrul actor francez Talma, care va marca spectacolul teatral românesc prin ideea de natural și de veritabil, dar și prin patetismul evidențiat prin gesturi extreme. Spre exemplu, sunt amintite reprezentarea piesei *Serbare câmpenească*, o pastorală ce aparține lui I.H. Rădulescu și traducerea piesei *Saul*, de Alfieri, pusă în scenă la 1 decembrie 1838, ce demostrează de asemenea, opțiunea pentru clasicism a lui Aristia (traducător și regizor).

[38] *Ibidem,* p. 101

Este subliniat meritul deosebit al Societății filarmonice care, prin programul lui I.H. Rădulescu, „sprijină teatrul atât în ceea ce privește textul, cât și spectacolul și susține dezvoltarea experienței estetice a publicului spectator și a lectorului, asociind pentru prima dată reprezentația cu textul dramatic publicat și cu articolele din presa specializată (*Gazeta Teatrului Național*)”[39].

Analizând viața teatrală din Moldova, atenția istoricilor de teatru se îndreaptă firesc spre activitatea Conservatorului filarmonic-dramatic, fondat de Asachi, Ștefan Catargi și Vasile Alecsandri-tatăl. Având o deschidere limitată către reprezentațiile românești, Conservatorul urmărea să ofere publicului „o plăcută petrecere”[40] și să ilustreze „energia limbii noastre în declamație”[41]. Repertoriul destul de sărac propunea publicului spectacole ce înfățisează opțiunea pentru un teatru de divertisment, moralizator și educativ, lipsit însă de orientarea estetică sau politică regăsită în cadrul Societății filarmonice. Din punct de vedere al receptării, în cazul lui Asachi, criticul constată o apropiere de nivel între oferta literară și cerere. Repertoriul propus de elevii *Școlii Domnești Trei Ierarhi* conține traduceri adaptate de Asachi după Aug. von Kotzebue (*Laperius, Văduva vicleană sau temperamentele, Pedagogul, Dama mânioasă, Fiica lui Faraon, Fiul pierdut)* și creații dramatice ale lui Asachi: *Petru Rareș Vodă și Contrabandul sau Întunecimea de lună.* Trecerea în revistă din punct de vedere cronologic, a activității Conservatorului pe care o întreprinde autoarea, dezvăluie efortul deosebit al unei singure personalități de a apropia aspirațiile către un teatru național de cererea și nivelul de receptare al publicului. Reprezentațiile Conservatorului, majoritatea comedii-vodevil de Kotzebue, sunt considerate destul de modeste și deși au fost călduros primite de public, piesele sunt văzute ca fiind simple „exerciții destinate să îmbogățească repertoriul”[42].

Comparând situația din cele două Principate, autoarea conchide: „dacă Societatea filarmonică a creat un public, actori și a format gustul publicului pentru teatru, Conservatorul – copie pală a Societății de la București - are un singur merit, acela de a fi creat un punct de plecare[43]”. Prin urmare, elementele care au marcat decisiv ritmul și maniera receptării artistice a modelului romantic în Moldova țin de opțiunea învechită a lui Asachi pentru epoca Luminilor, de prudența sa excesivă față de cenzură și poate, de propriile sale limite de receptare a transformărilor artistice contemporane.

---

[39] Marilena Andreea Lupu, *op. cit*., p. 102
[40] Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Vol.I, Editura pentru literatură, București,1961, p. 202
[41] *Ibidem,* p. 202
[42] Marilena Andreea Lupu, *op. cit.*, p. 103
[43] *Ibidem*, p.104

Dezvoltarea teatrului în Transilvania a fost impiedicată de împrejurările istorice, dar intelectualitatea transilvăneană şi-a exprimat totuşi interesul pentru teatrul pe care-l înţelegea „mai ales ca formă publică de manifestare a potenţialului artistic naţional”[44]. Este de reţinut activitatea unor ansambluri amatoare ca „societatea românească cantatore theatrale” sau „reuniunile de cântări şi muzică” şi în mod special, a organizaţiilor culturale precum *Societatea pentru crearea unui fond de teatru român* şi *Asociaţiunea pentru literatura română şi cultura poporului român – ASTRA*, ilustrative mai ales prin valoarea discuţiilor teoretice dezvoltate în conferinţe la care participau Iosif Vulcan, directorul revistei *Familia*, Aurel Diaconovici, Sextil Puşcariu şi Iosif Hodoş.

În lucrarea *Teatrul românesc*[45], autorul realizează o descriere documentată cu privire la climatul socio-cultural românesc. În ceea ce priveşte Transilvania, contactul mai strâns cu realităţile din Occident, precum şi emigrările masive ale românilor în spaţiul extracarpatic au deschis larg porţile orizontului identitar naţional. Şcoala, cultura maselor, studiul în străinătate, traducerile, ca urmări ale iluminismului, ideile revoluţiei prezente în acest spaţiu, toate aceste elemente au contribuit la formarea identităţii culturale româneşti.

Între 1840-1850, în afară de societățile dramatice organizate mai ales cu elevi la Blaj sau Brașov, datorate în special lui G. Barițiu, notabile sunt spectacolele oferite de trupele de actori neprofesioniști și difuzarea teatrului prin lectură. După mijlocul secolului, asociațiile literare se afirmă treptat, dar preocupările promotorilor se orientează, fără a ignora teatrul, spre domenii variate ale vieții politice și spirituale, situație specifică societății românești aflate în plin proces de afirmare. Astfel, *Societatea pentru învățătura poporului român* (fondată în 1839 la Paris), *Asociația literară a României* sau *Societatea pentru cultură și literatură din Bucovina* (creată la Cernăuți în 1863) folosesc mai ales ideea de literatură ca mijloc de luptă politică și adesea, ca paravan pentru activitățile militante și revoluționare. Totuși, fără a avea preocupări explicite pentru teatru, aceste societăți promovau un program romantic și susțineau creațiile autohtone, idei incluse printre obiectivele Societăților amintite, care vizau “cultivarea limbii și literaturii naționale prin producerea de teme în limba română”[46]. Printre aceste societăți este considerată mai importantă, pentru obiectivele sale concrete, *Asociația literară a României*, fondată în 1845 de N. Bălcescu, I. Ghica, D. Brătianu, C.A. Rosetti, D. Bolintineanu, C. Bolliac. Asociația încurajează literatura originală, dar și traducerile potrivite, inaugurând chiar o editură. ASTRA (Asociațiunea

[44] Vicu Mândra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 262
[45] Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Vol.I, Editura pentru literatură, Bucureşti,1961, p. 215
[46] *Ibidem*, p. 216

transilvană pentru literatura română şi cultura poporului român), fondată în 1861, dispunea chiar de un cadru instituționalizat: presă, editură, bibliotecă publică - în 1895 deținea 65 de cărți în limba franceză.

În Transilvania, societățile literare rămân atașate ideii de luptă națională și sunt marcate de personalitatea lui G. Barițiu. Acestea încurajează mișcarea teatrală prin subvenționarea trupelor de actori amatori, contribuția lor majoră fiind de a fi format un public, chiar și ocazional, și de a fi descoperit și valorizat disponibilităţi interpretative.

În 1967[47], Hans Robert Jauss aprecia „dimensiunea efectului produs de operă" şi cea a „receptării ei de către public", în argumentarea necesităţii unei „istorii literare renovate de estetica receptării". El vedea mecanismul principal constând în „înţelegerea evolutivă" şi în „uitarea selectivă". Opera literară intra, în această perspectivă, „într-un lanţ de receptări, cu putere de decizie asupra importanţei istorice a operei şi a rangului ei în ierarhia artistică". Care este demersul de făcut în raportarea la teatrul secolului al XIX-lea? - „după sistemul aşteptărilor epocii" la care avem acces „prin normativele de gen", reconstituim „orizontul de aşteptare în raport cu care a fost creată şi receptată opera" sau ne apropiem de universul de aşteptare al contemporanilor, punând în balanţă ideea „succesului operei" şi a valorii, reconciliind postmodern palierele cultural - trivial, academic - de consum.

Treptele parcurse de teatrul românesc spre profesionalizare şi spre construirea unui repertoriu naţional în secolul al XIX lea reprezintă aşadar, obiectul analizei acestei teze. Problemele receptării genului, condiţionarea de modelele literare şi afective ale epocii, contaminarea formelor, raportul document istoric - creaţie dramatică, critica dramatică şi întâmpinarea genului, publicul şi orizontul lui de aşteptare sunt alte aspecte pe care lucrarea le urmăreşte, traversând marile etape ale evoluţiei genului dramatic în spaţiul românesc al secolului al XIX-lea.

[47] Hans Robert Jauss, *Istoria literară ca provocare a ştiinţei literaturii*, în revista *Viaţa Românească*, nr. 10, 1980

I. Dialogul formelor dramatice în spațiul românesc al secolului al XIX-lea

I. 1 Interfețe literare și interferențe culturale în orientarea mișcării teatrale/Raportul dintre formele dramatice clasice, romantice, neoclasice și neoromantice în configurarea influențelor occidentale

Aflată la confluenţa marilor culturi europene (slavă-rusă, greacă-bizantină), cultura română a fost deseori confruntată cu probleme ca: "raportul just dintre influenţă, împrumut, necesitate de sincronizare, pe de o parte, şi imperativul afirmării unei personalităţi proprii originale, pe de altă parte"[48]. În vreme ce Occidentul "clocotea" de ideile umaniste şi de "revoluţiile iluministe" (având printre cauze influenţa dilemelor filosofiei islamice transferate aici în Evul Mediu), românii (dar şi popoarele balcanice) erau condamnaţi la o "pauză" culturală de peste 100 de ani, impusă de structurile conservatoare şi retrograde ale domniilor fanariote, dezinteresate de soarta unui neam care le era străin. Este o perioadă în care singurele produse culturale (e drept, nu de neglijat) sunt date de instituția ecleziastică.

Mişcării revoluţionare conduse de Tudor Vladimirescu, Paul Cornea îi atribuie semnificaţia unui prag de epocă, dar nu prin valoarea câştigurilor de moment, ci prin perspectivele deschise şi efectele de ricoşeu. Importanţa reală a acestei mişcări revoluţionare nu constă în ceea ce s-a obţinut atunci în mod concret, ci în efectele produse pe termen lung. Este important de ştiut „cât de profund a fost agitată ţara de frământările sociale şi politice, ce zguduiri au declanşat ele în conştiinţe şi în ce măsură au intensificat şi accelerat ritmul prefacerilor de structură"[49]. Cu alte cuvinte, conchide autorul, mai însemnate decât rezultatele de moment, sancţionate legal sau instituţional, sunt situaţiile ireversibile, create în procesul confruntării claselor sociale, care vor determina, la scadenţe mai apropiate sau mai îndepărtate, transformări hotărâtoare în planul istoriei şi al mentalităţilor.

La sfârşitul secolului al XVIII-lea societatea românească se pregătea să depăşească „secolul deplinei decadenţe", cum preciza Pompiliu Eliade, lipsa învăţământului naţional fiind acutizată. Tributari elenismului, cărturarii au dorit să se implice în culturalizarea maselor, dorinţa lor materializându-se treptat, deşi limba română prezenta încă „un stil

[48] Dan Zamfirescu, *Cultura română, o mare cultură cu destin universal*, Ed. Roza Vânturilor, Bucureşti 1996, p. 22

[49] Paul Cornea, *Itinerar printre clasici*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984, p. 89

neexercitat"[50]. Făcând aprecieri asupra contribuției învățământului în realizarea contactului cu ideile culturale europene, N. Iorga remarcă faptul că „spiritul" se forma mai mult în casă, prin „lecturile în bibliotecile părinteşti, alcătuite din cărţi scrise în spiritul secolului al XVIII-lea. [...] Şcoala franceză din Iaşi era o simplă întreprindere de câştig, care nu putea să deschidă în toate domeniile perspectivele mai vaste şi să lase a se întrevedea ţinte neaşteptate. În Muntenia, e o şcoală de un caracter mult superior, căreia nu i s-a acordat rolul care i se cuvine."[51].

Mai ales pe parcursul secolului al XIX-lea, cele mai mari progrese s-au realizat în domeniul culturii şi în cel al educaţiei. Astfel, aspectele societăţii româneşti în diferitele momente ale devenirii sale în epocă sunt diverse: alte obiceiuri, alte instituţii, altă cultură. Paul Cornea observa că, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, „învăţământul intră în atenţia statului şi capătă o organizare sistematică."[52] Astfel, spiritul naţional a făcut progrese remarcabile iar mişcările politice au început să se modernizeze, românii învăţând adevăratul sens al ideii de libertate prin frecventarea „spiritualităţii" europene, adică a instituţiilor de cultură din Occident.

Istoriile literare remarcă faptul că arta şi literatura naţională la începutul secolului al XlX-lea se îndreaptă spre calea laicizării începute chiar de la finele secolului al XVIII-lea, cultura religioasă reducându-se la cercuri din ce în ce mai înguste. Pătrunderea influenţelor culturale se produce prin organizarea învăţământului în limba română (dar şi introducerea în şcoli a limbilor franceză, italiană, germană), cunoaşterea progresului ştiinţei, filozofiei şi tehnicii secolului al XVIII-lea (raţionalism, criticism, elemente de gândire materialistă proprii enciclopediştilor) și mai ales prin acces direct la cultura europeană (elevi trimişi la studii peste hotare, profesori străini veniţi în ţara noastră etc).

În acest context, criticul reliefează trăsătura cea mai caracteristică a literaturii de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XlX-lea şi anume, nevoia de a-şi afirma un statut beletristic autohton, prin cultivarea metodică a poeziei, tendinţa de delimitare a genurilor şi prin exploatarea expresivă a resurselor limbii. Altfel spus, subliniază autorul, „ea voieşte să croiască nişte drumuri practicabile, să dea reguli, să *clasicizeze* ceea ce e încă anarhic, nebulos, veleitar, încătuşarea graiului în diverse tipare prozodice, îmbogăţirea şi şlefuirea vocabularului, efectuarea de traduceri, căutarea înfrigurată a bazelor

[50] Pompiliu Eliade, *Influenţa franceză asupra spiritului public în România. Originile*, Ed. Univers, Bucureşti, 1982, p.263
[51] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti. Arta şi literatura românilor*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1999, p. 150-152
[52] Paul Cornea, *Itinerar printre clasici*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984, p. 89, p. 382

unei gramatici naturale, transformarea impulsurilor spontane într-un stil — iată câteva dintre principalele laturi ale acţiunii de disciplinare a materiei limbii pe care o întreprind scriitorii de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XlX-lea: Văcăreştii, I. Cantacuzino, Iordache Slătineanu, Matei Milu, Al. Beldiman, C. Conachi, N. Dimachi ş.a."[53].

Exegeza interesată de momentul afirmării culturii româneşti consideră secolul al XIX-lea secolul modernizării şi al modernităţii manifestate printr-o juxtapunere de curente literare, direcţii estetice şi stiluri artistice, într-un amestec de elemente neoclasice, iluministe, preromantice şi romantice afirmate în toate domeniile culturale. Dintre toate direcţiile, romantismul a dominat în epocă şi s-a afirmat ca un curent literar modern, în descendenţa celui francez.

În încercarea de a urmări evoluția mișcării teatrale românești, ne considerăm îndreptățiți să acordăm atenție ansamblului fenomenelor care marchează apariția teatrului românesc în formele sale culte. Aceste fenomene, situate la sfârșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea, sunt indiscutabil legate de realitățile istorice care au favorizat apariția Romantismului. De aceea, un prim demers urmărește înțelegerea condițiilor care au determinat apariția Romantismului românesc, precum și definirea specificului său în raport cu cel apusean.

Cercetând situația literaturii române în momentul de trecere dintre secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, Paul Cornea constată în studiile cuprinse în volumul *De la Alecsandrescu la Eminescu*, că există o deosebire fundamentală față de situația din Apusul Europei, dar remarcă în același timp, similitudinile între evoluția literaturii române și evoluția literaturilor din Estul Europei. Asemănările dintre literatura română şi literaturile est-europene sunt explicate prin condițiile socio-economice asemănătoare, printre care lichidarea feudalismului în agricultură sau lupta pentru independență națională. Ceea ce interesează, pentru început, este deosebirea pe care criticul o consideră fundamentală între condițiile care au favorizat apariția Romantismului în literaturile occidentale și particularitățile socio-economice și politice care au dus la trecerea de la Iluminism la Romatism în Ţările Române.

Momentul decisiv care a favorizat desprinderea secolului al XIX-lea de secolul al XVIII-lea printr-o „mișcare viguroasă, care în cele mai multe cazuri ia caracterul unei insurecții"[54], se consideră a fi Revoluția Franceză de la 1789. În cazul Angliei, exemplul este ilustrat în studiul citat prin poeții Wordsworth, Coleridge și Southey, care renunță treptat la

[53] Paul Cornea, *Itinerar printre clasici*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984, p. 93
[54] Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 8

poetica raționalistă a luminismului, fiind atrași de supranatural și mister. Criticul arată că și Germania se confrunta, în aceeași perioadă, cu o criză în care insatisfacția produsă de realitățile vieții cotidiene se transformă pe plan artistic, în vis și poezie, prin nostalgia infinitului, refuzul rațiunii și aspirația către inaccesibila „floare albastră". În Franța, situația este văzută și mai clar, întrucât Romatismul apare în mod vădit ca o reacție împotriva Clasicismului și a tradiției iluministe. Autorul observă, totuși, că estetica Romantismului nu este echivalentă cu o ruptură de orice tradiție, ci cu o „eliberare de o tradiție care oprimă în favoarea unei tradiții uitate, consonante cu prezentul și părând a purta în germene tendințele noii epoci"[55]. Ideea este ilustată prin reliefarea preferinței romanticilor germani pentru cântecul popular și stilul gotic, pentru mitologia nordică și alchimie, în detrimentul raționalismului *Aufklärungului* (Iluminismului). Aceași tendință se manifestă și în Anglia, unde romanticii englezi renunță la modelul lui Pope și Dryden în favoarea lui Shakesperare, sau în Franța, unde cenaclul grupat în jurul lui Victor Hugo căuta inspirație în poeții Pleiadei anulând astfel, două secole de disciplină clasică. În această ordine de idei, se concluzionează că tradiția nu se reduce doar la ce e imediat anterior, fiecare epocă selecționând din trecut acele momente cu care se înrudește și în care își descoperă afinități. Pornind de la aceste considerații, criticul cercetează situația literaturii române la intersecția secolului al XVIII-lea și al XIX-lea și remarcă o deosebire considerabilă față de literaturile din Occident. Deosebirea vizează condițiile istorice specifice Ţărilor Române, care au creat posibilitatea ca cele două secole să nu fie despărțite printr-un abis, așa încât perioada romantică nu neagă valorile perioadei luministe, dimpotrivă, literatura îmbină elemente luministe și romantice, dezvoltând fără salturi bruște, tendințele spirituale și culturale ale epocii precedente. Se identifică astfel, o unitate de viziune și o comunitate de principii fundamentale între pașoptiști și poeții Văcărești sau reprezentanții Școlii Ardelene: Samuil Micu, Petru Maior și I. Budai-Deleanu. Paul Cornea demonstrează că pașoptiștii au acționat continuând eforturile predecesorilor în ceea ce privește afirmarea limbii române și a identității naționale adăugând însă, „moștenirii bagajul spiritual al epocii postrevoluționare, dominată de liberalism și ideea naționalităților în politică, și ideea de romantism în literatură"[56].

Perioada dintre anii 1780-1848 este considerată deosebit de importantă pentru evoluția literaturii române, întrucât au loc evenimente socio-economice și politice importante precum extinderea raporturilor bănești și a tranzacțiilor comerciale cu Occidentul, dar mai ales desprinderea de sub tutela otomană, ce au declanșat transformări

[55] *Ibidem,* p. 8
[56] Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, ed.cit., p. 11

semnificative de ordin social și psihologic. Deși se recunoaște amploarea schimbărilor produse de aceste evenimente și distanța evidentă dintre generația Văcăreștilor și cea a lui Alecsandri, se afirmă totuși, cu fermitate, că nu se face simţită prezența vreunei disensiuni între luminiști și pașoptiști. Mai mult, autorul consideră că această realitate ar fi o trăsătură caracteristică Romantismului românesc, idee împărtășită și de precursorii săi, specialiști în Romantism. Interesează prin urmare, cauzele considerate a fi generat acest fenomen. Reținem în acest sens, că spre deosebire de Occident, unde revoluția franceză separă perioada luministă de cea romantică, în Ţările Române aceste perioade se suprapun, situându-se anterior revoluției în discuție. Mai mult, conform contextului politic și social din Principate, cele două perioade au o orientare antifeudală și de afirmare a conștiinței naționale. De aici rezultă caracterul unitar și militant al romantismului românesc, caracter realizat în principal de adeziunea comună la ideea afirmării conștiinței naționale. O altă cauză pe care o relevă criticul constă în specificul afirmării burgheziei în Ţările Române care, infiripată tardiv, se caracterizează prin spirit conciliator, urmărind să se integreze sistemului social și economic alături de marii latifundiari, chiar dacă la nivelul discursurilor politice părea agresivă. În plan literar, autorul subliniază că, neexistând un clasicism puternic, romantismul nu a avut cu cine polemiza. Prin urmare, pașoptismul se constituie „ca urmare a unui proces evolutiv, care implică, de bună seamă, deschiderea a noi drumuri, o diferențiere crescândă a fondului de idei și a mijloacelor de expresie, dar ca orientare, perspectivă și finalitate, nu contravine nici un moment sensului mișcării parcurse până atunci”[57].

Studiul în discuție acordă o atenție deosebită perioadei dintre 1780-1848, când o conjunctură politică și economică favorabilă a creat posibilitatea declanșării unei „campanii de europenizare a țării” și asimilării rapide a civilizației moderne. Pe de altă parte, însă, se remarcă faptul că exista pericolul ca acest import de modele străine, explicabil pentru o literatură în fața debutului, să dizolve spiritul național cu cât întâlnește în cale o rezistență mai mică și o conștiință de sine în stadiu embrionar. Așa se explică rezervele exprimate de unii pașoptiști față de fascinația boierimii pentru Occident și față de tendința de sincronizare literară rapidă, fără o necesară selecție prealabilă, cu ce era nou și prestigios în Europa. Nu trebuie să înțelegem, însă, că pașoptismul respingea influențele ce pătrundeau dinspre țările cu vastă tradiție culturală, ci că s-a străduit să găsească „modalitatea unei integrări organice”[58]. Meritul istoric ce i se recunoaște pașoptismului este, conform criticului, de a fi

[57] *Ibidem*, p. 13
[58] *Ibidem*, p. 15

desfășurat o acțiune critică susținută în două direcții: combătând atât imitația superficială și precipitată, dar și izolarea provincială fără perspectivă. Această direcție critică a pașoptismului este ilustrată, potrivit studiului citat, de către piesa lui Alecsandri, *Iorgu de la Sadagura*, unde autorul își îndreaptă critica nu numai împotriva tinerilor reveniți din străinătate, ci și împotriva refuzului influenței occidentale manifestat de bătrânii retrograzi.

În concluzie, reiese din cercetarea lui Paul Cornea că, în mod special, epoca pașoptistă reflectă specificul Romantismului românesc pentru că „ideologia pașoptistă s-a format încorporând moștenirea epocilor precedente și reprezintă încununarea unei evoluții care se organizează în jurul unor principii fundamentale comune”[59].

Și alte studii de specialitate, printre care și cel al lui Henri Zalis despre romantismul românesc, au în vedere reliefarea originalității romantismului românesc și discutarea curentului în contextul celorlalte curente literare active. Într-un prim demers, autorul aduce în discuție dubla accepțiune a termenului *romantism*, relevată în funcție de criteriile aplicate. Astfel, în sens larg, romantismul ar fi o categorie psihologică, un mod de manifestare a sensibilității, independent de un curent sau de altul. În cea de-a doua accepție, cea care interesează de fapt, termenul are valoare de mentalitate, „desigur mentalitatea perioadelor revoluționare, a voinței de schimbare, a nervozității și dezechilibrului”[60].

În cercetarea pe care o face privind afirmarea romantismului în Europa, autorul face distincție între reacția anticlasicistă ce caracterizează școlile romantice din Occident și situația țărilor pe care le numește *asuprite* - printre care și România - unde Romantismul apăruse în cadrul luptei pentru independență și eliberare națională. Este firesc să admitem că din acest context decurg particularitățile de fond ale Romantismului românesc, a cărui dezvoltare evidențiază cum fenomenul romantic nu este doar un curent literar sau metodă de creație ci, în împrejurările istorice la care îl raportăm, este o soluție națională, înainte de a fi una pur estetică. Ne reține atenția și trimiterea pe care autorul o face la studiul *Le romantisme français*, semnat de Paul van Tieghem, care semnala caracterul de ghid pe care romantismul l-a jucat pentru literaturile tinere și releva autoritatea cu care s-au exercitat influențele apusene asupra Romantismului românesc, mai ales la început. Pe măsură ce se definește conștiința națională, imitațiile se diminuează, iar comuniunea cu folclorul și istoria națională aduc originalitate Romantismului românesc. Reținem în continuare, trimiterea la autorul amintit, care preciza că „Romantismul românesc nu va fi nici reacțiune aristocratică

[59] *Ibidem*, p. 37
[60] Henri Zalis, *Romantismul românesc*, Editura Pentru Literatură, București,1968, p. 6

zdrobită de revoluție, nici protestul amar al plebeilor nemulțumiți de ordinea capitalistă; el va fi în primul rând o expresie a deșteptării naționale[61].

Cercetarea amintită, cu privire la specificul Romantismului românesc, desprinde împrejurările care au făcut posibilă manifestarea acestuia. Le amintim aici deoarece, în diverse forme, ideile se regăsesc și în alte studii asupra fenomenului literar și cultural. Așadar, spre deosebire de Franța, unde Romantismul a avut caracter revoluționar, în Țările Române evoluția Romantismului stă sub semnul mișcării de eliberare națională, constituind în același timp o soluție de echilibru și disciplină. Se știe prin urmare, că vastul proiect de traduceri pe care scriitorii pașoptiști îl inițiază devine instrument de emancipare prin cunoaștere. Se desprinde astfel, o trăsătură specifică epocii, ilustrată de mobilizarea scriitorilor (prin Societatea Filarmonică) și transformarea lor în „ostași ai unei cauze drepte."[62]. Preluând o idee a lui Silvian Iosifescu, autorul comentat aici remarcă la rându-i, unitatea de atitudine și de afirmare a scriitorilor pașoptiști, adăugând că acest caz de unitate profundă este unic în Europa. Criticul e de părere că tocmai această unitate dă originalitatea Romatismului românesc și stă în contrast cu particularitățile Romatismului francez sau german în sensul că, față de tendința din Occident, de a nega tradiția clasică și de a cultiva paseismul și evaziunea în fantastic, scriitorii pașoptiști cred în idealul revoluționar și evocă trecutul spre a stimula prezentul.

Pentru că cercetarea teoretică asupra evoluției Romantismului are în vedere și periodizări posibile ale curentului, ne oprim deocamdată, tot la demersul amintit care notează că în Europa, Romantismul durează aproape toată prima jumătate a secolului al XIX-lea, „în Franța, Germania, în Rusia, Anglia sau Ungaria, Romantismul făcea loc la cumpăna veacului, realismului critic."[63]. În Țările Române însă, afirmă autorul, Romantismul se prefigurează abia după 1829, când Eliade editează *Curierul de ambe sexe*, se consolidează în jurul anului 1848 și cunoaște apogeul între 1870-1888, când publică Eminescu. Persistența Romantismului românesc este explicată prin faptul că feudalismul rezistă destul de mult timp, iar romantismul se născuse ca să-l combată, dar și pentru că marile deziderate pașoptiste își așteptau rezolvarea politică, economică și cultural-estetică. Henri Zalis subliniază însă, că orice încercare de periodizare este relativă, dacă nu imposibilă în literatura română, pentru că nu se poate vorbi despre un Clasicism românesc

[61] *Ibidem*, p. 32
[62] *Ibidem*, p. 50
[63] *Idem*, p.64. Considerăm obligatorie delimitarea, în cazul studiului lui Henri Zalis și al altora similare, publicate înainte de 1989, de clișeele limajului criticii aservite ideologic și pe care scriitorii, chiar de bună credință fiind, erau obligați să le folosească. Atâta timp cât utilizarea lor nu intervine asupra onestității conținutului cărții, delimitarea noastră rămâne una formală.

sau despre alte curente de tranziție precum Iluminismul sau Preromantismul, ci doar de manifestări clasice sau iluministe. Apoi, remarcă autorul, „la noi, mai izbitor decât aiurea, curentele coexistă, trăiesc paralel sau interferează”[64].

Și Vera Călin oferă, în studiul său despre romantism, o încercare de periodizare a Romatismului românesc, arătând că în istoria acestuia a existat o succesiune de etape. Astfel, o primă etapă ar fi cea prepașoptistă, al cărei manifest este socotit programul *Daciei Literare*, prin care se afirmă interesul pentru promovarea unei literaturi originale, inspirate din istoria, obiceiurile și tradițiile poporului român. În această etapă, Romatismul românesc se consideră a avea o trăsătură particulară, „rezultată din selecția anumitor puncte din programul romantic și adaptarea lor la condițiile istorice specifice”[65]. Astfel, remarcă autoarea, în perioada prepașoptistă atenția oamenilor de cultură se îndreaptă către modelul italian, dar imaginea Italiei se prefigurează în conștiința scriitorilor din preajma anului 1848 în mod diferit decât în aceea a doamnei de Staël sau mai târziu, a lui Stendhal. Vera Călin observă că pentru romanticii prepașoptiști români, Italia este o țară îndepărtată, păstrătoare a unor vestigii grăitoare pentru originea poporului român, în măsură să înflăcăreze nu numai conștiința originilor, ci și a destinului prezent. Astfel își explică autoarea cultul lui Heliade pentru „cea de-a doua patrie”, manifestat prin masiva lui campanie de traduceri din literatura italiană. Se identifică și o etapă ulterioară a Romantismului românesc fără a-i stabili însă, limite de timp, etapă ce s-ar remarca prin respingerea retoricii și a gesticulației spectaculoase, prin byronism, prezența temei faustice și prin fructificarea experienței culturale a pașoptiștilor, preluând, între altele, interesul acestora pentru trecutul istoric, socotit exemplar și pentru folclor. Această etapă este plasată cu aproximație în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și se afirmă în unanimitate că a fost dominată de personalitatea poetică a lui Mihai Eminescu.

Considerat un curent de tranziție, adesea controversat, termenul de preromantism și în special, preromantismul românesc s-a bucurat de interesul sporit al lui Mircea Anghelescu, cel care dezvoltă ipoteza existenței unui preromantism românesc într-un volum binecunoscut[66]. Fără a insista asupra ipotezei, desprindem considerațiile pe care criticul le face cu privire la perioada dintre 1810, dată după care încep să scrie Asachi și Iancu Văcărescu, iar traducerile manuscrise încep să-și piardă interesul și aproximativ 1840, anul afirmării pașoptismului și implicit, a Romatismului românesc. Acest interval - numit de unii critici prepașoptist, - este

[64] *Ibidem*, p. 69
[65] Vera Călin, *Romantismul*, Editura Univers, București, 1970, p. 41
[66] Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Editura Minerva, București, 1971, p. 129

văzut de către autor ca un fenomen aparte în literatura noastră, caracterizat prin „descoperirea sau redescoperirea esențelor proprii literaturii, a lirismului, a individualității și a sentimentelor individuale”[67]. Criticul e de părere că această perioadă nu a receptat direct Romantismul literaturii occidentale contemporane, ci va fi receptivă față de etapa precedentă, preromantică, aducând drept argument preferința scriitorilor români pentru Young, Gray, Gessner, Delile, Millevoye și Léonard, sau receptarea trunchiată a operei lui Lamartine și Hugo.

Criticul admite însă, că perioada pe care nu o numește totuși, în mod explicit, preromantism românesc nu poate fi asimilată total preromantismului european, în primul rând pentru că „este un preromantism retardar, simultan cu romantismul european”[68] și în al doilea rând, pentru că include caracteristici proprii culturii și spiritului național. Înțelegem așadar, că ar trebui să admitem ideea că nu a existat un preromantism românesc, ci doar elemente preromantice, identificabile ca atare în spațiul literar românesc.

Așa de pildă, potrivit opiniei opiniei lui Virgil Nemoianu[69], *vârstele* romantismului european sunt clasificate în trei categorii, iar curentul romantic se manifestă ca Romantismul înalt, sau High Romanticism, activ doar în câteva ţări europene (Franţa, Anglia, Germania, începând cu anul 1815) și care propune un proiect uman vast, centrat în jurul ideii de expansiune, în sensul depășirii tuturor limitelor omenești, apoi ca Romantism de tip Biedermeier (ce definește forma în care curentul s-a adaptat în Balcani și care este tradus printr-un romantism domestic, idilic, conservator, caracterizat prin respingerea canoanelor clasicismului, prin adoptarea cultului sensibilităţii și al naturii și prin gustul pentru pitoresc, pentru elementele exotice), urmat de postromantism (manifestat până în 1870). La rândul său, Paul Cornea se declară împotriva ipotezei lui Nemoianu și apreciază succesiunea inversă a paradigmelor în cadrul Romantismului românesc, „unde așa-zisul *Low Romanticism* se manifestă înainte de *High Romanticism* iar autorul nu acceptă reducerea pașoptismului sau a romantismului autohton la o mentalitate de tip *Biedermeier*.[70]

În anul 1929, N. Iorga propunea în capitolul *Romantism francez pe subiecte româneşti*, ideea conform căreia influența romantismului francez se concretizează diferit în funcție de filiera pe care pătrunde: „Romantismul francez primit în țară este una și romantismul francez primit în străinatate este alta; romantismul francez primit în casă este

[67] *Ibidem*, p.133
[68] *Ibidem*, p. 134
[69] Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea romantismului*, ediţia a II-a, Editura Curtea Veche, 2004, p. 19
[70] Andrei Terian, *Cearta cu relativismul,* disponibil la adresa http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/cronica-literara-cearta-cu-relativismul-4461769P, apud Paul Cornea, *Delimitări și ipoteze*. *Comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale*, Editura Polirom, Bucureşti, 2008

iarăși una și cel primit în școală, alta[71]. Autorul amintește în acest sens, experiența lui Costache Negruzzi, care primește influența romantismului francez pe filieră rusă, prin opera lui Pușkin și a lui Lermontov, sau cazul lui Vasile Alecsandri, cel ce se formează în spiritul romantismului la Paris și care „a fost așa de stăpânit de influența exotismului rural francez încât a prelucrat materialul autohton cum l-ar fi putut face un francez[72]". În timp ce spiritul romantic dobândit în casă prin preceptori sau în școlile de tipul pensionului Cuénim ori Vaillant a putut forma, cel mult, „câțiva harnici traducători"[73].

În studiul intitulat *Din nou despre romantismul românesc* se definește romantismul ca fiind „un început de drum, o renaștere", „un ansamblu de practici scripturale [...] iar romanticitatea – o constantă psihologică și de comportament reflectată într-o nesfârșită varietate de aliaje și interferențe"[74]. Și tot aici, se prezintă o soluție de periodizare a romantismului românesc. Astfel, potrivit autorului, curentul romantic s-a instalat începând cu anul 1830 (anul în care V. Cârlova își publica primele poezii) și s-a prelungit până după moartea lui M. Eminescu. În ceea ce privește perioada de dinainte de 1830, aceasta a stat sub semnul „arderii etapelor"[75], adică al conflictului dintre „nou" și „vechi", „tradiţie" și „modernitate", care au coexistat. Cea de-a doua etapă, reprezentată de momentul pașoptist propriu-zis, aduce în prim-plan o literatură militantă, patriotică, de evocare istorică, dar și cu elemente folclorice și de natură autohtonă, așa cum apărea la scriitori precum N. Bălcescu, D. Bolintineanu, Gr. Alexandrescu, A. Russo, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, A. Mureșanu. Criticul afirmă că, în interiorul generaţiei pașoptiste, au existat două serii de scriitori: pașoptiștii „iluminiști" – de tipul C. Stamati, Ghe. Asachi, I. Heliade-Rădulescu, C. Aristia, și pașoptiștii „revoluţionari"[76] – V. Alecsandri, Gr. Alexandrescu, C. Negri, C. Bolliac, I. Ghica, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu. Scriitorii din prima categorie proveneau din clasele sociale modeste și aveau o pregătite culturală dicutabilă, însă promovau progresul social, în relaţie strânsă cu valorile tradiţiei. Fiind deschişi la tot ceea ce însemna noutate, aceştia au contribuit în mod esenţial la procesul afirmării naţionale, iar lupta activă şi sistematică pe care au dus-o a vizat în acelaşi timp învăţământul, societăţile culturale, teatrul, presa și tiparul. Astfel, datorită lor a început să se formeze publicul cititor și s-au pus bazele comerţului cu cartea.

---

[71] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, Editura Minerva, București, 1977, p. 195
[72] *Ibidem*, p. 203
[73] *Ibidem,* p. 203
[74] Paul Cornea, *Din nou despre romantismul românesc,* (Post scriptum după 20 de ani)", în *Revista de istorie şi teorie literară*, an XI, nr. 1-2, ianuarie-iunie, Bucureşti, 1992, p. 9
[75] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, ed. cit., p. 453
[76] *Ibidem*, p. 376

Descriind scriitorii din a doua categorie, criticul îi prezintă ca revoluţionari în practică, democraţi în gândire şi romantici în gusturi estetice. Formaţia lor spirituală era solidă, obţinută la Paris, fiind astfel pe deplin acordaţi Europei. Ca urmare, lor li se datora politizarea romantismului şi punerea în circulaţie a conceptului de „naţiune", bazat pe unitatea de limbă, de origine şi de aspiraţii a românilor[77]. Conform opiniei lui Paul Cornea, „amestecul vârstelor şi modelelor"[78] s-a corelat, în epocă, imperativelor naţionale, iar genurile şi speciile literare se cereau a fi experimentate indiferent dacă se subordonau poeticii clasice, romantice sau dacă erau hibride. Elementele de neoclasicism coexistau cu cele preromantice şi realiste atât înainte de1830 cât şi după acel moment, când romantismul a devenit curentul dominant. Astfel, atmosfera romantică a cuprins întregul front literar al vremii, iar scriitorii s-au grupat în jurul doctrinei literare romantice, având aceleaşi opţiuni literare şi culturale.

O a treia etapă, numită postpaşoptistă sau postromantică, se consideră că a debutat după 1848, când estetica romantismului era bine conturată, însă filonul romantic s-a prelungit şi mai târziu, ca manieră de creaţie şi atitudine faţă de viaţă, prin operele lui Al. Ododescu, B. P. Haşdeu, Al. Macedonski, O. Goga, M. Sadoveanu.

Deşi romantismul românesc a urmat modele apusene şi a definit o practică literară dominantă, totuşi, doctrina literară a fost eclectică, plină de ambiguităţi şi de confuzii. Autorii clasici europeni erau consideraţi a fi reprezentativi, în timp ce scriitorii romantici exemplari erau incluşi printre „clasici". I. Heliade-Rădulescu îşi propusese, prin programul său de cultivare a maselor, să traducă şi să tipărească o colecţie de autori clasici în care se încadrau Homer, Vergiliu, dar şi Byron sau V. Hugo.

În ceea ce priveşte romantismul apărut în Franţa, Paul Cornea observa: „Adevărul e totuşi că revolta romantică (îndeosebi în Franţa, deci în versiunea cea mai bine cunoscută romanticilor români) n-a avut în vedere negarea oricărei reglementări în artă, ci doar a celei instituite de dogmatismul clasicizant". Criticul subliniază faptul că V. Hugo recunoştea, în aceea faimoasă prefaţă la *Cromwell,* existenţa unor „legi generale" şi a unor „legi speciale" ale artei, cele dintâi interioare şi permanente, ţinând de gramatică şi prozodie, cele din urmă subordonate de fiecare dată tipului de operă creat. "Geniul, care ghiceşte mai degrabă decât să înveţe, le extrage, pentru fiecare operă, pe cele dintâi din ordinea generală a lucrurilor, pe cele de-al doilea din ansamblul izolat al subiectului tratat."[79].

[77] *Ibidem*, p. 377
[78] *Ibidem,* p. 377
[79] Paul Cornea, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980, p. 182

În studiul *Originile romantismului românesc* - fundamental pentru perioada de care ne ocupăm aici - autorul arată că, în comparaţie cu romantismul francez, romantismul românesc a fost mai puțin capabil să-și construiască o teorie unitară și metodică. "Inexistența unui clasicism, în sensul unui curent literar distinct, care să fi impus un cod restrictiv și să fi încătușat inițiativele creatoare a permis romanticilor să ocupe spațiul literar al epocii"[80]. De altfel, reținem și faptul că semnificația atribuită în mod curent termenului de „clasic" este aceea de „model exemplar". Principiul romantic al creației, acela de originalitate națională în producția de bunuri spirituale, s-a bucurat de o imensă popularitate în epocă, reprezentând ideologia comună literară și culturală a scriitorilor pașoptiști. Se știe că meritul de a fi dat acestei idei valoarea unei orientări bine închegate i-a revenit lui M. Kogălniceanu și revistei *Dacia literară*. Pornind de la ideea lui P. Cornea, potrivit căreia romantismul european „se nutrește din starea de dezamăgire revoluţionară"[81], iar romantismul românesc a coincis cu mișcarea de eliberare naţională, asumându-și ideea unităţii naţionale simultan cu voinţa de a democratiza viaţa publică, s-a pus problema elaborării, prin literatură, a unui profil identitar naţional prin care se urmărea realizarea unităţii literare și culturale, înainte de cea politică.

[80] *Ibidem,* p. 182
[81] *Ibidem,* p. 182

I.2. Studii cu caracter programatic care însoțesc mișcarea literară în epocă - Impactul modelator al traducerilor

Evoluția culturii și a literaturii românești trebuie înțeleasă în contextul politic, social şi intelectual existent în teritoriile românești și chiar în context european. Preocuparea pentru ştiinţă şi cultură sporeşte şi se diversifică în deceniile de început ale secolului al IX-lea. Se constituie, pe lângă societăţile literare, diverse asociaţii şi grupări de specialişti: societăţi ale naturaliştilor, ale medicilor, ale «scrutătorilor naturii», care promovează cercetările şi interesul pentru ştiinţă. Acum apar primele ziare, *Curierul românesc* (1829) şi *Albina românească* (1829), se constituie *Societatea filarmonică* (1833) şi iau fiinţă primele conservatoare la Bucureşti (1834) şi la Iaşi (1836). Ion Eliade Rădulescu introduce, în *Curierul românesc,* începând din 1835, două coloane: într-una se află textul românesc, iar în cealaltă, traducerea lui în limba franceză. Anumite evenimente şi ştiri interne pot ajunge, astfel, la cunoştinţa străinilor care s-ar interesa de situaţia din Ţara Românească.

Din cauza condiţiilor nefavorabile[82], presa din Transilvania apare mai târziu decât în Principate, iniţiativa aparţinându-i lui Ion Barac, care scoate *Foaia duminicii,* o publicaţie de familie care nu face trimiteri la mişcarea de idei a vremii. Abia la 1 ianuarie 1838, G. Bariţiu preia ştafeta şi editează *Foia literară*, devenită, peste câteva luni, *Foaia pentru minte, inimă şi literatură.* Este notabilă remarca autorului studiului *Originile romantismului românesc*, cu privire la abundenţa prozei romantice în paginile revistei, proză ilustrată de Bariţiu însuşi prin nuvelele: *Viaţa şi cinstea* şi *Puterea fantasii*, prozele lirice: *O noapte la lună în Braşov* şi *O plimbare de rămas-bun la Braşov*. Nu lipsesc nici traducerile din operele lui Schiller, Goethe, Diderot, Ovidiu şi Lamartine.

Alături de presă, şi în pas cu ea, progresează rapid tiparul. Tiparniţele, monopolizate de autorităţile ecleziastice, erau orientate spre traducerea cărţilor de cult, iar singura tipografie laică din Principate, înfiinţată la Bucureşti în 1817, activa foarte slab. Prin urmare, până în 1830, operele, traduceri sau lucrări originale, circulau foarte greu. Se consideră că importanţa majoră a dezvoltării tiparului constă în efortul de a da producţiei de carte aspectul unei activităţi organizate, în mare măsură destinată a acoperi nevoile învăţământului. Treptat, însă, se acordă un spaţiu din ce în ce mai larg şi literaturii propriu-zise. Istoriile literare evidențiază condițiile care au favorizat "exercitarea unor presiuni

[82] *Istoria literaturii române, I-III*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1968, p. 225

stimulative asupra creaţiei, orientând-o sub forma comenzilor”[83]. Astfel, în cadrul societății Filarmonica, din nevoia inițială de a asigura repertoriul teatral, apoi din intenţia generoasă de a oferi românilor deschidere către valorile spirituale majore ale umanității, Heliade îi încurajează pe tineri să traducă din autorii de renume. *Gazeta Teatrului Naţional* putea, astfel, anunţa, în nr. 3 din 1836, traducerea a 42 de piese, dintre care 13 apăruseră deja, 4 erau sub tipar şi 25 se aflau în manuscris. Repertoriul ales, în care domină opera lui Molière (12 piese), dovedeşte adaptarea la circumstanţe (un teatru începător, public needucat, mijloace reduse de montare). Tot în 1836, Heliade iniţiază[84] o *Colecţie de autori clasici*, care urma să conţină opere aparţinând lui Homer, Xenofon, Demostene, Virgiliu, Tasso, Alfieri, Byron, Victor Hugo.

Evoluţia societăţii avea să fie, aşadar, hotărâtoare şi pentru apariția şi dezvoltarea dramaturgiei românești. Astfel, şcoala, presa şi teatrul devin instrumentele luptei active[85] de culturalizare. Cerută imperios de necesităţile locale, instituţia dramatică a fost fluctuantă şi nesigură atâta timp cât s-a găsit sub semnul influenţelor occidentale.

Se înțelege că și teatrul cult românesc este un produs al societăţii ajunse într-o nouă fază şi la o nouă treaptă de cultură, societate care favorizează ivirea şi dezvoltarea unor talente ca I. Eliade, C. Aristia, Gh. Asachi, Gh. Bariţiu, V. Alecsandri, C. Caragiale, M. Millo etc. Ei sunt cei care pun temelia teatrului românesc cult, în primele decenii ale secolului al XIX-lea. În crearea acestei noi instituţii de cultură trebuie subliniată şi contribuţia teatrului popular şi, mai ales, a manifestărilor teatrale cu caracter închis, de salon. Primele manifestări culte nu au fost spectacole, ci texte literare, piese de teatru. La început sub formă de traduceri, activitatea teatrală a prilejuit, aşadar, cele dintâi spectacole în limba română şi, de multe ori, prin alegerea lor potrivită, au răspuns, potrivit *Istoriei Teatrului în România*[86], obiectivelor naţionale şi sociale specifice generației pașoptiste. Totodată, traducerile au însemnat şi câştigarea unei experienţe în posibilitatea de folosire şi adaptare a limbii române la condiţiile specifice ale dramaturgiei, la modul ei de exprimare, cu o conciziune şi o dinamică proprii genului. Traducerile, literatura dramatică aflată în circulaţie prin publicaţii şi pe scene au stimulat şi au influenţat producţia naţională, atât pe cea cu caracter satiric, cât şi pe aceea de factură eroică.

---

[83] *** *Istoria Teatrului în România*, Vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste din România, Bucureşti, 1971, p. 208
[84] *Istoria literaturii române, II*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1968, p. 239
[85] *Ibidem,* p. 239
[86] *** *Istoria Teatrului în România*, Vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste din România, Bucureşti, 1971, p. 209

Se reţin câteva nume printre care Alecu Beldiman, Iordache Slătineanu, Iancu Văcărescu, Ion Budai Deleanu, Gheorghe Asachi, Vasile Cârlova, Ioan Barac şi mulţi alţii, a căror operă de traducători a fost, pentru evoluţia limbii române literare, mai importantă decât creaţia lor originală[87]. Important de observat este că ei nu traduceau piesele pentru a fi jucate, ci pentru a fi citite.

Am punctat deja că, datorită caracterului ocazional şi rarităţii spectacolelor, în primele trei decenii ale secolului al XlX-lea piesele sunt, în marea lor majoritate, traduceri sau prelucrări. Orientarea era, în ansamblu, clasică, după cum reiese din traducerile din alte limbi și din opiniile exprimate deschis în prefețele și articolele publicate în presă. Această orientare, ușor de recunoscut mai ales în perioada primelor spectacole organizate de Asachi și I. Heliade Rădulescu, „se integrează firesc caracterului general al literaturii române din epocă, aflată sub influență clasică și neoclasică”[88].

Totuși, după 1830, romantismul începe să-și afirme influența în ansamblul mișcării literare românești, însă în teatru se resimt încă, destul de pregnant, caracteristici ale clasicismului. Concludente în acest sens sunt și articolele din presa timpului amintite de Dumitru Păcurariu, în studiul *Clasicism și romantism*[89], referitoare la semnificația teatrului. Astfel, într-un articol numit *Teatrul Bucureștilor,* aparținând lui I. H. Rădulescu, apărut în ziarul *Curierul* din 1833, autorul remarcă, în spiritul esteticii clasice, rolul educativ al teatrului: „Să se zugrăvească și să ne insufle virtuțile, să ne facă urâciase viciile... în sfârșit, să ne fie model de purtare și elocvență”[90]. Aceeași idee se regăsește și într-un articol nesemnat, intitulat *Despre influența teatrului*[91], apărut în *Gazeta teatrului național,* în 1835, în care se face elogiul comediei și al tragediei, citându-se numele lui Molière, al lui Corneille și Voltaire. Alt articol, *Cugetări asupra teatrului*[92], semnat de I. Voinescu, subliniază importanța teatrului grecesc și elogiază, de asemenea, comediile lui Molière, respingându-se vodevilul, opera ca specie muzicală, și mai ales înclinația pentru nou și originalitate cu orice preț, idei ce dau articolului un evident caracter polemic cu privire la romantism. Astfel de opinii, în esenţă clasice, sunt frecvente în perioada 1830 - 1840 şi chiar mai târziu, arată criticul[93] în studiul amintit. Reținem deci că, deși C. Negruzzi, sub influența evidentă a romantismului, afirma în prefaţa unei traduceri din 1835, că ar dori să vadă pe

[87] *Istoria literaturii române, II*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1968, p. 239
[88] Dimitrie Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Editura Minerva, București, 1971, p. 148
[89] Dimitrie Păcurariu, *Clasicism și romantism. Studii de literatură română modernă*, Editura Albatros, București, 1973, p. 120
[90] *Ibidem*, p.159
[91] Dimitrie Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Editura Minerva, București, 1971, p. 148
[92] *Ibidem,* p. 159
[93] *Ibidem,* p.150

scenă eroi din istoria naţională, iar într-o altă prefaţă din 1837, la traducerea piesei *Maria Tudor* de Victor Hugo, exaltând teatrul acestuia ca şi pe cel al lui Dumas şi Delavigne, îi repudia pe Molière, Corneille, Racine şi Voltaire, el pune la temelia concepţiei sale ideea - larg vehiculată în epocă - ce pornea din clasicism, că „*teatrul e o şcoală de moral*”[94]. Într-o scrisoare, reprodusă în studiul citat din 1838, către Gh. Asachi, referitoare la organizarea teatrului naţional din Iaşi, acelaşi Negruzzi recomandă - cu evident accent polemic antiromantic - că piesele din repertoriu să fie „alese şi potrivite cu gustul publicului, elegante nu triviale, comice nu bufone [...], tragice, nu sângeroase”[95]; în acelaşi spirit vorbeşte scriitorul într-un articol de mai târziu (1862), evocând repertoriul teatrului ieşean din perioada directoratului său de la 1840: „Dacă unele piese - precizează Negruzzi - aveau oarecare espresii familiare, ele erau la locul lor şi îndată venea dialogul elegant, fără pretenţie şi natural. Comedia nu ajunsese a fi burlescă, şi drama era tragică fără a fi zbuciumată şi hidoasă!”[96]. Și din studiile lui Ioan Massoff reiese că mişcarea teatrală românească din această epocă, până târziu în a doua jumătate a veacului, evoluează „sub auspicii clasice, deşi tendinţe spre o altă orientare nu lipsesc”[97]. Romantismul, afirmat larg în celelalte genuri literare, se resimte în teatru, sporadic, în unele piese puţin importante de după 1850 şi cu deosebire, în dramele unui Hașdeu, Alecsandri ș.a., inspirate din istoria naţională.

Aceleaşi idei se regăsesc şi în studiile de istorie a literaturii dramatice care, referindu-se la intervenţiile teoretice, inclusiv la formele incipiente ale criticii literare şi teatrale, arată că acestea se menţin în limitele formaţiei clasicizante, primind treptat, în acelaşi timp cu sugestiile iluminismului, unele elemente filoromantice, fără a se simţi, însă, multă vreme necesitatea dezvoltării unor controverse. Nici dincolo de anul 1840, când lectura romanticilor europeni se generalizează printre literaţii români, acceptarea unor corective estetice de influenţă byroniană, lamartiniană sau hugoliană nu suscită decât arareori respingeri. Autorii care au tratat problema interferenţelor curentelor literare în literatura română amintesc adesea de studiile lui Paul Cornea, care subliniază că „opoziţia clasic-romantic în interpretarea violent antitetică pe care o dă Victor Hugo în prefaţa la *Cromwell* nu e acceptabilă pentru scriitorii noştri [...] către 1830 şi în anii următori”[98]. În susținerea acestei idei ni se oferă și o primă încercare de a defini dramaturgia, definiție care

[94] *Ibidem*, p.161
[95] *Ibidem,* p.161
[96] Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Vol.I, Editura pentru literatură, București,1961, p. 194
[97] *Ibidem*, p. 194
[98] *Ibidem*, p. 198

îi aparţine lui I. H. Rădulescu şi a fost preluată de critică din *Curierul românesc*: „Numele dramatic vine de la verbul grecesc δράν (dran), ce va să zică a face: şi s-au numit felul acesta de poezii dramatice, pentru că întrânsa povestirea din partea autorului lipseşte, lăsându-se a face actorii sau persoanele ce lucrează aceea ce ar trebui să povestească poetul. Aceste bucăţi dramatice sunt de mai multe feluri: unele sunt tragice, în care poetul voieşte să pricinuiască milă şi lacrimi privitorilor, şi cele de felul acesta se numesc tragedii, care mai totdeauna să sfârşăsc cu moartea cuiva. Altele spre îndreptarea năravurilor iau în râs greşalele oamenilor, batjocoresc viţurile şi înfăţişând în alţii patimile noastre cele rele şi le arăt urâcioase. Şi precum în tragedii stăpâneşte jalea în acestea din potrivă domneşte râsul. Cele de felul acesta se numesc comedii”[99].

Admițând că expunerea lui Eliade urmează, în mare, formulările clasiciste și că explicarea termenului *dramatic* este luată aproape textual, din *Poetica* lui Aristotel, criticul atrage atenţia asupra definiţiei dată de Eliade *dramei,* deosebită clar de cea a lui Marmontel din *Eléments de littérature*, care desemna sub acest nume „tragedia populară, în care se reprezintă evenimentele cele mai funeste şi situaţiile cele mai demne de milă ale vieţii obişnuite”[100], care practică „efectul... emoţiilor tari”, cu alte cuvinte, *melodrama.* Pentru Eliade însă, se arată în continuare, *drama* este creaţia teatrală „unde poetul amestecă şi mila şi râsul”[101], definiţie concisă dar care aminteşte de sensul pe care romanticul Hugo îl acordă acestui termen, răsturnând interdicţia unităţii de impresie, specifică tragediei.

Reținem aici și notațiile istoriilor literare[102] potrivit cărora, pentru câteva generaţii de oameni de cultură români, de la 1830 şi până la 1880, nobleţea artei dramatice rămâne legată de preceptele aristotelice, în vreme ce modalitatea romantică, dacă nu este ignorată, obţine recunoaşteri limitate. Elocvente în acest sens sunt și articolele despre teatru analizate în studiul *Clasicism și romantism în dramaturgia românească* [103], publicate în perioada dintre apariţia *Curierului românesc* (1829) şi dispariţia *României literare,* aparţinând lui V. Alecsandri, care tolerează rar vreo abatere de la spiritul „artelor poetice” clasicizante. Publicistica perioadei paşoptiste este, de asemenea, în această privinţă, semnificativă. Astfel, în cunoscutul articol de polemică *pro domo* al lui Alecu Russo, *Critica criticii,* adversarul (D. Gusti) este admonestat - între altele - şi pentru pierderea din vedere a unor implicaţii literare de doxă filoclasică. Cronicarul teatral de la *Albina românească* n-ar fi văzut că lui

[99] Vicu Mândra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească*, Minerva, Bucureşti, 1973, p.72;
[100] *Ibidem*, p.73
[101] *Ibidem*, p.73
[102] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti. Arta şi literatura românilor*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1999, p. 176
[103]Vicu Mândra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p.72

Alecsandri, „când a pus în ştenă pe cuconu Nicu (n.n., *Piatra din casă)*, nici i-a trecut prin minte să caracterizeze pe cuconii de astăzi, dar să ne arate cum a fost cu toţii în vârsta zisă a nevinovăţiei, care nu-i nici copilărie, nici holteiie coaptă, prin care tot omul, care a ajuns măcar la 24 ani, a trecut, ori de ce treaptă a fost sau este”[104]. Neştiind să distingă *tipul clasic* de aparenţele efemere ale personajului, inabilul Gusti este zeflemisit cu superioritate pentru incultura sa, căci el „a râs... fără să ştie de ce”[105]. Ideea relaţiei strânse dintre conceptul de *cultură* şi elementele educaţiei clasiciste va apăra insistent în articolele din acest timp. Criticul ia în discuție, în studiul amintit, și ironiile lui I. Voinescu II împotriva modei romantice, care includ și deplângerea lipsei de interes a publicului față de autorii „cei vechi”, ce au deschis „drumul dreptului cuvânt și al gustului - Byron, Lamartine, Victor Hugo și alții”[106]. Înțelegem deci, că Voinescu II - ca și alți cărturari din generația sa, mențin cu precădere gustul pentru măsură. Totuși, includerea romanticilor printre clasici devenise o practică obișnuită în epocă. Un exemplu preluat din lucrarea amintită îl prezintă pe G. Barițiu, care încadra în clasicitatea franceză pe André Chénier, Chateaubriand, Madame de Stäel, Lamartine, Victor Hugo, iar printre clasicii germani îl adaugă pe romanticul Jean Paul.

Treptat, influența romantismului începe să se resimtă și în dramaturgie, acest aspect fiind identificat de către critica de specialitate prin interesul față de piesele lui Delavigne și prin poziția criticii dramatice față de teatrul istoric. Piesele lui Delavigne (1793-1843) apar în repertoriul lui Pascaly și în cel al Companiei Theodorini imediat după 1860 și cunosc - în deceniile următoare - admiratori pasionați printre dramaturgii considerați „din a doua linie”, care apreciau opera autorului francez pentru modul în care se îmbinau, în versuri, *unitățile clasice* cu intriga *romanțioasă*.

În aceeași direcție, critica teatrală, analizând teatrul istoric, folosea spre sfîrșitul secolului, destul de stăruitor, criteriul inadvertenţelor faţă de modelele clasice, mai ales în latura formală a „regulilor”. Tot din studiul citat reiese că acceptarea integrală a romantismului se realiza cu greu în cultura română, pentru că stagnează „multă vreme în credinţa valorii doveditoare în plan estetic a capacităţii dovedite de autor de a face faţă obligaţiilor compoziţiei de legislaţie clasică”[107]. Totuşi, o deplasare în timp, de la intransigenţa clasicistă la adeziunea filoromantică, a fost remarcată în mai multe cazuri. Criticul consideră edificator exemplul lui V.A. Urechia care, în 1865, în conferinţa sa *De*

[104] *Ibidem*, p.73
[105] *Ibidem*, p.74
[106] *Ibidem,* p. 74
[107] *Ibidem*., p. 75

clasicism, romantism şi realism, „aprecia clasicismul şi înţelegea concesiv romantismul, fără a-1 aproba întru totul, dar respingea sub aspectul realismului latura reflectării romantice a urâtului”[108]. De atfel, după 13 ani, aflăm că acelaşi autor, trecut prin experienţa unei ample opere de dramaturg, afirma public: „sunt la şcoală romantică - nu respect unităţile de timp, nici de loc. Binevoiţi, onorabililor, de a nu mă înjura înarmaţi cu arta poetică a lui Boileau, căci nu am nici o pretenţiune la clasicism”[109]. Asemenea declaraţii nu sunt considerate întâmplătoare de către exegeză, întrucât convertirea autorului se operase în focul afirmărilor scenice ale dramei istorice românești. Se reține, în acest sens, și entuziasmul cu care întâmpina C. Bolliac premiera dramei *Vornicul Bucioc* de V. A. Urechia, romantismul manifest al acestei piese, ca şi ecoul puternic pe care 1-a înregistrat, în rândurile tinerei intelectualităţi, piesa *Răzvan -Vodă* a lui Haşdeu, în 1867.

Abia din deceniul al patrulea, *Istoria teatrului*[110] discută despre apariția unei dramaturgii originale. Actorii sunt elevi amatori, animaţi de un entuziasm deosebit faţă de şcoală, pe de o parte, față de teatru pe de alta, care se dăruiesc cu pasiune artei scenice, dar şi cu toate stângăciile inerente începătorilor. Înfiinţarea primelor şcoli de muzică şi declamaţie contribuie substanţial la ridicarea nivelului interpretării şi la îndreptarea artei actorilor pe calea profesionalizării. Regia şi scenografia se practică destul de sporadic şi fără baza teoretică de mai târziu. Muzica de scenă a avut un rol important în teatrul românesc, mai ales că foarte multe dintre piesele ce se reprezentau erau vodeviluri sau comedii muzicale. Se consideră că „simbioza teatrului cu muzica a dus în acea perioadă, atât la creşterea accesibilităţii teatrului şi la educarea publicului, cât şi la dezvoltarea celor două arte”[111].

Cum teatrul se bucura deja de atenţia presei, articolele destinate teatrului, aparținând multor oameni de cultură ai epocii, au avut un rol important și în îndrumarea actorilor în ceea ce privește interpretarea rolurilor.

Prezenţa teatrului străin în Țările Române, în prima jumătate a secolului al XlX-lea, are unele consecinţe asupra teatrului original. Se reține, pe de o parte, influența bună pe care trupele străine, prin nivelul lor profesionist şi prin calitatea jocului actoricesc, a avut-o asupra tinerilor actori români începători, dar, pe de altă parte, este evidențiat și rolul nefast al acestor trupe care, favorizate de autorități, se crede că au încetinit dezvoltarea formaţiilor autohtone. Pe măsură ce se afirmă teatrul original, importanţa teatrului străin scade, acesta

[108] V. A. Urechia, *apud* Vicu Mândra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1973, p.76
[109] *Ibidem,* p. 76
[110] **** Istoria Teatrului în România*, Vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste din România, București, 1971, p. 220
[111] *Ibidem*, p.221

ajungând pe un plan secundar; aceeaşi constatare se poate face şi în legătură cu prezenţa şi frecvenţa traducerilor în repertoriul teatrelor românești.

Spectacolele de teatru în limba naţională încep să se organizeze sub imboldul lui Heliade şi Asachi, în numele convingerii, adânc înrădăcinate printre contemporani, "că teatrul este un agent de civilizare, un mijloc dintre cele mai puternice de educaţie intelectuală, morală şi estetică, în mod special adecvat unei naţiuni de-abia intrate în concertul culturii moderne."[112].

Studiind contextul istoric și condițiile care au favorizat mișcarea dramaturgiei românești, se constată că încă din epoca premergătoare revoluției de la 1848 și a Unirii, întreaga mișcare politică și culturală din Principate era dominată de ideea emancipării naționale și sociale și mai ales de înfăptuirea statului român unitar și independent. Util pentru cercetarea de față este demersul făcut în studiul *Scriitori și direcții literare*[113], care prezintă atmosfera epocii prin prisma presei. Reținem observația cu privire la titlurile semnificative ale ziarelor și revistelor vremii, care sintetizează ideea de unitate și originalitate a culturii, înțeleasă ca expresie a vieții poporului român. Astfel, fie că apar în Moldova, Ţara Românească ori Transilvania, ziarele se intitulează: *Curierul românesc, Albina românească, Arhiva românească, Junimea română, Telegraful român, România literară.*

Dacia Literară, revista cea mai cunoscută, este și cea mai însemnată prin programul său cultural, program ce stă la baza mișcării teatrale din Țările Române. Revista, care își anunță tendințele unificatoare încă din titlu, invită spre publicare „produsul a oricărui român, fie din orice parte a Daciei în care ca o oglindă se vor vedea scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieștecare cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său"[114]. Stimularea creației originale, alături de atitudinea fermă împotriva tendințelor de imitație a modelelor străine, ca și împotriva traducerilor sunt, de asemenea, obiective deosebit de importante ale *Introducției*, ce caracterizează activitatea promotorilor revistei: „Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă pentru că omoară în noi duhul național. Această manie e mai ales covârșitoare în literatură. Mai în toate zilele es de sub teasc cărți în limba românească. Dar ce folos? Că sunt numai traducții din alte limbi, și încă acele dacă ar fi bune! traducțiile însă nu fac o literatură (...) Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și poetice,

[112] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, ed. cit., p. 386
[113] Dimitrie Păcurariu, *Scriitori și direcții literare*, Editura Albatros, București, 1981, p.57
[114] *Dacia literară*, t. I, 1840, nr.1, *Introducție*, *apud.* *** *Istoria teatrului în România*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965, p. 210

pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris fără să avem pentru aceasta trebuinţă să împrumutăm din alte naţii. Foia noastră va primi cât se poate mai rar traduceri din alte limbi! Compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele"[115]. Acest program inspiră şi viaţa teatrală din cele trei provincii dar, în special teatrul din Moldova concretizează ideile *Introductiei*, prin activitatea teatrului condus de Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu şi Vasile Alecsandri. Prin cele trei obiective propuse de conducerea teatrului – realizarea unui repertoriu original care să oglindească realităţile româneşti, profesionalizarea actorilor şi a artei interpretative şi transformarea teatrului într-o şcoală de educaţie şi orientare a publicului – se consideră că, odată cu anul 1840, teatrul din Moldova intră într-o nouă etapă de dezvoltare.

Impulsurile primite în domeniul dramaturgiei româneşti încep să se concretizeze după 1844, când pe scena teatrului moldovenesc sunt reprezentate piese originale precum: *Iaşii în carnaval*, de V. Alecsandri, *O repetiţie modovenească*, de C. Caragiale, *Băcălia ambiţioasă* şi *Jignicerul Vatră sau Un provincial la teatrul naţional*, de Alecu Russo.

Prezenţa pieselor originale cu un evident caracter satiric este dublată de "spiritul romantic revoluţionar al dramelor lui Schiller – *Robert, şeful bandiţilor*, după *Hoţii* de V. Hugo – *Angelo, tiranul din Padua*, după traducerea lui C. Negruzzi, sau al comediilor lui Moliére – *Sganarel, doctor fără voie"*[116], fapt ce oglindeşte, o dată în plus, concretizarea idealurilor *Daciei Literare*. Mai mult, se consideră că acest repertoriu obligă oamenii de teatru la o preocupare susţinută pentru calitatea spectacolului şi pentru perfecţionarea artei interpretative.

Un element important în mişcarea teatrală îl constituie şi semnalele primite din partea publicului, aşa cum reiese din câteva note de subsol regăsite în *Istoria* citată, note ce reproduc articole din presa vremii: „publicul nu este în dreptate a pretinde de la nişte diletanţi aceea ce ar cere de la nişte actori formaţi, că nefiind nici conservator, pentru ca ei să se poată forma sub dereguirea vreunui învăţător... " (*Albina românească,* 1845, nr.84), sau „Trebuinţa unui regizor vrednic este în tot minutul simţită, până şi în cele mai uşoare piese, de aceea lucru de dorit este ca direcţia Teatrului naţional, chiar în privirea materială să-i deie o măsură atât de neapărată."[117].

Lucrarea citată semnalează, alături de nevoia stringentă a unui regizor, şi faptul că presa vremii înregistrează ecoul pe care succesul teatrului din Moldova îl are în celelalte

[115] *Ibidem,* p. 210
[116] **** Istoria teatrului în România,* Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965, p. 216
[117] *Albina românească*, 1845, nr.84, apud *Istoria teatrului în România*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965, p. 217

provincii românești. Astfel, *Curierul românesc* reproduce un articol din *Albina românească*: „Este o bucurie națională - reia ziarul din București - bucurie nobilă, văzând că din zi în zi teatrul nostru înflorește. Acum sala se vede plină de privitori, acum mulțămirile se zugrăvesc mai cu ușurință pe fețele lor, acum câmpul literaturii naționale începe a surâde, mai mulți tineri nutresc această țarină cu traduceri alese, mai mulți cu originaluri, între care d. Alecsandri este în frunte”[118]. Aceste observații ilustrează modul cum idealurile enunțate în *Dacia Literară* însuflețesc întregul fenomen teatral românesc, începând cu repertoriul, interpretarea, regia, presa, critica dramatică și, implicit, receptarea.

În acest sens, ne îndreptăm atenția din nou către demersul Andreei Lupu, care evidențiază o caracteristică aparte a generației pașoptiste, ce reușește să orienteze cultura românească spre idealuri politice specifice epocii (libertate socială și națională) și spre o exprimare estetică care este specifică acestor idei.

Un aspect neremarcat de istoriile literare românești, spune autoarea, este faptul că reprezentanții acestei generații își desăvârșesc studiile în străinătate, într-un moment de maximă manifestare a romantismului francez (între 1830 - anul apariției piesei *Hernani,* și 1838 - anul apariției piesei *Ruy Blas*). Astfel, Costache Negri studiază la Paris și la Berlin, Vasile Alecsandri la Paris, iar M. Kogălniceanu își începe studiile la Paris și le continuă la Berlin. În aceste condiții, reiese din lucrarea amintită că putem vorbi de “un receptor direct al modelului romantic, care se regăsește și se identifică cu imaginea propusă de model, identificare ce duce la ideea de reflectare a eului poetic în opera originală”[119].

Prin aceste circumstanțe și prin contextul politic al epocii explică autoarea accentul pe care generația pașoptistă îl pune asupra creației originale. În plus, pornind de la această ipoteză, *Introducția* pare a fi “programul romantismului românesc, echivalent prin importanță și influență, cu *Préface de Cromwell* (1827)”[120].

Pledând pentru o literatură originală, *Introducția* la *Dacia Literară*, deși nu face nici o referire la teatru, are o importanță cu atât mai evidentă, conform Andreei Lupu, cu cât recomandă surse de inspirație ce vor fi fost ilustrate prin ceea ce autoarea numește “replica românească a romantismului francez”[121].

Pe lângă evoluția evidentă înregistrată de istoriile literare în privința creației dramatice originale și a mișcării teatrale, generată de articolul program al *Daciei literare*,

[118] *Curierul românesc*, 1846, nr.12, apud *Istoria teatrului în România*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965, p. 217
[119] Marilena Andreea Lupu, *Le théâtre romantique roumain: du modèle à la réplique*, Editura Logos, București, 1999, p. 132
[120] *Ibidem*, p.132
[121] *Ibidem*, p.132

teatrul devenise, mai ales în Moldova, prin spectacolele trupei românești, locul unor manifestări cu caracter revoluționar. Despre mișcarea revoluționară a anului 1848 și despre influențele acesteia asupra evoluției teatrului vorbește și Ioan Massoff, în lucrarea amintită deja, despre teatrul românesc. Desprindem de aici opinii diferite de cele regăsite în studiul Andreei Lupu, ce-i drept, enunțate cu aproape 40 de ani înainte. Ioan Massoff crede că generația pașoptistă și revoluția românească au fost, în primul rând, consecința unor factori interni, chiar dacă a existat influența mișcării revoluționare din restul Europei. Factorul extern, dacă a existat, nu a contribuit decât la grăbirea izbucnirii revoluției, în sprijinul acestei afirmații, istoricul citându-l pe N. Bălcescu, care spunea că influența străină a fost "ocazia, iar nu cauza revoluției române"[122]. Ideea este ilustrată și de un fragment din articolul *Iașii,* publicată în *Calendarul pentru poporul român pe anul 1846* de Vasile Alecsandri: "Iașul este un teatru curios, decorat cu palaturi și cu bordee lipite împreună. Actorii lui sunt luxul și sărăcia. Comedia ce se joacă în toată ziua pe scena lui poartă deosebite titluri: *Cine-i mare îi și tare, cine-i mic tot nimic*; *Șlicul și pălăria, sau idei vechi si idei nouă*"[123].

Cum se știe, revoluția de la 1848 a influențat profund istoria culturii românești și, implicit, istoria teatrului. Una dintre consecințele însemnate pentru instituția în sine, ale revoluției, a fost crearea la București a Teatrului cel Mare, viitorul Teatru Național. În ceea ce privește literatura de după 1848, ca o consecință directă a revoluției se afirmă un nou gen dramatic în cadrul dramaturgiei originale: drama națională cu caracter istoric. Acest fenomen a fost posibil, crede Massof, pentru că, în ciuda înăbușirii revoluției, ideile care au însuflețit societatea nu puteau fi stinse.

În consecință, în slujba unora dintre idealurile revoluției s-a dezvoltat o dramaturgie considerată, de critica de specialitate, "inegală ca valoare, dar cu un vizibil scop de exaltare națională, fapt ce a asigurat, pe moment, ceea ce se numește un mare succes la public"[124]. Se reține contribuția lui N. Bălcescu, pentru evocările sale istorice, sau a lui Mihail Kogălniceanu, prin publicarea, între 1846-1852, a *Letopisețelor*, prin care s-a oferit autorilor dramatici material de inspirație pentru construirea eroilor sau a conflictului dramatic. Istoriile literare amintesc de "faimoasa lecție de deschidere a cursului de istorie"[125], în

[122] N. Bălcescu, apud Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Editura pentru literatură, București,1961, p. 356
[123] Vasile Alecsandri, *Iașii*, apud Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Editura pentru literatură, București,1961, p. 357
[124] Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Editura pentru literatură, București, 1961, p. 371
[125] Mihail Kogălniceanu, apud Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Editura pentru literatură, București,1961, p. 372

cadrul căreia Kogălniceanu subliniază, pentru prima dată, "dramatismul istoriei noastre"[126]. Prin urmare, literatura dramatică dintre anii 1840-1860 a fost, cantitativ, prolifică, iar tema predominantă a melodramelor istorice este Unirea. De aceea, piesele înfățișează figurile lui Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, Matei Basarab, simboluri ale Unirii, în contrast cu câțiva tirani, ca Mihnea cel Rău sau Radu Leon. Se știe că nu toate piesele scrise în preajma anului 1848 au văzut lumina rampei, o mare parte fiind doar tipărite în broșurele, altele, deși au avut succes de moment, sunt considerate lipsite de valoare literară sau estetică.

Impactul *Daciei literare* asupra literaturii dramatice și a culturii în general se resimte prin enunțarea, pentru prima dată, a principiilor estetice, consolidarea unei limbi unitare, cel puțin în Principate, apariția criticii dramatice și, nu în ultimul rând, prin faptul că teatrul devine mijloc de promovare a ideilor noi. În susținerea acestei idei, *Istoria Teatrului în România* reproduce, într-o notă de subsol, un fragment de critică dramatică apărut ca reacție la premiera comediei *Iașii în carnaval sau Un complot de vis*: "Meritul piesei acestei este fără tăgăduire însemnat, cuprinzându-se un șir de scene, de espresii, sprituoase şi satirice țintiri, între care giocul păpușilor se deosebește arătându-ne oarecare triste adevăruri, ce se văd în toate zilele pe stena teatrului nostru"[127].

Începând cu primele decenii ale secolului al XIX-lea, călătorind în lumea apuseană, elitele românești s-au regăsit în patrimoniul european, considerând adaptarea (prin imitaţie) ca fiind singurul mod al ieşirii din izolare. Odată cu romantismul occidental, în fapt, romantismul francez, s-a „redescoperit" folclorul local, prin Vasile Alecsandri şi Alecu Russo, lectura romanelor franţuzeşti a devenit o modă în saloanele româneşti, iar oamenii de litere din Ţările Române au înţeles că se pot cizela prin contactul cu civilizaţia Occidentului.

Modelul european a fost reprezentat, în Principatele Române, la toate nivelurile: social şi politic (prin influenţele ideilor politice – modelul Revoluţiei Franceze), cultural şi literar (moda limbii franceze vorbită în saloane, maniera de conduită, studiile făcute în Occident). De asemenea, tendinţa de a împrumuta din alte limbi romanice termenii necesari şi de a-i adapta fonetic şi morfologic în limba românească era o altă practică în epocă. La nivelul scrierilor, „beţia de cuvinte" şi exagerările stilistice au fost consecinţele negative ale preluării exagerate din textele în limbi străine. Acestea modificau izbitor textul, suprimau regulile, adăugând uneori elemente care se îndepărtau total de original.

[126] *Ibidem,* p. 372
[127] *Albina românească, 1845, nr.102*, apud *Istoria teatrului în România*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965, p. 220

Analizând ideea „războaielor culturale”, Georg Brandes nota că, de-a lungul timpului, orientările spirituale ale umanităţii au fost înlocuite cu dragostea pentru ceea ce exista în realitate, astfel încât „lumea prefera vieţii spirituale civilizate natura cea autentică, inconştientă, populară şi care să nu fi fost încă ajustată de om.”[128]

Contribuţia modelelor preluate nu trebuie, totuşi, minimalizată, întrucât acestea au jucat un rol dublu: de exemple, dar şi de stimuli. Este, totuşi, remarcabilă influenţa lor pozitivă în plan lingvistic, precum şi funcţia de catalizator cultural. În planul scrierilor, modelele au satisfăcut cititorilor dorinţa de lectură şi le-au oferit autorilor români atât exemple de urmat, cât şi privilegiul de a-şi exersa scrisul; de asemenea, modelele au îmbogăţit vocabularul şi au contribuit la desăvârşirea limbii române, la educarea sensibilităţii şi gustului publicului, prin lărgirea orizontului de aşteptare.

Traducerile din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea au reprezentat nu numai o formă de formare și asimilare a limbii moderne, ci şi ocazia de a familiariza literatura română cu valorile literaturilor străine, obligându-i pe traducători, prin prelucrarea limbii române literare, să caute termeni echivalenţi şi expresii corespunzătoare și să rafineze limba română astfel încât să se poată reda cât mai bine intenţiile de comunicare din textul original. Traducerile masive, realizate în prima jumătate a secolului al XIX-lea, au reprezentat și un act simbolic, prin care se marca trecerea literaturii române de sub sfera de influenţă a literaturii orientale, în primul rând, sub sfera de influenţă a literaturii franceze, deci influenţa occidentală, modernă.

Alcătuirea unui repertoriu devine o problemă esenţială a noului teatru românesc. Și pentru că integrarea culturii românești în circuitul european se manifestă, în sfera teatrului, în primul rând prin introducerea textelor dramatice străine, era firesc să existe o perioadă de receptare şi acumulare, în care criteriul estetic nu primează. De aceea se traduce intens, se apelează aproape în exclusivitate la dramaturgia franceză; chiar atunci când piesele sunt din alte literaturi, ca în cazul celor ale lui Shakespeare sau Schiller, se recurge la intermediarul francez. Fenomenul este explicabil atât prin momentul politic, prin legăturile Țărilor Române cu Franţa, cât şi prin prestigiul literaturii dramatice franceze, bogată şi diversă, care cunoaşte o mare expansiune şi alimentează uneori chiar scene europene cu tradiţie teatrală proprie. De altfel, Parisul, în primele decenii ale secolului al XlX-lea, devenise centrul unei vieţi teatrale deosebit de interesante, care dă tonul în mişcarea teatrală europeană. Un important rol în difuzarea materialului dramatic îl au numeroasele

[128] Georg Brandes, *Principalele curente literare din secolul al XIX-lea*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 519

trupe străine care vizitează Principatele. Contactul cu viața culturală franceză e înlesnit şi pentru că limba e bine cunoscută și, în plus, pe lângă fiii de boieri, merg acum la studii la Paris şi artişti, actori, oameni de cultură. Astfel, marii animatori de teatru cunosc fenomenul teatral francez la locul de origine: Matei Millo, Vasile Alecsandri, Costache Caragiale, Mihai Pascaly, T. Theodorini, N. Luchian, Costache Bălănescu sunt principalii iniţiatori în acţiunea de transpunere, pe scena românească, a pieselor străine. Ei, antrenându-i şi pe alţii, au fost fermentul, în acest proces de efervescenţă, în care se traduce mult, se localizează intens, se prelucrează, se adaptează. Traducerile de dovedesc a fi nu întotdeauna bune, uneori sunt chiar foarte slabe, şi nu o dată apar proteste în presă mai ales la adresa asimilării unor neologisme adaptate artificial, dând naştere unui jargon neplăcut. Dar, apar şi câteva traduceri de C. Negruzzi, I. Ghica, D. C. Ollănescu-Ascanio şi I. L. Caragiale, în care limba românească devine firească și dovedeşte claritate. Toate aceste personalităţi din lumea teatrului sunt conduse, în alegerea lor, de valoarea pieselor achiziţionate, de gustul timpului, dar şi de o afinitate artistică cu un anumit gen dramatic. De aceea, istoriile literare identifică elemente specifice în repertoriul lui M. Millo, care are o amprentă caracteristică faţă de cel al lui M. Pascaly, ce se diferenţiază la rândul său de repertoriul lui N. Luchian sau T. Theodorini.

Este notabilă însă, și identificarea unui fond comun, anumite piese regăsindu-se în repertoriile tuturor teatrelor, din Bucureşti, Iaşi, Craiova şi din alte teatre de provincie, fapt explicabil prin circulația actorilor de la un teatru la altul, de la o trupă la alta, ducând cu ei şi repertoriul lor. Din studiul istoriilor literare reiese că structura repertoriilor este mai mult sau mai puţin asemănătoare, accentele cad însă diferit, se insistă mai mult pe latura realist-comică la M. Millo, de exemplu, se pedalează asupra pieselor de factură romantic-eroică la M. Pascaly sau asupra melodramei sumbre, în repertoriul craiovean. Se consideră că unele piese îşi datorează succesul interpreţilor, difuzarea lor fiind înlesnită și de preferințele actorilor de seamă ai timpului.

Opera lui Shakespeare apare, în repertoriul teatrului românesc, pe la jumătatea secolului trecut, dar cunoaşterea autorului englez de către cărturarii noştri este un fapt de cultură anterior, după cum o dovedesc traducerile, mai numeroase decât reprezentaţiile, care le succed la o distanţă de câţiva ani, ca şi părerile cuprinse în publicaţiile unora dintre aceşti cărturari. Cezar Bolliac îl numeşte, într-un articol din revista sa *Curiosul,* „cel mai mare geniu al teatrului englezesc”[129] şi dovedește că era conştient de universalitatea

[129] Cezar Bolliac, apud *Istoria teatrului în România*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1971, p.251

dramaturgului englez. Pictorul Ion Negulici îl impunea şi el în atenţia literaţilor noştri, iar N. Bălcescu îi consideră opera „cel mai mare monument al scepticismului omenesc”[130] şi creaţia shakespeariană îi apare ca „o creaţie plenară ce întruneşte cele două coordonate ale structurii umane: afectul şi raţiunea”[131]. În general, pentru fruntaşii mişcării paşoptiste, Shakespeare întruchipează o culme a creaţiei romantice în forma ei cea mai reprezentativă. Se consideră că receptarea operei lui adaugă culturii românești o trăsătură importantă la fizionomia europeană pe care aceasta şi-o făureşte, fiind un act de participare mai târzie la aceea s-a numit „bătălia pentru Shakespeare”[132].

Încă din prima parte a secolului al XlX-lea se face simțită atenția pentru comedia lui Molière, traducerile pieselor sale fiind introduse în repertoriul Filarmonicii. Reținem faptul că, în 1847, se joacă la Iaşi *Femeile savante* (în traducerea lui C. Negruzzi), apoi comedia *Neguţătorul înnobilat,* în rolul principal fiind conducătorul trupei, M. Millo.

Dintre clasicii teatrului german, piesele romanticului Schiller cuceresc publicul cel mai mult. Tragedia *Hoţii* prefigurează, într-un fel, melodrama, prin contrastele sale violente - călău şi victimă, satanism şi angelic, prin romantici bandiţi de codru, temă regăsită frecvent în literatura şi teatrul timpului, şi este prelucrată în limba franceză. Se traduce, de asemenea după intermediar francez, *Abelino, banditul cel mare,* tragedie jucată la Iaşi în stagiunea 1844 - 1845. O altă traducere, făcută de comisul A. Vasiliu după La Martelière, poartă titlul *Robert, şeful bandiţilor* şi este reprezentată tot la Iaşi, în stagiunea 1850 – 1851, sub direcţia lui M. Millo. Ulterior, se joacă, tot sub îndrumarea lui M. Millo, *Intrigă şi Amor* sau *Luiza Miller.* O prezenţă accentuată a lui Schiller se remarcă în 1859, anul directoratului lui C. A. Rosetti, când, pe scena Teatrului cel Mare, într-un cadru festiv, se comemorează centenarul lui Fr. Schiller. Notabilă este reprezentația actului al II-lea din *Wilhelm Tell*, punerea în scenă a actului al V-lea din *Intrigă şi amor,* şi a piesei *Don Carlos* (în traducerea din original a lui E. Winterhalder).

Mult mai puţin este reprezentată, în această perioadă, pe scena românească, opera clasicului Goethe. Pătrunde, totuşi, pe scena noastră, cea mai cunoscută şi mai răspândită dintre piesele poetului, drama doctorului Faust, care este redusă la lirica poveste de iubire a nefericitei Margareta.

[130] N. Bălcescu, apud *Istoria teatrului în România*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1971, p.252
[131] *Ibidem,* p. 252
[132] *Istoria teatrului în România*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1971, p. 253

Istoria[133] înregistrează faptul că drama romantică a lui Victor Hugo se joacă pe scena românească în anii când piesele sale nu se mai joacă prea des pe scenele Parisului. Trupele românești adoptă în mod firesc marea dramă romantică de îndată ce devin apte să o interpreteze. Drama romantică cu temă istorică este îmbrăţişată ca fiind genul care permite o proiectare în trecut a unor eroi purtători de idealuri şi aspiraţii din contemporaneitate. Și, cum acest aspect se regăsește în obiectivele generației pașoptiste[134], drama lui V. Hugo, cu eroii săi supradimensionaţi, care acţionează în consensul unor idealuri sociale şi etice moderne, având drept cadru o epocă istorică, corespunde unor necesităţi de exprimare din acel timp. Prin urmare, prestigiul lui V. Hugo se remarcă şi în mişcarea literară românească din prima parte a secolului al XlX-lea, a cărei creaţie stă sub semnul romantismului. În *Curiosul* (1836) apar traduceri din *Angelo Malipieri* şi din *Lucreţia Borgia.* Ion Eliade Rădulescu traduce *Hernani.* Câteva dintre cele mai reprezentative piese de V. Hugo intră în repertoriul permanent al teatrelor din Principate.

Printre piesele care alcătuiesc repertoriul naţional se regăsesc drama *Lucreţia Borgia,* de V. Hugo, în traducerea lui C. Negruzzi - *Maria Tudor* care se joacă la Bucureşti, sub direcţia lui Millo, în stagiunea 1855 — 1856, dramele *Ruy Blas, Regele petrece* și *Hernani* care se joacă pe scena românească sub îndrumarea lui M. Pascaly, acesta fiind apreciat pentru că „imprimă rolului titular un lirism caracteristic”[135].

Un alt mare reprezentant al dramei romantice franceze, Al. Dumas - tatăl, se bucură în Principate de un mare interes. *Muşchetarii* sunt înfăţişaţi publicului ieşean într-un spectacol sub îndrumarea lui M. Millo. Ulterior, M. Pascaly reia piesa în reprezentaţiile bucureştene reprezentând dipticul: *Juneţea muşchetarilor* şi *Muşchetarii, partea a II-a (Revoluţia engleză*). În 1851, la Iaşi se mai reprezintă câteva piese de Al. Dumas: *Hanul din Bethune, Caterina Howard* și *Turnul din Nesle*.

Dramele lui Al. Dumas-tatăl, jucate la noi, au constituit o sursă de inspirație dramaturgilor români, pentru proiectarea în conştiinţa epocii a eroului romantic din secolul al XIX-lea, cu trăsăturile sale caracteristice, un exemplu concludent în acest sens fiind și dramele *Kean sau Dezordine şi geniu* (reprezentată la Bucureşti în interpretarea lui M. Pascaly) şi *Antony*, jucată, în 1864, la sala Bossel în aceeaşi interpretare, traducerea fiind semnată P. Georgescu. Eroii acestor piese nu evoluează într-o epocă istorică îndepărtată, ci sunt luaţi din viaţa contemporană; Kean este interpretul de geniu mistuit, consumat de

[133] *Ibidem,* p. 253
[134] Mircea Mancaș, *Trecut și prezent în teatrul românesc*, Editura Eminescu, București, 1979, p.81
[135] *Ibidem*, p. 81

pasiunile pe care trebuie să le întrupeze şi a căror victimă devine. Piesa, scrisă pentru Frederick Lemaître, pune în lumină psihologia personajului de factură romantică. Aşa cum semnalează Ileana Verzea, „Antony este eroul byronian neliniştit, nefericit şi aducător de nefericire, un *desdichado* care deschide în teatru perspectiva eroilor damnaţi”[136].

Gustul pentru spectacole cu temă istorică se face simţit în repertoriul românesc şi prin adoptarea teatrului lui Casimir Delavigne. Opera lui dramatică, socotită de Dim. Păcurariu[137] drept o trecere, un compromis de la clasic la romantic, este jucată începând din 1864 când, atât la Bucureşti, sub conducerea lui M. Pascaly, cât şi la Iaşi, sub conducerea lui C. Bălănescu, se reprezintă tragedia *Copiii lui Eduard. Don Juan de Austria* (1835).

Alfred de Musset figurează puţin în repertoriul trupelor româneşti în perioada pre- şi postpaşoptistă. În general, spectacolele în limbă franceză ale amatorilor sau ale actorilor cunoscători de limbă franceză pun în scenă piesele lui.

Genurile dramatice care-şi împart în cea mai mare măsură repertoriul românesc în această perioadă sunt melodrama şi vodevilul, amândouă speciile fiind preluate din dramaturgia franceză.

Melodrama, nou gen dramatic, apărută ca o reacţie faţă de tragedia clasică, prin esenţa sa populară, exercită asupra publicului o influenţă pozitivă. Prin libertatea ei în alegerea personajelor, prin diversitatea acţiunii şi a locurilor unde se petrece, melodrama influenţează puternic drama romantică românească.

Autor considerat deosebit de prolific, Guilbert de Pixérécourt, numit „părintele melodramei”, este şi cel ce teoretizează genul, cel care-i fixează structura dramatică. Personajele esenţiale în jurul cărora se ţese acţiunea sunt: tânăra angelică dăruită cu toate virtuţile, persecutorul hain şi odios, protectorul - posesor al unor calităţi excepţionale - apărător al inocenţei, comicul, nătângul sau infirmul care se plasează de partea celor buni. Acţiunea se desfăşoară după o anumită regulă, pe parcursul ei survenind prilejuri de efecte dramatice şi scenice, crime, revelări senzaţionale de identităţi, regăsiri miraculoase. Ultimul act proclamă invariabil triumful virtuţii asupra crimei şi nedreptăţii, cei răi îşi primesc pedeapsa, cei buni triumfă într-un apoteotic *happy-end*. Melodramei profund morale i se recunoaşte o forţă educativă care exercită o influenţă pozitivă asupra publicului. Conform istoriei teatrului, „muzica joacă un rol important, însoţind intrarea şi ieşirea personajelor, subliniind momentele de mare tensiune dramatică, ca şi patetismul

[136]Ileana Verzea, *Byron şi byronismul în literatura română*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p.61
[137] Dim. Păcurariu, *Clasicism şi tendinţe clasice în literatura română*, Editura Cartea românească, 1979, p.188

unor scene sau întreţinând vibraţia emoţională. Tipul acesta de melodramă clasică cuprinde şi scene de balet, introduse cu ingeniozitate[138].

Melodrama a fost reprezentată pe scenele româneşti cu aproape toate piesele reprezentative, marile succese ale teatrelor pariziene de bulevard exercitând şi asupra publicului autohton, mai cu seamă în primele două decenii din cea de-a doua parte a secolului al XlX-lea, o mare atracţie. Directorii de teatru și actorii preferă genul pentru că au posibilitatea unor interpretări spectaculoase, cu efecte puternice, care convin posibilităţilor de exprimare mai puţin evoluate, cu accente groase, lipsite de nuanţă, dar urmărite, în schimb, cu aviditate de un public care participă cu emoţie. Publicul este descris în lucrările de specialitate ca fiind începător, naiv, „un public pentru care noţiunea de teatru se identifică cu elemente de surpriză şi senzaţional şi care concepe spectacolul ca o înşiruire de fapte şi situaţii neobişnuite, declanşatoare de mari emoţii, culminând uneori cu groază şi teroare”[139].

Autorii şi criticii proeminenţi ai vremii, Vasile Alecsandri, B.P. Haşdeu şi Mihai Eminescu semnalează, însă, o deosebită primejdie cu privire la promovarea excesivă a acestei specii, primejdie care vizează atât jocul actorilor, care ar fi „pândiţi de şablon şi de caricatură, cât şi pentru publicul ce va fi desensibilizat prin efecte tari şi ieftine”[140]. Este de reținut, în acest sens, o scrisoare a lui V. Alecsandri, adresată lui Hurmuzachi, datată Iaşi 1865: „Din nenorocire, Millo are contracte grele cu actorii, lefe mari de plătit pe lună dar, neavând piese originale îndestul, este silit a sacrifica gustului celui stricat al publicului şi a-i da reprezentaţii cu ţipete, omoruri şi cu tot cortegiul greţos al dramelor celor mai exagerate"[141].

Tradus şi jucat abundent este şi vodevilul, specie dramatică de factură comică, definită astfel: „Comedia cu cuplet cu intrigă uşoară, al cărei resort dramatic rezidă în qui-pro-quo, creaţie specific franceză, cu puternic caracter popular, este la origine un produs al teatrului de târg. Supleţea articulaţiei în succesiunea scenelor, vivacitatea ritmului, elasticitatea şi hazul concentrat al replicii, diversele calităţi ale comicului, trecând prin şarjă până la grotesc”[142], sunt trăsături teatrale importante pentru că oferă inspiraţie dramaturgilor, dar şi posibilităţi facile de interpretare actorilor.

---

[138] *** *Istoria teatrului în România*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1971, p.132
[139] Constanţa Trifu, *Cronica dramatică şi începuturile teatrului românesc*, Editura Minerva, 1970, p.32
[140] *Ibidem*, p.127
[141] *Ibidem*, p.128
[142] Brigitte Brunet, *Le théatre de Boulevard*, Ed. Armand Colin, 2005, p. 62

Figurează, în repertoriul românesc, piesele multor cunoscuți autori francezi de comedii şi vodeviluri, dintre care remarcăm numele lui E. Scribe. Prodigios autor, redactând „singur sau în colaborare 400 de piese dintre care, aproximativ 250, vodeviluri”[143], Scribe este considerat unul dintre cei mai abili constructori dramatici, în piesele sale cel mai important element fiind intriga. Foarte jucat pe multe alte scene străine, este prezent şi pe scenele din Bucureşti sau Iași, încă din prima parte a secolului al XIX-lea.

Operele lui V. Hugo sau ale lui A. de Vigny au reprezentat, așadar, sursă de scrieri romantice – modele franceze de urmat pentru scriitorii români. De asemenea, tradus masiv în intervalul 1830-1840, Byron a reprezentat, și în dramaturgie, modelul romantic de sursă engleză – reper pentru generaţia romantică a scriitorilor români (C. A. Rosetti traduce drama *Manfred*)[144].

Istoriile literare[145] reţin câteva nume printre care Alecu Beldiman, Iordache Slătineanu, Iancu Văcărescu, Ion Budai-Deleanu, Gheorghe Asachi, Vasile Cârlova, Ioan Barac, a căror operă de traducători a fost, pentru evoluţia limbii române literare, mai importantă decât creaţia lor originală. La sfârşitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor se traducea mult și din opera lui Pietro Bonaventura Trapasso, celebru sub pseudonimul Metastasio. Ion Budai-Deleanu este unul dintre traducătorii operelor lui Metastasio, traducând direct din italiană (spre deosebire de colegii din Muntenia, care traduceau prin filieră neogreacă), dar nu s-au păstrat decât trei scene din primul act al dramei *Temistocle*. Ioan Massoff atrage atenţia asupra faptului semnificativ că Ion Budai-Deleanu foloseşte pentru prima dată termenii tehnici *act* şi *scenă,* în loc de *faptă* şi *perdea*, teoretizând această inițiativă în prefaţa traducerii. Din păcate, nefiind pusă în circulaţie, traducerea lui Budai-Deleanu nu a putut influenţa limbajul epocii.

Un mare succes în epocă avea şi Jean François Regnard (1655 -1709), supranumit „cel mai bun poet dramatic francez după Molière”[146], datorită succeselor cu *Le Joueur, Le Légataire universel,* dar mai ales cu *Turcaret* (care înregistrase cel puţin o mie de reprezentaţii la Comedia franceză[147]). Din Regnier au tradus acelaşi Alecu Beldiman - *Manechinele, Tragodia lui Sapor* şi Daniil Scavinschi - *Democrit.* Notabil ar fi, poate, şi numele lui Ion Cantacuzino care traduce, în 1797, direct din franceză, *Narcis sau*

[143] *Ibidem,* p. 62
[144] Ileana Verzea, *Byron și byronismul în literatura română*, Editura Univers, București, 1977, p.142
[145] *Istoria literaturii române II*, Editura Republicii socialiste România, București, 1968, p 418
[146] http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Fran%C3%A7ois_Regnard
[147] Brigitte Brunet, *op. cit.*, p. 63

îndrăgitul însuşi de sine de Jean-Jacques Rousseau. În Moldova, în schimb, era la modă August von Kotzebue preferat, se pare, de Gheorghe Asachi. Iar prima traducere din Shakespeare este realizată prin filieră germană de Ioan Barac - *Amlet, prinţul de Dania.*

II.Circulaţia modelelor dramatice în spaţiul românesc al secolului al XIX-lea. Raportul model dramatic - specific românesc în geneza formelor dramatice ale epocii

II.1 Influenţe în mişcarea teatrală românească – forme dramatice împrumutate/adaptate: melodrama, vodevilul, comedia, drama istorică. Apariţia modelelor active româneşti: înnoiri compoziţionale, interferenţe, hibridări

Într-un spaţiu cultural care a pendulat între modelul clasic al comediei de moravuri, cu amprenta fiziologiei autohtone, şi cel romantic – istoric, colorat de motivele biografiei romanţate, viaţa artei teatrale a fost marcată de circulaţia ideilor din zona socio-politicului. Istoriile literare[148] înregistrează activitate dramatică încă din primii ani (1806-1820) ai secolului al XlX-lea, sub semnul satirei de moravuri. Este vorba despre apariţia a două piese originale, având un scenariu rudimentar de marionete, numite *Giudecata Femeilor* şi *Comedia banului Cânta ce-i zic Căbujan sau Cavaler Cucoş*. Aceste încercări îi aparţin lui Costache Conachi şi sunt scrise în colaborare cu Neculai Dimachi şi Dimitrachi Beldiman. Din studiile de specialitate reiese că textele sunt realizate la confluenţa teatrului aristocratic de salon cu formele de expresie ale spectacolului popular păpuşeresc[149]".

Totodată, sunt apreciate ca fiind mai valoroase trei dintre textele lui Iordache Golescu, păstrate în manuscris, care se remarcă prin caracterele bine conturate, inspirate din viaţa politică a vremii. Este vorba despre trei comedii satirice, ce poartă un titlu general, *Istoria Țării Rumânești. Starea Țării Rumânești pe vremea străinilor și a pământenilor* și se disting prin concentrarea dialogului și prin meticulozitatea cu care sunt construite personajele. Un interes deosebit prezintă, pentru critica de specialitate, și ultima piesă a lui Iordache Golescu, intitulată *Mavrodinada*, un pamflet dramatic ce înfățișează un proces de moștenire. În această piesă, printre personajele inspirate din realitate, se regăsesc și unele cu valoare simbolică – *Dreptatea, Moartea, Interesul, Nebunia*. Despre încercările dramatice ale lui Iordache Golescu regăsim observații și în lucrarea lui Ioan Massoff, care subliniază lipsa de unitate a pieselor, fapt ce împiedică realizarea lor scenică dar, „deși lipsite de conflict dramatic, ele au însă o certă valoare documentară, tablouri de epocă ce înfățișează, între altele, patima și neînțelegerea ce domneau în clasele conducătoare[150]".

[148] Vicu Mândra, *Istoria literaturii române. Evoluția genului dramatic*, curs, Tipografia Universității din București, 1977, p. 16
[149] *Ibidem*, p. 16
[150] Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică, vol I*, Editura pentru literatură, bucureşti, 1961, p.134

Și Mircea Ghiţulescu analizează începuturile dramaturgiei românești culte și semnalează faptul că există o latură romantică spectaculoasă, pentru că piesele nu erau semnate, sau, de cele mai multe ori, manuscrisele se pierdeau. În 1872, Haşdeu publica, în revista *Columna lui Traian*, o farsă datând din 1821, descoperită de poetul C. D Aricescu, directorul Arhivelor Statului din Bucureşti. În prezentarea lui Haşdeu era vorba despre „o admirabilă farsă anonimă /.../ mai bună decât vicleimurile ce se reprezintă astăzi pe scena română”[151]. Criticul crede că piesa trebuie să fi fost un pamflet politic virulent şi, probabil, din acest motiv, nesemnat. Apariția piesei este semnalată și în alte analize, cu mențiunea că farsa poartă numele *Tarafurile cele ce așază domnia* și că este atribuită de către Al. Piru[152] tot lui Iordache Golescu. Asemănătoare prin interesul pentru satirizarea actualității politice pare a fi o comedie datând din 1839, *Voiajul din Podul Mogoșoaiei pân-n Țigănia Vlădicăi, călătorie pe uscat și pe mare,* „compusă de însuși actorii care au interpretat-o[153]”.

Reținem observația potrivit căreia piesa *Comodia vremii*, cunoscută și cu numele de *Franțuzitele,* aparţinând lui C. Facca, este precedată de un discurs către cititori şi nu către spectatori. Autorul piesei foloseşte deja termenul *act,* păstrat în limba română literară dar, în loc de *scenă*, utilizează cuvântul *cort*, poate de la *cortină*. Piesa lui Facca se consideră că prezintă similitudini atât cu opera lui Molière, *Preţioasele ridicole,* piesă tradusă și publicată de Ion Ghica, cât și cu *Brigadierul* lui Fonvizin, mai ales prin problematică. Conflictul între generaţii şi satirizarea tineretului se regăsesc, aici, în forme apropiate de cele identificate în *Comodia* lui Facca sau în prima operă dramatică de mai mare importanță a lui Alecsandri, *Iorgu de la Sadagura.* Alecsandri cuprinde, însă, sub biciul satirei sale, vicii multiple, iar soluţia conflictului dintre un bonjurist și o tombateră - încadrarea în tradiție - reprezintă un alt stadiu din evoluţia ideologiei literare şi a formelor teatrale româneşti. Deși considerată o încercare slabă din punct de vedere al construcției dramatice, lui Facca i se recunoaște meritul de a fi scris o piesă „care marchează un pas înainte pe calea afirmării limbii în dramaturgia românească[154]”.

Remarcăm și observațiile criticii actuale despre opera lui Costache Bălăcescu, care se caracterizează prin satiră, „influență clară a poetului francez Béranger ce se întrevede mai ales în comentariile critice la adresa modei literare, foarte răspândită pe atunci, a scrierilor

[151]B. P. Haşdeu, apud Mircea Ghiţulescu, *Istoria Literaturii române. Dramaturgia*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p.24

[152] Al. Piru, *Literatura română premodernă*, E.P.L., 1964, apud Vicu, Mândra, *Istoria literaturii române. Evoluția genului dramatic*, curs, Tipografia Universității din București, 1977, p. 21

[153] Vicu Mândra, *Istoria literaturii române. Evoluția genului dramatic*, curs, Tipografia Universității din București, 1977, p. 22

[154] Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1966, p. 109

de călătorie”[155]. Se traduceau atunci scrierile de călătorie ale lui Al. Dumas, memorialul era cultivat insistent de Bolintineanu, iar Cezar Boliac publica, în *Curierul românesc* din 1845, un *Itinerar* sau impresiile lui dintr-o călătorie în Muntenia. În aceeaşi revistă aflăm că îşi publică şi Costache Bălăcescu comedia satirică *Relaţia voiajului ce am făcut cu tata la deal.* „La deal” se pare că este o expresie regională în limba locuitorilor din Muntenia şi semnifică locul de cultură agricolă din jurul satului. Substanța comicului se consideră că reiese doar din limitarea orizontului acestei opere, faţă de orizonturile largi pe care genul le presupunea. Costache Bălăcescu are un mare succes în 1845, cu piesa *O bună educaţiune,* prezentată la Teatrul Naţional, cu Costache Caragiali în rolul principal. Conform istoricilor dramatici[156], modul în care se construieşte conflictul dramatic, dar mai ales tipologia personajelor aparţin modelului lui Molière. De altfel, teatrul ilustrat de C. Bălăcescu, Negruzzi, Kogălniceanu, Costache Caragiale, Matei Millo, Halepliu răspunde cerințelor *școlii de moral* a *Daciei literare* și, prin urmare, se consideră că „păstrează aspirația către modelul molièresc, cultivând observația tipologică cu importante infiltrații realiste, parțial favorabile unei adânciri a caracterologiei clasiciste[157]”.

Ion Heliade Rădulescu imită şi el o pastorală prin piesa *Sărbătoare câmpenescă* (1837), folosind o figuraţie rurală de operetă, care se crede că ascunde un omagiu adresat domnitorului Alexandru Ghica. In mod surprinzător, istoriile literare citate semnalează şi o piesă semnată de Mihail Kogălniceanu. Piesa de teatru *Două femei împotriva unui bărbat* este o „comedie într-un act prelucrată de L.N. cu situaţii împrumutate din vodevilul francez”[158].

Numele lui Asachi a rămas în istoriile literaturii dramatice alături de prima reprezentație teatrală în limba română din Moldova, în 1816, a idilei *Mirtil și Hloe*, piesă ce va fi publicată în 1850. Cele mai multe lucrări ale lui Asachi în domeniul dramaturgiei sunt traduceri, majoritatea după autorul care-l impresionase cel mai mult pe vremea când studia la Viena, Kotzebue: *Lapeirus, Văduva vicleană, Pedagogul, Fiul pierdut*.

Până spre 1840 se constată înmulţirea prelucrărilor şi a localizărilor de piese comice după model molièresc şi cu observaţie autohtonă, prefigurându-se cerinţa profesionalizării repertoriului.

---

[155] Mircea Ghiţulescu, *Istoria Literaturii române. Dramaturgia*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 25

[156] Vicu Mândra, *Istoria literaturii române. Evoluția genului dramatic*, curs, Tipografia Universității din București, 1977, p. 23

[157] Vicu Mândra, *Clasicism și Romantism în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1973, p.173

[158] Mircea Ghiţulescu, *Istoria Literaturii române. Dramaturgia*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 28

Prestigiul de mare comediant al lui Matei Millo, care obişnuia să joace travestit rolul Chiriţei, a lăsat în umbră pe autorul dramatic. Dar dramaturgul Millo a produs nu doar copii după Chiriţa (*Chiriţa la expoziţia de la Viena)*, ci şi numeroase librete pentru spectacole muzicale, unele considerate de critica dramatică ca fiind foarte complexe *(Baba Hârca*), şi scenarii de „teatru-cabaret", cu puternic caracter moralizator. Dintre lucrările sale dramatice, se reţin titlurile a două comedii satirice, *Un poet romantic şi Postelnicul Sandu Curcă*, care probează „autenticitatea observaţiei şi ascuţimea satirică a dramaturgului-actor".[159]

Mircea Ghiţulescu constată că Costache Caragiali îl precede pe Alecsandri în ceea ce priveşte tipul Chiriţei. Piesele *O soaré la Mahala* şi *Îngâmfata plăpumăreasă* având drept personaje centrale pe Mândica, respectiv Ancuţa care şi-a deschis „salon" în mahalaua Vergului, scrise în 1845 şi 1846, sunt văzute drept schiţe ale viitorului personaj alecsandrinian care apare abia în 1852. Schema este asemănătoare, dar explicaţia rezonabilă este că amândoi au profitat de o sursă franceză comună. Mult mai modernă este considerată piesa *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi* („farsa" în 1 act compusă de Caragiali la anul 1844, martie 17, pentru plăcerea şi pitrecerea a vro câţiva prieteni") datorită, mai ales, semnificaţiei sale teoretice. Criticul consideră că importanţa piesei constă în faptul că reprezintă „o oglindire precoce a teatrului în sine însuşi, o primă intuiţie a formulei «teatru în teatru», una în care textul reflectă spectacolul"[160].

În încercarea de a stabili etape în evoluția creației dramatice românești, istoria literaturii dramatice semnalează existența unui moment când paralel cu localizările asumate, încep să apară și creații cu evidentă notă de originalitate. Deși intriga era încă împrumutată, autorul evidențiază modul în care „stăruința asupra *tipologiei*, însuflețită de dorința autenticității caracterelor, atribuia elemente ale mediului autohton unor structuri comice universale[161]". Un exemplu potrivit în susținerea ideii este și piesa lui George Sion, *Influența morală*, ce cunoaște după zece ani altă versiune cu titlul *Candidat și deputat*. Autorul piesei, cunoscut în epocă drept un pasionat traducător al operelor scriitorilor clasici francezi, cunoaște un succes deosebit după ce comedia sa este premiată de *Academie,* în urma raportului favorabil primit din partea lui Ion Ghica. Această piesă este numită, în studiul citat, „prima noastră comedie politică", și se remarcă prin apariția unui

[159] Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1966, p. 111

[160]Mircea Ghiţulescu, *Istoria Literaturii române. Dramaturgia*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p.45

[161] Vicu Mândra, *Clasicism şi Romantism în dramaturgia românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p.171

personaj inedit construit - *Cimbru*, ce înfățișează „o primă ipostază literară a demagogului, un Titircă mai tânăr și mai mobil, lichea ca și Dandanache”[162].

Influențele receptate sunt numeroase, dat fiind stadiul de formare al culturii noastre. Este clar că aceste influențe nu se exercită la întâmplare, ci din perspectiva exigențelor pe care le promova natura militantă a romantismului românesc şi a contextului mobilizator al anilor ce preced și pregătesc mișcarea de la 1848. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, exegeza dramatică consideră încheiată integral faza imitațiilor, cultura românească intrând într-o etapă de conștientizare ce se caracterizează prin preluare de procedee, de teme și motive literare. Se vorbește de acum de “o preluare premeditată, conștientă, rezultată în urma unor evenimente favorabile dezvoltării literaturii române”[163]. Cu alte cuvinte, înțelegem că se impune o disociere între etapa imitațiilor și cea a interferenței de preocupări, de gusturi între influențele directe și cele mediate teatrului.

Legăturile teatrului cu publicul în epoca pașoptistă au fost condiționate de amplul proces al instituționalizării, proces extins asupra tuturor domeniilor culturii, de la învățământ la gazetărie, de la producția literară la arta dramatică. Paul Cornea sublinia faptul că „trecerea de la formațiile de actori amatori, pline de bună-voință și zel, dar lipsite de pregătire, efemere, hărțuite de greutăți insurmontabile la o activitate profesională, statornică, orânduită de reguli precise a fost lungă și anevoioasă. Peripețiile acestui itinerar, străbătut în câteva decenii, de la faimoasa reprezentație a lui Asachi, din decembrie 1816, cu *Mirtil și Hloe*, până prin ajunul Unirii, le-au relatat mulți istoriografi ai teatrului...”[164].

La temelia organizării teatrului românesc a stat dorinţa cărturarilor Ghe. Asachi, I. Heliade-Rădulescu și V. Alecsandri de a aduce în atenţia publicului o activitate pe care o considerau de o enormă importanță morală în formarea conștiinței naționale. I. Heliade-Rădulescu nota că „teatrul în limba națională, cârmuit de un duh metodic poate aduna toate clasele de orășeni și prin bucățile sale potrivite pe înțelesul norodului, familiarizează iară pe toți pe nesimțite cu istoria națiilor, recomandă virtutea și războiște vițiul, aduce în râs obiceiurile ruginite și bătrâne și insuflă gust pentru ale veacului.”[165].

Problemele influenţelor s-au concretizat, de-a lungul timpului, în relaţii nemijlocite și gradate, stabilite între tradiţie și inovaţie, între nou și vechi, între surse și mișcarea necontenită a formelor. Interferenţele culturale au fost resimţite ca un proces istoric complex, iar „asemănările și contrastele, tradiţia și experimentul, continuitatea și originalitatea

[162] *Ibidem* ,p.174
[163] *Ibidem,* p.176
[164] *Ibidem,* p. 252
[165] I. Heliade-Rădulescu, *Scrieri politice, sociale și lingvistice*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1942, p. 53

reprezintă, în perspectiva largă a istoriei, dinamica faptelor grupate de o viziune mai veche sub numele de *influenţă*."[166].

Opinia lui Nicolae Iorga, referitoare la influenţa culturilor străine asupra culturii române, era tranşantă, criticul apreciind faptul că o influenţă apuseană era percepută ca un impuls european care a trezit nu doar conştiinţa poporului românesc, dar l-a făcut să simtă şi „nevoia mândriei trecutului şi tendinţelor spre un viitor mai bun. [...] Acest proces, al dezvălirii notei etnice particulare din imitaţia spiritului şi formei străine, durează şi până astăzi, şi va mai dura încă multă vreme."[167].

Modelele împrumutate au vizat nu doar aspecte politice sau literare, ci întregul univers cultural. Ghe. Asachi observa faptul că „în o epoha de străinomanie, la 1816, am fost înfiinţat un teatru de societate în casele răposatului hatman Constantin Ghica, boier generos şi iubitor de cultură. Actorii erau fii şi fiice a celor dintâi familii cari reprezentau piese franţeze. Acestora am încredinţat întreprinderea pe atunci sumeaţă, a face o breşă în acea străinomanie, adresând limba patriei către inimi patrotice. Şi fiindcă prea mult ar fi fost o vorbă deodată românește despre evenimente eroice sau despre intrigi de saloane care atunce numai în limbi streine se urzeau, muza modestă s-au fost înăscut în veşmânte câmpene şi cu agiutorul acestui prestigiu şi a costiumului naţional, cel mai pitoresc pentru a păstori inimele s-au încântat şi auzul au început a se dumesnici cu limba ce până pe atuncea o numeau dialect. Impresia acestei reprezentaţii au fost plăcută. Cuvintele cele naive a lui *Mirtil şi Hloe* ce căpătară nou merit prin graţia şi talentul junelor diletanţi, mult timp au răsunat în cercul societăţilor. Înnoindu-le azi la auzul contimpuranilor, pari-mi-se a plini o datorie, a nu-l lăsa să se piadă suvenirul unei lucrări... Sugetul piesei sunt sentimentele de respect, de evlavie, de iubire firească, de recunostinţă şi de amor care, practicate în curăţie sunt temeiul moralului. Aceste sentimente, naturale între păstori, nemuritorii idilişti Gessner şi Florian le-au înfăţoşat în astă piesă drept model spre a fi imitate de clasele cetăţenilor, care scop şi noi l-am avut în vedere."[168].

Piesele de teatru pe model francez, jucate în faţa publicului român, au prins repede. Cel care s-a bucurat de succes în epocă a fost V. Alecsandri care, ca autor dramatic, s-a impus repede, obținând, după propria-i mărturie, un succes „colosal. Spectacolul cu *Iorgu de la Sadagura*, din 18 ianuarie 1844 a rămas de pomină: o sală arhiplină, în frunte cu domnitorul;

[166] Grigorescu Dan, *Introducere în literatura comparată*, Universal Dalsi, Semne, București, 1997, p. 160
[167] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688-1821),* vol. II, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1969, p. 348
[168] Ghe. Asachi, *Scrieri alese*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1961, p. 188

aplauze după primul act, entuziasm după al doilea, ovații, acolade și îmbrățișări la sfârșit, ce-l îmbolnăvesc pe scriitor de emoție vreme de o săptămână”[169].

Despre succesul aceleiași piese, Cezar Bolliac nota că aceasta a trimfat la București unde din nou sala era plină de publicul provenit din „toate clasele societății, inclusiv străini aflați în Capitală.”[170] Astfel, V. Alecsandri s-a dovedit a fi un scriitor popular, citit și apreciat de marea masă a românilor. Popularitatea sa a venit mai ales prin „substanța comunicării”, după cum aprecia Paul Cornea - „Mai mult decât orice alt confrate, el reflectă trăsăturile comune și cele mai generale ale pașoptismului, evitând angajarea în luptele de partid ori de partidă, combătând tendințele centrifugale, manifestările individualiste, care duceau – fără s-o intenționeze – la dezbinarea rândurilor. Cu tot echivocul inerent, această atitudine moderată i-a câștigat simpatia în toate cercurile și l-a făcut indispensabil în ceasurile de cumpănă”[171].

După exerciţiul reprezentat de *Iorgu de la Sadagura*, prim succes al lui Alecsandri, piesa *Iaşii în carnaval* relevă criticii un dramaturg care şi-a găsit formula proprie: aceasta revine repetitiv, în aproape toate comediile. Ca şi în teatrul Renaşterii, schema personajelor rămâne aceeaşi: cocheta între două vârste - personaj central al acţiunii (la început se numeşte Tarsiţa, devine apoi Zamfira, pentru a atinge apogeul în Chiriţa); soţul ei, boierul retrograd (Tache Lunătescu, primă figură a lui Bârzoi ot Bârzoieni); o tânără fată, în contrast frapant cu protagonista; în fine, tânărul bonjurist, *alter-ego* al autorului, eternul Leonil-Leonaş, maestrul intrigii.

Înconjurată de câteva personaje adiacente, precum în piesele cu Chiriţa, gruparea acelora de bază reapare în majoritatea comediilor, fără să se schimbe, fără să plictisească. Dramaturgul a scris aceeaşi piesă, la nesfârşit - remarcă Mircea Ghiţulescu - amuzându-se să reia cuplurile deja familiare publicului, modificând de fiecare dată intriga, fără a modifica însă şi personajele ori relaţia dintre ele. Indiferent de valoarea literară, atât *Piatra din casă* (1847), cât şi *Drumul de fier,* scrisă după aproape 20 de ani, reiau acelaşi model al *Chiriţelor*.

Se afirmă, totuși, că, în ciuda asemănărilor “dintre fizicul, temperamentul şi caracterul eroinei lui Alecsandri cu cele ale eroinei lui Maillot şi Aude, cucoana Chiriţa are înfăţişare românească[172]”. Citându-l pe Ch. Drouhet, Mircea Ghiţulescu constată că Alecsandri caută să înfăţişeze personajele într-o atitudine, costum sau situaţii menite să distreze spectatorii simpli şi cu gusturi nerafinate ai Iaşului din 1850. Se arată că situaţiile ridicole în care este pus

[169] Vasile Alecsandri, *Scrisori, însemnări*, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 154
[170] C. Bolliac, *Opere*, vol. II, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 37
[171] Paul Cornea, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii*, Editura Eminescu, București, 1980, p. 170
[172] Ch. Drouhet, *Cucoana Chiriţa. Dramele în versuri* - Studii şi articole despe opera lui Vasile Alecsandri, Ed.Albatros, Bucureşti, 1980, p.133, *apud* Mircea Ghiţulescu, *Istoria Literaturii române. Dramaturgia*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 68

Guliţă sunt inspirate de piesele lui Désaugiers, în care Benjamin Dumollet apare pe scenă ţipând, îngrozit de haita de câini care-l latră. Un alt procedeu comic, preluat, se pare, din farsa franceză de secol XV de către Alecsandri, este individualizarea personajelor prin nume proprii care indică profesia sau trăsăturile morale. În acest sens se arată că şi la Molière se regăsesc personaje precum doctorul *Purgon* şi notarul *M. de Bonnefoi*, la Racine, *M-me la comtesse de Pimbêche*, iar M. Calicot, unul dintre personajele din piesa *Le combat des Montaignes* al lui Scribe, "va ajunge aşa de popular încât îi va desemna de atunci pe vânzătorii din prăvăliile de îmbrăcăminte"[173].

Cupletul este un alt procedeu care l-a interesat pe Alecsandri. Şi în această privinţă, autorul român se apropie de Désaugiers, care întrerupe adesea dialogul prin câteva cuplete. „Ca şi cele ale lui Désaugiers, ca şi cele ale vodevilurilor franceze, în genere, cupletele lui Alecsandri înfăţişează reflecţii banale asupra situaţiei şi morala piesei cu apelul final la aplauzele publicului"[174].

Urmărind influenţele ce se pot identifica în opera dramatică a lui I.L.Caragiale, Ştefan Cazimir notează: „Nici unui alt scriitor nu i s-ar putea găsi un număr mai mare de precursori, aşa cum nici o altă sinteză artistică n-a fost vreodată mai organică şi mai spontană."[175]. Afinităţile multiple care îl unesc cu înaintaşii dezvăluie, de fapt, apartenenţa la acelaşi flux istoric al realităţilor abordate şi înrudirile de structură ale viziunii artistice, tinzând sub amândouă unghiurile la reconstituirea unor forme de manifestare a specificului naţional.

Primele anticipări ale genului comic caragialian le întrevede criticul la poetul moldovean Matei Milu, care dovedea, prin *Gâciturile* sale, vocaţie incipientă de moralist clasic. Anticipări mai substanţiale ale stilului caragialesc nu vor întârzia să se ivească, odată cu înclinarea progresivă a balanţei în partea comicului de moravuri. Cazimir remarcă o figură de boier retrograd, desprinsă din paginile prefeţei lui Gr. Pleşoianu la o traducere din Marmontel, şi reproduce câteva replici pentru a evidenţia similitudinile. Plictisit de sfaturile unui dascăl care-i laudă foloasele învăţăturii, boierul izbucneşte: „V-aţi găsit voi acum mai isteţi să îndreptaţi lumea cu umăru'; vă împrotiviţi tuturor, ca când numai voi mâncaţi sărat.[176]".

[173] Mircea Ghiţulescu, *Istoria Literaturii române. Dramaturgia*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 70
[174] Ch. Drouhet, *Cucoana Chiriţa. Dramele în versuri* - Studii şi articole despe opera lui Vasile Alecsandri, Ed.Albatros, Bucureşti, 1980, p.133, *apud* Mircea Ghiţulescu, *Istoria Literaturii române. Dramaturgia*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 72
[175] Ştefan Cazimir, *Universul comic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 28
[176] Gr. Pleşoianu, *apud* Ştefan Cazimir, *Universul comic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 30

Tipurile şi conflictele fundamentale se lasă descoperite chiar de la prima scriere notabilă, *Comodia vremii,* a lui Costache Facca. Boierul bătrân este refractar noului mod de viaţă promovat de fiicele sale: „N-auzeai mai înainte bonton, ceai şi pălării. / Acum cine le mai scoase, n-ar mai fi nici pă pustii. / Văd bine că n-avem stare şi şădem la maala, / Ş-o ţin una tot pă mare, zi şi noapte dandana”[177]. Pe decalajul de mentalităţi între generaţii e construită şi comedia lui Bălăcescu, *O bună educaţie*. Eliza, fiica neguţătorului Briganovici, „procopsită, educaţionarisită prin pansioane”[178], primeşte pe ascuns curtea tânărului Galantescu. Limbajul îndrăgostiţilor e, desigur, franţuzit: „Scumpul meu Alecu, pardon, monşer. Iartă că te-am asuprit, că ţi-am făcut o mare nedreptate, îndoindu-mă un secund numai de nepreţuitul tău amor”.[179] Comedia prefigurează, într-o oarecare măsură, universul *Nopţii furtunoase*, prin parţiale suprapuneri de contur între Briganovici şi Jupân Dumitrache, Eliza şi Ziţa, Galantescu şi Rică Venturiano.

Locul lui Alecsandri în rândul precursorilor lui Caragiale este bine statornicit de către exegeza dramatică. Ștefan Cazimir evidențiază faptul că Garabet Ibrăileanu, în *Spiritul critic în cultura română,* Eugen Lovinescu, în *Istoria literaturii române contemporane,* sau G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până-n prezent*, au trecut în revistă toate înrudirile notabile, de la tipologie până la replică. Conform criticului, tematic, filiaţia se poate sprijini pe două repere esenţiale: asimilarea culturii apusene şi moravurile politice. Sub primul aspect, contribuţia lui Alecsandri la surprinderea manifestărilor ridicole ale procesului de adaptare se cristalizează mai cu seamă în *Iorgu de la Sadagura*, *Chiriţa în Iaşi* şi *Chiriţa în provincie*. În Cucoana Chiriţa şi în Gahiţa Rosmarinovici, ca de altfel şi în Caliopi Busuioc, a lui C. Negruzzi, Ibrăileanu identifică „Ziţele epocii respective”[180]. În comedia politică, creaţia lui Alecsandri înregistrează două momente importante: unul anterior revoluţiei de la 1848, şi ilustrat prin *Iaşii în carnaval*, celălalt, după Unirea Principatelor, când scriitorul compune cânticelele comice despre Clevetici şi Sandu Napoilă (personaje ce reapar în *Zgîrcitul risipitor*) şi *Rusaliile*. În această din urmă etapă, asemănările devin evidente pentru exegeza caragialiană. Astfel, reținem observația conform căreia Clevetici, asemeni lui Farfuridi, vrea „«respectul Convenţiunii cu condiţiunea de a fi schimbată în totul şi făgăduieşte alegătorilor, într-o cadenţă caţavenciană, că va apăra libertatea, egalitatea, dreptatea, fraternitatea, inviolabilitatea, inamovibilitatea, autonomia,

[177]Ștefan Cazimir, *Universul comic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 31
[178] *Ibidem,* p. 31
[179] *Ibidem*, p. 32
[180] Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română*, *apud,* Ştefan, Cazimir, *Universul comic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 33

Convenţiunea, drepturile naţionale, garda naţională, partidul naţional şi celelalte...»"[181]. O tiradă asemănătoare pronunţă Tribunescu în *Zgârcitul risipitor*, în vreme ce Clevetici îl apără de obstrucţii: „Nu întrerupe oratorul, domnule!"[182]. Răzvrătescu perorează în faţa sătenilor despre sufragiul universal, pe care aceştia îl interpretează aşa cum va face, mai târziu, Ipingescu. Un tip din familia lui Mitică, *Gură-cască om politic*, constată că „orizonul politic s-a posomorât"[183], „timpurile sunt grele, politica Europei aşa şi-aşa..."[184] şi se plânge că profeţiile lui au rămas fără ecou: „Apoi dă! cum n-or merge trebile anapoda, dacă nime n-a voit să m-asculte?... Nu le-am spus-o de o mie şi mai bine de ori?.. Le-am strigat chiar în Cameră: «Deschideţi-vă ochii... fiţi cu chibzuială... aveţi tact politic etc.» Aş! Vorba ceea: vântul bate, câinii latră... Şi acum aşa e că am agiuns de malul râpei?"[185].

În sfera comicului de situaţii, în afară de sugestiile pe care Caragiale le putea prelua din piesa *Iaşii în carnaval*, pentru comedia sa, *D-ale carnavalului*, o vădită similitudine, relevată de G. Călinescu[186], leagă şi piesa *O noapte furtunoasă* de *Kir Zuliaridi*. Personajul, arnăut cărunt, suspectând fidelitatea soţiei sale, Afrodita, e veşnic în stare de alarmă şi-şi execută rondurile de noapte cu scufia în cap, lumânarea într-o mână, cu şuşaneaua în cealaltă şi cu iataganul în dinţi. Pătruns în casa grecului cu intenţii inocente, spiţerul Papă-lapte stârneşte o panică teribilă şi o hăituială în toată regula. Kir Zuliaridi aleargă nebun prin toată casa, căutând în dulapuri şi băgând băţul pe sub mobile. Încercările Spiţerului de a se salva se izbesc, ca şi ale lui Rică Venturiano, de complicate probleme topografice: „Afrodita: Nu pe-acolo, domnule; nu pe dinafară, ca să nu te-ntâlneşti cu dumnealui. Papă-lapte: Da pe unde? Afrodita: Pe-aici... pe scara din dosul casei..."[187]. Soluţia se dovedeşte însă ineficientă: „Papă-lapte: O închis curcanul dracului uşa de-afară care dă pe scară şi de-un ceas acum tremur prin întuneric... ia cole... Afrodita: O închis-o şi pe asta când o venit?... apoi nu mai ai pe unde ieşi. Papă-lapte (scăpătându-l din picioare): Elei!"[188]. Rămas închis în casă cu Afrodita, Papă-lapte încearcă să calmeze situaţia: „Nu te spăria... că-s tânăr cu educaţie... calfă de spiţer... şi supusă ligă"[189]. În ordinea unor detalii comune se înscrie şi

[181] Vasile Alecsandri, *Teatru*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 34
[182] *Ibidem*, p. 35
[183] *Ibidem*, p. 37
[184] *Ibidem,*p. 37
[185] *Ibidem,* p. 37
[186] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 498
[187] Vasile Alecsandri, *Teatru*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 37
[188] *Ibidem*
[189] *Ibidem*

faptul că atât Papă-lapte, cât şi Rică Venturiano îşi uită bastoanele pe locul primejdiei, iar după lămurirea lucrurilor, amândoi vor deveni cumnaţii soţilor geloşi.

Făcându-se o paralelă mai amplă între Alecsandri şi Caragiale s-ar putea depăşi sfera apropierilor directe, spre a se urmări evoluţia progresivă a artei dramatice sub aspectul obiectivării tipurilor, al autenticităţii expresiei, al utilizării unor procedee comune, (de pildă, numele caracteristice) şi al inovaţiilor în opera dramatică. Ştefan Cazimir atrage, însă, atenţia asupra riscului de a supraevalua influenţa lui Alecsandri în dauna altora. Alecsandri este recunoscut ca fiind cel mai prestigios înaintaş al lui Caragiale, dar de aici nu rezultă că ar fi şi cel mai tipic. Dincolo de deosebirile de nivel artistic, cele două opere diferă profund, în substanţa lor intimă, prin atmosfera specifică, prin tonalitate, prin temperamentul creator pe care îl exteriorizează. Priviţi din acest unghi, micii comediografi munteni din deceniile 5 şi 6, discipoli şi emuli ai lui Alecsandri, manifestă netăgăduit o înrudire mai strânsă cu „duhul lui Caragiale”[190]. Acest fapt se datorează, în parte, şi elementelor specific regionale, aerului muntenesc caracteristic, înregistrat ca atare de istoria literară.

N. Iorga scria, în acest sens: „Mai vioi, mai iuţi, de un spirit mai arzător şi mai potrivit pentru răsplată şi răzbunare, scriitorii din principatul muntean se deosebesc de moldoveni, a căror glumă se joacă în loc să atace şi zâmbeşte tuturora, în loc să-şi facă râs de cineva sau de un lucru bine hotărât”[191]. Iar George Călinescu scrie, referindu-se la cronica pitarului Hristache: „Genul ei este humorul şi locul Muntenia, al cărei spirit se dezvăluie treptat prăpăstios, răzbunător, inventiv în polemică, miticist, minulescian”[192].

Apropierile spirituale capătă temeiuri şi mai adânci în cazul unor scriitori legaţi de Caragiale chiar prin arborele genealogic. Comedia lui Costache Caragiali reia şi extinde iniţiativa lui Bălăcescu în explorarea mediului negustoresc şi meşteşugăresc al mahalalei bucureştene. Acţiunea piesei *O soaré la mahala* se petrece în Dobroteasa, iar acţiunea din *Îngîmfata plăpămăreasă* se desfăşoară în mahalaua Vergului. Conflictul e cel clasic, între bărbaţii refractari modei şi femeile captivate de modă: „Ş-apoi ia zi ceva dacă poţi - se tânguie Coconu Anastase - „că-ţi sar în cap muma şi fata, îţi strigă în ochi că eşti bursuc, că eşti urs sălbatec şi că le pricinuieşti nenorocirea. Poftim, astăzi iar dandanale, iar mascaralâcuri, secături!”[193]. Prin legăturile strânse pe care, mai ales în adolescenţă, Caragiale le-a avut cu cei doi unchi ai săi, cunoaşterea lucrărilor dramatice menţionate mai

[190]Ştefan Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 36
[191] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1999, p. 146;
[192] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 500
[193] Costache Caragiale, *apud* Ştefan, Cazimir, *Universul comic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 39

sus intră în sfera unor largi probabilităţi. Chiar în lipsa contactului direct cu o scriere sau alta, temele nu i-au rămas străine, iar spiritul lor comun, care străbate, de altfel, în diverse proporţii, şi din opera altor comediografi ai timpului, cum au fost C. Halepliu, I. Dimitrescu, I. M. Bujoreanu şi alţii, se resimte în comediile lui I.L.Caragiale. Spre exemplu, se aminteşte despre comedia *Cumplitul amăgit sau izvorul demoralizaţiei* a lui C. Halepliu (Bucureşti, 1847) care, plasând acţiunea într-o mahala a Bucureştilor, „lărgeşte galeria bărbaţilor refractari inovaţiei prin figura boierului Udrea, tip de zgârcit cu unele reminiscenţe molièreşti”[194].

Criticul remarcă o interesantă afinitate, în domeniul creaţiei comice, între Caragiale şi Haşdeu, în ciuda inadvertenţelor dintre personalităţile celor doi scriitori. Aflăm, astfel, că Haşdeu este cel dintâi care a speculat ridicolul gărzii naţionale. În paginile sale, mai multe note şi caricaturi fac haz pe seama membrilor gărzii, oameni cu greutate în ambele sensuri ale expresiei: „Un cetăţean ceru să fie esclus din gardă, sub cuvânt că nu se poate alinia cu rândul întâi decât numai puindu-se în rândul al doilea. I s-a respins petiţia, răspunzându-se că, la caz de revoluţie, va putea fi de cea mai mare utilitate, servind în loc de baricadă.”[195].

Similitudinile remarcate între Haşdeu şi Caragiale se referă la prezenţa unor procedee comice. Astfel, bătrâna Trandafira, recomandându-1 ca ginere pe profesorul latinoman Numa Consule, enumeră, asemeni lui Pristanda, cele 10 limbi ştiute de acesta: „Latineşte, spăneşte, tălieneşte, latineşte, franţuzeşte, latineşte...”[196]. O anume cadenţă a replicilor, (Jorj: Agitaţiunile politice zdruncină comerciul... Hagi-Pană: Aşa este. Jorj: Ucid industria. Hagi-Pană: Aşa este. Jorj: Ruinează creditul. Hagi-Pană: Aşa este. Jorj- Zdruncină, ucid, ruinează... Hagi-Pană: Aşa este. Jorj: Comerciul, industria, creditul... Hagi-Pană: Aşa, aşa...”[197]), poate fi regăsită şi în *O scrisoarea pierdută*: „Caţavencu: Voi progresul şi nimic alt decât progresul: pe calea politică... Popescu: Bravo! Caţavencu: Socială.... Ionescu: Bravo! Caţavencu: Economică... Popescu: Bravo! Caţavencu: Administrativă... Ionescu: Bravo! Caţavencu: Şi... şi... Ionescu, Popescu. grupul: Bravo! bravo!”[198].

Lui Haşdeu i se recunoaşte şi meritul de a fi scos, înaintea lui Caragiale, efecte comice din reproducerea textuală a cuvintelor cuiva de către o altă persoană - semn al deplinei adeziuni. (Mariţa recită, în faţa lui Hagi-Pană, frazele cu care a îndoctrinat-o Jorj, Chiriac îi va repeta întocmai lui Jupân Dumitrache explicaţiile primite din partea Vetei.)

---

[194] Ştefan Cazimir, *Universul comic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 40
[195] B. P. Haşdeu, *Opere*, Vol. II, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p.120
[196] *Ibidem,* p.121
[197] *Ibidem*, p. 145
[198] I.L.Caragiale, *Teatru*, Editura Minerva, Bucureşti, 2007, p. 45

Se poate spune că opera lui Caragiale înfăţişează sinteza majoră a două orientări deosebite din evoluţia literaturii noastre comice. Sub impulsul modelelor clasice, prima etapă concentrase toată atenţia asupra caracterului, spaţiul în care se mişca acesta rămânând însă prea vag, oarecum atemporal. În a doua perioadă, culoarea istorică a oamenilor şi mediului devine foarte vie, dar intuiţia caracterului este prea puţin organică, nu o dată personajele îşi contrazic esenţa spre a comunica ideile autorilor sau se convertesc neaşteptat în scena finală. Devine firească observaţia conform căreia, în cadrul etapelor menţionate, se resimte o estompare reciprocă a vremii şi caracterului, în timp ce echilibrul superior al celor două elemente ni se impune ca una dintre trăsăturile distinctive ale artei lui Caragiale, în sensul acelui realism clasic relevat adesea de mai mulţi cercetători.

Critica dramatică remarcă faptul că dramaturgul român a preluat experienţa tehnică din operele celebrilor scriitori francezi, Scribe şi Labiche. Caracteristică pentru maniera lui Scribe este, întâi de toate, o expoziţiunea lentă şi laborioasă, extinsă la dimensiunile unui act întreg, aşa-numitul act al preparativelor, căruia îi revine sarcina definirii personajelor, de obicei prin conversaţia a două dintre ele. Aceste modalităţi expozitive se regăsesc printre primele patru scene ale *Nopţii furtunoase*, care alcătuiseră, iniţial, un tablou distinct. O altă trăsătură a tehnicii lui Scribe a fost definită cu exactitate de către Eminescu, într-o cronică dramatică din *Curierul de Iaşi*, citată în studiul lui Ştefan Cazimir: „intriga, în genere foarte interesantă, stă în legătură cu un obiect real neînsemnat, de exemplu c-o batistă, c-o scrisoare, c-o carte de joc, c-un pahar de apă. S-ar putea numi comedia efectelor mari cu mijloace mici.”[199].

Cel mai popular reprezentant al vodevilului după Scribe, Labiche s-a arătat superior înaintaşului său prin darul investigaţiei social-psihologice şi mai ales prin voioşia lui generoasă şi spontană. Excelent tehnician al intrigii, Labiche rostogoleşte *quiproquo*-ul ca pe un bulgăre de zăpadă şi imprimă ritmului acţiunii o creştere susţinută. Dinamismul se răsfrânge în însăşi mişcarea scenică; personajele par că aleargă unele după altele fără a se putea prinde sau se ciocnesc din senin tocmai de cine se fereau mai mult. Pulsul acesta accelerat progresiv îl regăsim în actul II al *Nopţii furtunoase* şi mai ales în *D-ale carnavalului.* Labiche mai putea reţine atenţia lui Caragiale, crede Cazimir, prin cadenţa vie şi firească a dialogului, punctat frecvent de repetiţii şi întreruperi, prin folosirea largă a comicului verbal, prin efectul revelator al unor formule fixe, prin înzestrarea personajelor cu mici ticuri sau manii.

[199] Mihai Eminescu, *Revista teatrală* în Curierul de Iaşi, apud Ştefan, Cazimir, Ştefan, *Universul comic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 43

În ceea ce privește influenţele tematice, Cazimir este de părere că acestea n-au operat asupra scriitorului român decât, cel mult, prin consolidarea intuiţiilor originale. Se oferă, drept exemplu, cazul comediografului danez Holberg (l684-1754), din opera căruia Caragiale a cunoscut piesa *Don Ranudo de Colibrados*, în versiunea uşor prelucrată a lui August von Kotzebue. Ne reține atenția ideea că unele scene ale comediei citate evocă atmosfera *Momentelor*. Adunaţi într-un „Collegium politicum", doisprezece meseriaşi hamburghezi (acțiunea e plasată la începutul secolului al XVIII-lea) dezbat probleme interne şi internaţionale, comentează ultimele evenimente ale războiului de succesiune la tronul Spaniei, aprobă sau critică tactica adoptată de comandanţii oştirilor, deplâng faptul că Viena nu are flotă de război, deşi în Austria sunt destule păduri şi deci lemn berechet pentru corăbii şi catarge.

Autorul studiului *Universul comic* mai relevă similitudini între Caragiale şi Flaubert, identificând o trăsătură surprinsă la acesta din urmă de către Thibaudet: „un anume gust al prostiei, concepută nu ca o simplă negaţie a raţiunii şi a artei, ci ca o realitate substanţială şi solidă"[200].

Dintre scriitorii francezi mai noi, critica comparatistă l-au aşezat în vecinătatea lui Caragiale pe umoristul Georges Courteline, şi chiar G. Călinescu a revenit asupra comparaţiei cu exemple convingătoare, semnalând câteva similitudini de motive, ca şi unele procedee comune: tratarea schiţei ca o comedie în miniatură, conversaţiile prelungi şi inutile. „Courteline putea să câştige simpatia lui Caragiale şi printr-o consonanţă de atmosferă, prin tipica abundenţă a scenelor petrecute în localuri, prin ironiile sale acide la adresa instituţiilor burgheze şi a retorismului oficial, prin doza lui de misoginism. Asemeni lui Caragiale, Courteline îşi cultiva resursele creatoare prin exerciţiu oral, în faţa unor auditori seduşi de expunerea lui sacadată, pitorească, plină de efecte"[201].

[200] Ştefan Cazimir, *Universul comic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 44;
[201] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 505

II.1.2. Drama istorică. Spiritul naţional/spiritul epocii

Abordând tematica istorică, scriitorii epocii au contribuit la afirmarea ideilor revoluţionare ale vremii, actul lor creator mergând, de cele mai multe ori, în pas cu evenimentul istoric, dându-i relief social-politic şi conotaţii literar-artistice, întreţinând deopotrivă sentimentul şi ideea exprimată. În ceea ce priveşte producerile teatrale[202], aceastea au fost bine reprezentate în epocă de Vasile Alecsandri, prin *Iorgu de la Sadagura* şi prin ciclul *Chiriţelor*, în care scriitorul ironiza tendinţa oamenilor de a imita Occidentul, sau prin drama istorică *Despot-Vodă*. Astfel, încercările „dramatice" ale epocii (multe dintre ele rămase nepublicate) sunt puţin valoroase din punct de vedere artistic, dar prezintă interes pentru istoria[203] constituirii acestui gen în literatura română şi au meritul de a fi veritabile documente ale epocii.

Pentru cea mai mare parte a scriitorilor epocii, evocarea istoriei cu mijloace literare era prioritară. Prozele lui Nicolae Bălcescu (*Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*) şi ale lui Costache Negruzzi (*Alexandru Lăpuşneanul*), poemele lui Dimitrie Bolintineanu *(Legende istorice*) şi ale lui Vasile Alecsandri (*Dumbrava Roşie, Deşteptarea României*), precum şi drama acestuia din urmă (*Despot-Vodă*) ascund multe amănunte istorice[204]. Elementele moralizatoare, tonalitatea romantică, detaliile istorice şi documentare – toate acestea sunt caracteristici de orientare istorică ale operelor scrise în perioada paşoptistă. De asemenea, spiritul naţional şi esenţa patriotismului au reprezentat elemente de originalitate în scrierile româneşti, fiind mărturii ale unui trecut de glorie, în care faptele de vitejie şi de eroism nu erau considerate depăşite.

Oamenii de litere au valorificat istoria şi au trecut-o în legendă nu doar pentru pitorescul ei, ci mai ales pentru rezonanţele patriotice, aşa cum o cerea M. Kogălniceanu în *Introducţie*. Scriitorii au avut nevoie de un imbold istoric, de puncte de reper pentru a crea „tipuri de intrigă, o istorie, ori o povestire"[205], iar aceste puncte de plecare le-au constituit operele cronicarilor în raport cu care s-a putut prezenta, în scrieri, esenţa patriotismului. Dinamica şi dinamismul istoriei au surprins detalii fundamentale: mişcări şi revolte sociale, figuri politice, toate contribuind la realizarea originalităţii artistice. Pentru unii scriitori, detaliile izvoarelor istorice au reprezentat doar un pretext al tematicii istorice, însă toate creaţiile care abordau sau propuneau teme precum trecutul înălţător sau figuri istorice erau

---

[203] Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, op. cit., p. 70
[204] *Ibidem*, p. 58
[205] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Arta și literatura românilor*, ed. cit., p. 161

animate de spiritul naţional pe care românii l-au cultivat ca element de originalitate în scrierile lor. Spiritul naţional reprezenta elementul de originalitate românească valorificat pe deplin, întrucât istoria românilor a avut „destule fapte măreţe", așa cum preciza și M. Kogălniceanu.[206]

În *Scrierile* sale despre naţiunea română și despre conștientizarea spiritului identitar românesc, N. Bălcescu mergea pe ideea valorificării istoriei ca fiind „cea dintâi carte a unei naţii. Într-însa ea își vede trecutul, prezentul și viitorul. O naţie fără istorie este un popor încă barbar, și vai de acel popor care și-a pierdut religia suvenirilor. Într-o asemenea stare ne aflăm noi românii din cătetrele provinţii ale Daciei. Căci deși mulţi, atât străini cât și pământeni, s-au ocupat cu scrierea istoriei noastre, noi însă putem zice în conștiinţă că până acum n-avem de loc istorie. [...] Românii au trebuinţă astăzi să se întemeieze în patriotism și în curaj și să câștige statornicie în caracter. Aceste rezultate credem că s-ar dobândi când ei ar avea o bună istorie naţională și când aceasta ar fi îndestul răspândită. Privind la acel șir de veacuri în care părinţii noștri au trăit și la chipul cu care ei s-au purtat în viaţa lor soţială, noi am căuta să dobândim virtuţile lor și să ne ferim de greșelile în care au picat. [...] Aceasta ne va aduce să credem că o naţie care în mijlocul atâtor nevoi și-a păstrat naţionalitatea ei în curgere de 18 veacuri nu mai poate peri. Acestă convicţie apoi, ne va face să avem mai multă încredere în viitor și să lucrăm cu mai multă inimă la o reformă politică și soţială, care să ne facă vrednici de ne lua rangul ce ni se cuvine în marea familie a naţiilor europene."[207].

Istoria românească a ocupat un loc aparte în scrierile lui Mihail Kogălniceanu (*Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens*), iar în cuvântul introductiv la *Cursul de istoria naţională* autorul punea accentul pe importanţa istoriei în viaţa poporului român, aceasta fiind adevărata „povestire" a întâmplărilor neamului românesc, rezultat al vârstelor și al experienţei. Deși autorul recunoaște că o istorie completă și sistematică nu există despre români, întrucât nici șirul domnitorilor nu este încă clasificat și statornicit, totuși istoria este cea care are nepreţuitul dar de a judeca cu nepărtinire faptele contemporanilor, iar prin intermediul ei fiecare dintre românii de pretutindeni se poate cunoaște cu adevărat. Fiecare cetăţean are dreptul și poate ști care sunt și cum se păzesc drepturile naţionale și tot istoria naţională arată şi explică întâmplările și faptele petrecute de-a lungul timpului. Autorul recunoaște că istoria patriei este necesară pentru ocrotirea drepturilor împotriva naţiunilor străine, dar „neavând istorie, fieștecare popor dușman ne-ar putea zice

[206] *Istoria literaturii române (De la Școala Ardeleană la Junimea)*, vol. II, coord. Al. Dima, I. C. Chiţimia, P. Cornea, E. Todoran, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1968, p. 238.
[207] N. Bălcescu, *Scrieri alese*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1961, p. 71

cuvintele d-lui Aaron: începutul ce ai este necunoscut, numele ce porţi nu este al tău, nici pământul pe care lăcuieşti; soarta ta a fost ca să fii tot timpul după cum eşti. [...] Patria noastră, prin o soartă vrednică de toată jalea, a fost menită din cea mai bătrână vechime să fie teatrul năvălirilor şi a războaielor străini."[208].

Bălcescu pledează pentru o istorie a românilor: „O istorie adevărat naţională ne lipseşte. Ea zace încă supt praful hronicilor şi documentelor contimpurane. Nimeni până acum nu s-a încercat s-o dezgroape. Toţi câţi s-au îndeletnicit în scrierea istoriei nu ne-au dat decât biografia stăpânitorilor. Nimeni nu ne-a reprodus cu acuratenţă instituţiile soţiale, ideile, sintimentele, obiceiurile, comerţul şi cultura intelectuală a vremilor trecute. Cât de mare trebuinţă însă, am avea de o asemenea istorie! Soarta părinţilor noştri a pregătit pe a noastră; instituţiile lor sunt baza instituţiilor noastre. Într-însa mai cu seamă am vedea că în acele veacuri ce le numim barbare, părinţii noştri adoptară nişte instituţii întemeiate pe nişte principuri pe care publiciştii de acum a Europei luminate le găsesc de cele mai raţionale. Într-însa am vedea că drepturile sfinte ale omenirei au găsit întotdeauna apărători într-această ţară, că părinţii noştri le-au cunoscut, le-au preţuit, s-au jărtfit pentru dânsele; şi dacă nu ni le-au lăsat întru întregimea lor, vina n-a fost a lor ci a grelelor împrejurări în care s-au aflat; căci ei se luptară vitejeşte şi învinsără mai multe stavili decât am avea noi a întâmpina, dacă am avea inima să urmăm pe pasurile lor."[209].

Georg Lukács publică în 1936, eseul *Romanul istoric* unde înainte de a defini, de a descrie romanul istoric, acordă spaţiu investigării modificării de concepţie asupra istoriei, după revoluţia de la 1848 şi a spiritului autentic al istoriei care ar fi putut crea *forma mentes* din literatură, trecând în revistă aspecte ale filozofiei istoriei la Hegel, la Nietzsche şi la Schopenhauer, şi care ar marca viziunea scriitorului asupra istoriei (şi evident implicaţiile marxismului).

Organizarea argumentaţiei era, de altfel, precizată în prefaţa din 1937, ca şi în „Cuvântul înainte" al ediţiei germane din 1954: „Obiectivele pe care mi le-am fixat sunt de natură teoretică. Ceea ce am avut în vedere a fost un examen teoretic al acţiunii reciproce dintre spiritul istoric şi această mare literatură care descrie totalitatea istoriei [...]"[210]. Teza după care naşterea romanului istoric ca gen implică, în practica romancierilor, o incertitudine asupra sensului istoriei şi, mai exact, o criză în raporturile dintre trecut şi prezent, şi o reprezentare a trecutului pentru el însuşi, ca refugiu în care scriitorul burghez îşi ascunde

[208] M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956, p. 205
[209] N. Bălcescu, *Scrieri alese*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1961, p. 25
[210] Georg Lukács, *Romanul istoric*, I-II, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p.21

neliniştea, în loc să fie „preistoria concretă a prezentului" prin „anacronismul necesar", domină punctele de vedere asupra romanului istoric; Lukács împrumută aceste noţiuni de la Hegel, pentru care istoria trebuie să fie în relaţie cu prezentul; reformulările lui Lukács ancorează aceste noţiuni în realism, normă absolută a criticii sale.

Tot pornind de la Hegel, Lukács creionează „marele om al istoriei" în care se manifestă „devenirea istorică" şi ale cărui „scopuri personale" se confundă treptat cu „mişcarea subterană" la capătul unei lungi pregătiri: eroul romanesc nu este „eroul istoric", acesta rămânând un „personaj secundar", peripeţiile şi tribulaţiile eroului romanesc fiind interpretate ca mijloace „ale reprezentării totalităţii intensive". Personajele secundare care dovedesc că „în popor mocnesc mereu asemenea forţe ascunse" „se scufundă din nou în obişnuit, după îndeplinirea misiunii lor eroice", Scott „reînviind Istoria prin acest mod de configurare omenesc-istorică". „Aşa cum s-a arătat, configurarea istoriei este imposibilă fără raportare vie la actualitate"[211].

O menţiune aparte merită problema limbii în opera istorică, care este abordată în contextul laturii „exotice" a romanului istoric flaubertian: „Este clar că tocmai în privinţa limbii problema anacronismului necesar joacă un rol decisiv. Însuşi faptul că orice epocă este o povestire despre ceva trecut stabileşte sub aspectul limbii o strânsă relaţie cu prezentul. Căci acela care vorbeşte despre Cartagina sau despre Renaştere, despre Evul Mediu englez sau despre Roma imperială este un povestitor de astăzi, adresându-se unor cititori de astăzi"[212]. Această realitate are drept consecinţă faptul că tonul general al limbii unei lucrări istorice „trebuie să respingă arhaizarea ca pe o artificialitate de prisos"[213]

[211] Georg Lukács, *op. cit*., cap. I, *Condiţiile social istorice ale apariţiei romanului istoric*, p. 43
[212] *Ibidem,* p. 43
[213] *Ibidem*, p. 43

II.1.3. Istoria: între romanul istoric şi drama istorică

Vrând să demonstreze că înflorirea dramei precede marii dezvoltări a romanului, Lukács analizează drama istorică de tinereţe a lui Goethe şi a lui Schiler, ca şi *Boris Godunov* al lui Puşkin, extrăgând de aici o serie de diferenţe specifice între epicul istoric şi dramaticul de aceeaşi orientare tematică. Citându-l pe Hegel, vede specificul mişcării în dramă concentrat în jurul conflictului dramatic. Un alt aspect definitoriu este găsit în valoarea configurării dramatice a oamenilor, dată de capacitatea artistului de a descoperi în realitate caractere care să corespundă cerinţelor interioare ale formei dramatice. Personajul istoric în dramă stă în mod necesar în centru. În drama adevărată, acţiunea trebuie să înainteze cu fiecare replică (chiar povestind trecutul!). În roman pot apărea scene, povestiri intercalate. Influenţa reciprocă dintre forma epică şi forma dramatică este văzută, din perspectiva lui Goethe şi a lui Schiller, ca o caracteristică a literaturii moderne. Lukács crede că romanul este mai istoric decât drama, pentru că istorismul general al conflictului este propriu şi dramei, în timp ce istorismul concret al detaliilor ar aparţine doar romanului. Urmărind evoluţia istorismului în dramă, Lukács vede evoluţia treptată a temei istorice, de la Shakespeare, care ridică conflictul istoric englez la nivelul marilor contradicţii tipic omeneşti, la Goethe şi Schiller, care năzuiesc spre nivelul generalizării omeneşti shakespeariene, după ce tragedia clasică franceză desfigurase până la caricatură istoria, prin modernizarea silită a materialului istoric, transformând teatrul într-o artă de curte. Analiza se opreşte asupra lui Lessing care, sub estetica iluminismului, realizează corelaţia dintre istorie şi tragedie (în piesa sa, *Emilia Galotti)*[214].

Ceea ce se întâmplă la întâlnirea unui poet cu istoria, va fi definit în celebra frază a lui Iorga citată de T. Vianu[215]: „Aş fi vrut să am talent poetic, pentru a fi mai aproape de adevăr".

Dar, nu e mai puţin adevărat că tot N. Iorga făcea o deosebire netă între istoricul literat şi literatul istoric: „pentru aceasta-i trebuie fantazie; însă nu fantazia istoricilor romantici, cari creau ce nu era sau adăugau şi îndreptau ceea ce nu e permis a se adăuga şi îndrepta; [...] aceea e fantasia literatului care poate opera din creerul artistului ca Minerva din creerul lui Joe. Fantasia lui e fantasia reproductivă – creatoare şi ea în felul ei, căci din cenuşa ei învie o epocă moartă"[216].

---

[214] Georg Lukács, *op. cit.*, p.131-258, cap. *Roman istoric şi dramă istorică*

[215] Tudor Vianu, *Nicolae Iorga scriitor*, în *Revista fundaţiilor regale*, XII, nr. 5/1945, p. 400, reluat în *Scriitori români de azi, III*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970

[216] Nicolae Iorga, *Generalităţi cu privire la studiile istorice*, Bucureşti, ed. a III-a., 1944, p. 44

În această încercare de definire trebuie să-l citäm pe G. Călinescu[217] care, în capitolul închinat lui Sadoveanu din a sa istorie literară, înainte de a epuiza prezentarea romanelor sadoveniene, simte nevoia unei puneri în temă a cititorului, a unei clarificări asupra statutului genului istoric. Este interesant de subliniat că secvenţa teoretică, intercalată în corpul comentariului critic, este, poate, contemporană cu eseul celebru al lui Lukács (1936-1937), a cărui lectură se simte de-abia în „Reflecţii mărunte asupra romanului" (1957), când Lukács era deja celebru.

Asupra punctului de vedere caracterologic, exprimat în *Istoria literaturii de la origini până în prezent*, Călinescu revine în 1960, în cadrul expunerii festive la sărbătorirea lui M. Sadoveanu, publicată ulterior ca prefaţă la *Romane şi povestiri istorice* (1961). Călinescu îşi motivează astfel enclava teoretică: „e cazul de a îndreptăţi judecăţile asupra epicei lui Sadoveanu prin definirea romanului istoric. Acesta e o varietate a romanului de aventură care se sprijină pe concepţia cea mai înaltă de virilitate (pe noţiunile de onoare şi vitejie, zicea Hegel)[218]".

La aceste observaţii, Călinescu adaugă, spre finalul analizei, două observaţii foarte importante, de această dată privind raportul istorie - ficţiune şi limba romanului istoric: „Pentru o astfel de analiză a noţiunii de arhaitate, autorul nu are nevoie de prea multă documentaţie istorică [...]. Adevărul istoric e cu totul secundar, însă, când el se împacă cu creaţia, opera capătă o valoare instructivă ce nu se poate desconsidera. [...] Este de notat că această limbă nu e valabilă pentru că e o acordare mai savuroasă a graiului moldovenesc. E o limbă ireală, cum se cuvine unei lumi ieşite din ev, o adevărată creaţie, amestec original de Neculce, grai ţărănesc, ardelenesc, chiar muntenesc, limbă cultă şi limbă bisericească, fără nici o asemănare cu izvoarele ei parţiale. În felul acesta pastişa este înlăturată[219]" (s.n.).

Tiparele, formulele selectate de romanul istoric de la naşterea sa şi până la romanul ultimului deceniu depind esenţial (şi diferitele definiţii pun în evidenţă asta) de relaţiile cu modelul ideal, cu structurile model la care aderă romancierul. Să ne amintim un studiu controversat al lui Lucien Goldmann[220], care lega „conştiinţa colectivă empirică", structurile mentale, categorii care organizează această conştiinţă, de „un anume grup social şi de un univers imaginar", creat de scriitor. Această relaţie, numită omologie structurală, implică demersul sociologiei structuraliste genetice şi se separă de sociologia literară tradiţională.

[217] G. Călinescu, *Reflecţii mărunte asupra romanului,* în *Viaţa românească*, 6, 1957, p. 7, apărut în volumul *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 292
[218] *Ibidem,* p. 292
[219] *Ibidem*, p. 292
[220] Lucien Goldmann, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Antropos, 1966 şi *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 218-219

Amendamentul care s-a adus acestui punct de vedere a constat în definirea dificilă a grupului social faţă de care se stabileşte această omologie structurală care ar putea „descrie”și „explica opera” printr-o lectură analogică.

Considerăm important să-l citățm şi noi pe Nietzsche, care face istoriei şi raportării la istorie un portret necruţător, responsabil de crearea unei direcţii care se va simţi în literatura cu temă istorică, în momentul când haina îmbrăcată va fi parabola sau când romanul istoric se va autocomenta: „Inoportune sunt aceste consideraţii, pentru că vizează tocmai acele lucruri de care epoca este cu îndreptăţire mândră – şi anume cultura istorică. Istoria timorează pentru că ea ţine captiv în veşnica proiectare asupra trecutului şi în scepticismul provocat de o prea atentă devenire a devenirii [...]. Sub trei aspecte face parte istoria din viaţă: ca element activ şi încărcat de aspiraţii, ca factor de păstrare şi cinstire sub aspectul suferinţei şi al nevoii de eliberare. Acestei trinităţi de raporturi îi corespunde o trinitate a genurilor de istorie, în măsura în care ne este permis să distingem o istorie monumentalistă, o istorie tradiţionalistă şi o istorie critică”[221] (s.n.).

După Nietzsche, astfel, ar exista trei moduri de a face istorie: metoda monumentală, practicată de cei mulţi, lipsiţi de discernământ, care mitizează şi chiar mistifică trecutul, colecţionând modelele preluate cu evlavie naivă; metoda tradiţionalistă sau anticarială, arhivistică, a factologiei reci, a acumulării de date, fără comentarii sau problematizări; metoda critică (sprijinită evident de Nietzsche), „o actualizare a istoriei, o înţelegere a trecutului din perspectiva semnificaţiei lui pentru prezent, chiar un fel de adaptare a acestuia la orizontul vieţii”[222] (s.n.).

Aceste reflecţii filozofice şi existenţiale care au marcat o epocă, au marcat generaţii, de la secolul al XIX-lea – un secol „al istoriei” – până la secolul al XX-lea – pozitivist pragmatic, incluzând artistul în propriul dezastru, scindând adevărurile Istoriei şi ale existenţei artistului (*Précis de décomposition* sau *De l’inconvenient d’être né* de Emil Cioran ar putea fi imaginea acestei scindări) – marchează abordarea istoriei cel puţin din două puncte de vedere: al personalităţii în istorie – singurătatea ei în faţa lumii şi a timpului, şi al individului anonim – strivirea sub puterea „marelui mecanism” – pe care filozofii îl readuc în discuţie iar şi iar, încercând ceea ce Nikolai Berdiaev definea ca „identificarea profundă între destinul meu istoric şi destinul umanităţii, atât de profund înrudit cu al meu [...] numai astfel

[221] Friedrich Nietzsche, *A doua consideraţie inoportună. Despre folosul şi neajunsurile istoriei pentru viaţă* (trad. Amelia Pavel), Editura Ararat, Bucureşti, 1994, p. 10
[222] *Ibidem*, p. 24

pot recunoaşte toate bogăţiile valorilor din mine însumi. Aşa pot uni destinul meu lăuntric, individual, cu destinul istoric universal"[223] (s.n.).

Citându-l pe Virgil Nemoianu, cu studiul său din 1984, *The Taming of Romanticism*, Nicolae Manolescu găseşte, în acea perioadă a secolului al XIX-lea, în care îşi aşază tiparul romanul istoric, pe care Nemoianu o numeşte *Biedermeier Romanticism*, împletirea „biograficului cu melodramaticul şi istoricul" (s.n.), în condiţiile în care ca atmosferă romantismul înregistrează „o reducere a pretenţiilor cosmice la o scară umană"[224].

„Al treilea gen, istoricul, are o legătură nemijlocită cu goticul din secolul al XVIII-lea şi una mijlocită cu baladele filozofico-epice ale lui Coleridge sau Keats, după opinia lui Nemoianu. Dar el reprezintă o secularizare a scenariului gotic, o coborâre pe pământ şi totodată, un compromis: istoricul este metafora acomodată şi confortabilă a paradisului pierdut. Într-adevăr, întoarcerea în trecut este, în fond, un refugiu într-o lume idilică şi neprimejdioasă, iar supranaturalul şi oribilul din gotic nu mai sunt decât butaforice. În plus, o permanentă notă documentară îmblânzeşte expediţia în medievalitate, cavalerism şi moravuri castelane"[225].

Recapitulând, fie spaţiul istoric evocat fixează reperele vizibile ale Istoriei, fie este un topos simbolic, arhetipal constituit, şi textul este parabolic, fie este un semn al textului prin care textul vorbeşte despre sine ca text constituit într-un metatext, fie marchează regulile genului constituite clişeiform, respectiv convenţiile de gen.

De altfel, acest tip de secvenţe presupune o margine de incertitudine: unde începe Istoria „trecută" şi care-i frontiera care o separă de cea „contemporană"; de aici pornesc, în viziunea criticii şi teoriei anglo-saxone, ierarhizări mai mult sau mai puţin artificiale, privind romanele istorice, dar care, la rigoare, pot caracteriza dramele istorice: *documented* (cu personalităţi şi evenimente reale), *disguised* (care urmăresc personalităţi politice contemporane, schimbând numele), *invented* (cu personaje şi aventuri în întregime de domeniul imaginarului), uneori suprapunând două categorii. „Putem să scriem despre o epocă pe care am trăit-o dacă o învăluim în ceţurile îndepărtării" (s.n.), în sensul în care „minutul trecut e deja Trecut[226]".

Forma generală este, însă, a „biografiei"; aceea căreia Lukács îi acorda spaţiul unui capitol, în care punea în discuţie „posibilităţile şi limitele formei biografice a operei istorice"

[223] Nikolai Berdiaev, *Sensul istoriei* (trad. Radu Părpăuţă), Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 38
[224] Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermaier*, Harward University Press, 1984, în Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, p. 231
[225] *Ibidem,* p. 231
[226] Joseph W.Turner, *The Kinds of Historical Fiction*, Genre,12, 1979, pp. 333-355

(s.n.), considerând că „popularitatea formei biografice" (s.n.) decurge din faptul că „reprezentanţii săi cei mai de seamă vor să opună prezentului mari chipuri exemplare ale idealului umanist, ca modele, ca precursoare ale marilor lupte de azi"[227].

Observaţiile lui Lukács privitoare la funcţionarea formei biografice vizează statutul personajului istoric: „ia fiinţă în mod necesar o supratensiune, o ridicare a personajului în vârful picioarelor, ca să apară mai mare, o subliniere exagerată a vocaţiei istorice, fără a se putea zugrăvi motivele şi determinările obiective adevărate ale misiunii istorice"[228].

În 1941, Şerban Cioculescu aborda şi el problema biografiei romanţate, e drept că prin referire la roman, pornind de la fixarea biografiei lui Petru Cercel, observând faptul că este o „*modă*", născută de „succesul biografiilor lui André Maurois, care au fost apoi urmate de producţiile în serie ale editurilor *Plon* şi *Nouvelle Revue Française*"[229].

Cioculescu sugerează o „teorie a modelelor", care fusese lansată în 1933 de Max Scheller, şi spunea, în esenţă, că există o prevalenţă a acţiunii modelelor în câteva mari momente ale istoriei: revoluţiile de la 1848, ca tributare ale paradigmei revoluţiei de la 1789 (Flaubert prezentase cu ironie nebunia imitativă a modelelor revoluţionare de la 1848 în *Educaţia sentimentală*) sau aderenţa la romanul cavaleresc, asociaţia arcadiană inspirată de Astrée, febra wertheriană, romanul istoric al lui Scott, cel de mistere (foarte puternic la noi, la mijlocul secolului al XIX-lea, pe modelul Sue) ş.a.m.d. Implicaţiile acestei teorii a modelelor ţin de predictibilitatea scenariului, de reţeta genului. Concluzia la care ajunge Cioculescu este tranşantă: „Vieţile romanţate constituie un fel de parazitism epic, [...] stârnind îndoiala cunoscătorului istoricităţii autentice şi confuzia în minţile neinformate care nu desluşesc aventurosul confirmat prin documente de ficţiunea propriu-zisă"[230].

Literatura românească paşoptistă, în mod special, se constituie într-un dialog permanent cu istoria. Astfel, scriitori precum I. H. Rădulescu, Negruzzi, Alecsandri, Bălcescu, Kogălniceanu, Bolintineanu ș.a., au scris cu scopul de a împlini idealul afirmării și dezvoltării naționale și culturale a românilor. Angajați cu mult entuziasm în procesul de asimilare a valorilor și instituțiilor europene și în acțiunea de a valoriza potențialul creator autohton, acestora li se recunoaște, în mod unanim, meritul de a fi dat creației un impuls hotărâtor. „La 1840, odată cu apariția *Daciei Literare*, paşoptismul păşeşte în faza conştiinţei

[227] G. Lukács, *op.cit*., cap. *Forma biografică şi problemele ei*, p. 216-249
[228] Această tehnică a punerii în centru (prim-plan) a personalităţii şi lăsarea în plan secund a restului personajelor, este comentată de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*, cap. *Tehnica bazoreliefului în proza lui Bălcescu*
[229] Şerban Cioculescu, vol. *Aspecte literare contemporane*, 1932-1947, Editura Minerva, Bucureşti, 1972 - conţine cronici şi articole polemice publicate în reviste.
[230] *Ibidem*

de sine"[231], afirmă Paul Cornea într-unul dintre studiile sale. Criticul subliniază faptul că programul formulat de Kogălniceanu enunță, în mod clar, rolul educativ al literaturii, care trebuia să devină un element integrator al societății românești și un domeniu autonom al creației.

Abordând tematica istorică, scriitorii epocii au contribuit la afirmarea ideilor revoluţionare ale vremii, actul lor creator mergând, de cele mai multe ori, în pas cu evenimentul istoric, dându-i relief social-politic și conotaţii literar-artistice, întreţinând deopotrivă sentimentul și ideea exprimată. Reflectarea istoriei naţionale în poezia de la 1840 urma, din punct de vedere stilistic, două linii: una lirică, în centrul căreia se afla simbolul ruinelor (preluat de la Volney – *Les ruines* de către I. Heliade-Rădulescu, V. Cârlova sau Gr. Alexandrescu) și alta, epică, ce cuprindea scene și subiecte istorice, de factură romantică, demne de urmat. Astfel, s-a produs trecerea de la încercările modeste de scriere la o veritabilă literatură, care se dorea sincronizată cu tendinţele europene, posedând toate genurile literare și capabilă să furnizeze modele. Condiţiile social-politice din prima jumătate a secolului al XIX-lea și idealurile de care erau animaţi toţi românii, respectiv libertatea socială și unitatea naţională, au favorizat abordarea tematicii istorice. Ideea de glorificare a trecutului pornea, însă, din clasicism. Dar, în timp ce clasicismul recomanda ca zonă de inspiraţie istorică Antichitatea, romantismul apela din plin la istoria naţională. De altfel, pașoptiștii valorificau istoria și legenda nu doar pentru pitorescul ei, ci mai ales pentru rezonanţele patriotice.

În epoca pașoptistă, ideile politice nu au ocupat o secţiune distinctă a spaţiului literar, ci au funcţionat doar ca o componentă a viziunii culturale de ansamblu adoptate de intelectuali. Ca orientare literară, în cuprinsul literaturii pașoptiste predomina romantismul, elemente specifice fiind recunoscute în poemele lui V. Cârlova, I. Heliade-Rădulescu, adică în opera celor care au cultivat motivul ruinelor și al mormintelor sau tema trecerii timpului, solitudinea și peisajul nocturn. Din această perspectivă, romantismul s-a îmbinat cu iluminismul și cu clasicismul. Gr. Alexandrescu, de exemplu, poate fi considerat un scriitor clasic prin cultivarea unor specii literare aparţinând acestui curent, fabula, satira, epistola, dar și un scriitor romantic, prin elegie, prin meditaţia istorică, prin cultul trecutului. Totodată, însă, elementele romantice se prelungesc, coexistând cu elementele sămănătoriste și simboliste. În acest context, ideea specificului naţional în cultura și arta românească, anunţată de *Dacia literară* și de M. Kogălniceanu în 1840, va fi preluată de revista *Sămănătorul,* la

[231] Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974, p. 36

începutul secolului al XX-lea şi va promova o literatură inspirată din realităţile naţionale, în ciuda orientărilor moderniste ale epocii.

În scrierile în proză ale scriitorilor paşoptişti descrierea de peisaj alternează cu elemente istorice, după modelul clasic, constituind unul dintre aspectele specifice ale receptării naturii în cadrul romantismului paşoptist. De altfel, raportarea concomitentă la cele două elemente, peisajul şi istoria, legate unul de altul, devine o caracteristică pentru o mare parte din lucrările în proză ale pasoptiştilor, în special pentru proza de călătorie (precum digresiunile și comentariile asupra diverselor personaje şi situaţii istorice în notele de călătorie ale lui D. Bolintineanu – *Călătorii pe Dunăre și în Bulgaria, Călătorii în Palestina și Egipt, Călătorii în Moldova, Călătorii în Asia Mică, Insula Tenedos și Canaris*).

În ceea ce privește drama istorică[232], aceasta este reprezentată în epocă prin încercările „dramatice" (multe dintre ele rămase nepublicate), puţin valoroase din punct de vedere artistic, dar, prezentând interes pentru istoria constituirii acestui gen în literatura română, au meritul de a fi veritabile documente ale epocii. Piesele istorice ale lui V. Alecsandri și ale lui B. P. Hașdeu sunt considerate momentul reuşitei genului.

În orice discuție cu privire la dezvoltarea literaturii de inspirație istorică trebuie amintite și eforturile lui Mihail Kogălniceanu și, ulterior, ale lui Nicolae Bălcescu, în vederea întemeierii istoriografiei românești, în sensul modern al cuvântului. Demersul lui Kogălniceanu are în vedere, în acest sens, editarea în volum a cronicarilor secolului al XVII-lea și al XVIII-lea, înființarea revistei *Arhiva românească* și, nu în ultimul rând, opera *Histoire de la Valachie, Moldavie et des Valaques transdanubiens*. La rândul său, Nicolae Bălcescu publică primele studii de istorie socială și, împreună cu August Treboniu Laurian, înființează *Magazin istoric pentru Dacia*. Revista era destinată publicării documentelor referitoare la istoria poporului român. Potrivit concepției paşoptiştilor, folclorul reprezintă un prim tip de document: „Oamenii întâi cântă, pe urmă scriu. Cei dintâi istorici au fost poeți. Poeziile populare sunt un mare izvor istoric. Într-însele aflăm nu numai fapte generale, dar ele intră și în viața privată, ne zugrăvesc obiceiurile și ne arată ideile și simțămintele veacului[233]".

Tendința către istorism a scriitorilor paşoptişti se explică, aşadar, în primul rând, prin specificul mișcării literare românești, resimțit până spre sfârșitul secolului al XIX-lea. În cursul ce vizează evoluția genului dramatic, Mândra consideră, la rândul său, firească adoptarea istorismului în contextul acestei lupte pentru afirmarea valorilor naționale și

[232] Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii moderne*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1971, p. 70

[233] Nicolae Bălcescu, în *Magazin istoric pentru Dacia*, *apud,* I. Hangiu, *Dicționarul presei literare românești*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004

remarcă, în plus, „acel *hallo* liric, inerent derivării spre vis, chiar dacă visul cuprinde dorințele unei colectivități numeroase. Istoria națională este - continuă autorul menţionat - explorată ca teritoriu al dorurilor integrate, imaginile trecutului căpătând încărcătura reveriilor colectice ale naţiei. Subiectivismul național însuflețește astfel, un istorism aburit de emoție..."[234]. Reținem, de altfel, din sursa citată, faptul că motivul literar al istoriei evocatoare persistă în literatura dramatică și după 1900, ca o consecință firească a viabilității programului pașoptist.

Este de observat faptul că interesul generației de la 1848 pentru istoria națională, care a dus la apariția primelor drame inspirate din cronicile scrise, s-a manifestat relativ târziu în domeniul dramaturgiei, spre deosebire de frecvența timpurie a temelor istorice regăsite în proză sau poezia lirică. Această realitate este explicată de către autorul studiului citat în continuare, prin apartenența teatralității ca trăsătură specifică a școlii romantice, iar Romantismul românesc se dezvoltă artistic abia după 1860, până în acest moment, interesul pentru satiră ocupând aproape exclusiv creația dramatică autohtonă. De altfel, subliniază criticul, se vor resimți aprofundări ideologice în drama istorică românească, pe masură ce „modelul romantic este supus sugestiilor clasicizante"[235].

Și Virgil Brădățeanu semnalează afimarea târzie a dramei istorice românești, arătând lipsa condițiilor proprii dezvoltării acestei specii dramatice, atât în plan literar, cât și în privința montării și interpretării. „În interpretarea unei opere dramatice istorice - afirmă criticul - actorul este nevoit să se ducă spre timpurile trecute în care se desfășoară acțiunea și, acolo, prin imaginația lui, susținută de cultură, să contureze, cu respect pentru adevăr, mediul și oamenii aduși pe scenă"[236]. Devinde evident faptul că procesul nu a fost deloc simplu, întrucât actorii aveau prea puțin acces la o cultură care să-i conștientizeze în legătură cu valabilitatea și viabilitatea personajului istoric recreat. Desigur că probleme ridica și montarea, pentru că decorurile și costumele trebuia să redea atmosfera epocii, cu alte cuvinte, culoarea locală. Lipsa de cultură nu vizează numai actorii ci, mai ales, marele public, care era mai ușor de adus la teatru prin comedia satirică, care avea și efect de divertisment.

În procesul apariției dramei istorice românești, critica de specialitate identifică modelele care au putut influența piesele originale. Prin urmare, cea mai evidentă influență vine dinspre teatrul lui Schiller și Hugo, remarcabil prin pasiunile puternice și sentimentele nobile pe care le trăiesc personajele. Se afirmă de asemenea că, modele pentru dramaturgii

[234] Vicu Mândra, *Istoria Literaturii române. Evoluția genului dramatic*, Tipografia Universității din București, p. 73
[235] *Ibidem*, p.79
[236] Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura didactică și pedagogică, București, 1966, p 217

români puteau fi și piesele lui Alfieri sau ale lui Pușkin. Traducerile tipărite din Voltaire și Alfieri, ca și reprezentarea unora din tragediile acestora au avut „un rol notabil în epocă, chiar dacă erau destinate unui cerc restrâns de amatori”[237].

Operele dramatice de inspirație istorică sunt de factură romantică și, în pofida influențelor, cele mai reprezentative piese își „datorează valoarea modului în care autorii au știut să-și însușească faptele și spiritul istoriei și felului în care au reușit să îmbine creația lor cu tradiția populară, [...] prin dramale istorice simțindu-se cum scena se *românește*”[238]. Aşadar, preferinţele romantismului francez hotărăsc, în mare măsură, recuzita dramatică, cortegiul de convenţii, procedeele exterioare[239] din teatrul lui Hugo regăsindu-se foarte des. Amestecul dintre grotesc şi sublim, dintre umbră şi lumină, formula contrastelor sunt tehnici preferate ale romanticilor: „în care dintre piesele vremii nu se amestecă solemnitatea cu mici comedii sau cu aspecte idilice, nu alternează tablouri înfăţişând o temniţă mucedă, un gâde fioros, cu tablouri în aer liber, la poalele munţilor, cu ciobani şi ciobănite, doine şi hore? În care piese lipsesc uneltitorii misterioşi şi vicleni şi fecioarele neasemuit de frumoase care-şi sacrifică viaţa unei pasiuni invariabile? Gustul pentru exotic, pentru neobişnuit, se traduce în inventarea unor nume ciudate: Alestar, Romiel, Bragandi (la Baronzi), Branta, Ephes, Dies (la Depărăţeanu) etc.”[240]

Foarte interesantă ni se pare prezentarea literaturii dramatice din perspectiva istoriei teatrului, de unde reies elementele specifice dramei istorice în romantismul românesc: „deşi, romantismul se colorează de la caz la caz, potrivit specificului fiecărui scriitor, rezultă totuşi că multe piese seamănă una cu alta, situaţii şi personaje se repetă. Ca o trăsătură caracteristică dramei istorice, ca și melodramei, apare reducerea personajelor la buni şi răi, și funcţionează teoria personajelor-model. Nefiind prinse pe viu, ci reconstituite *a posteriori*, personajele sunt, în general, nişte scheme, ilustrarea unei teze, lipsite de o complexitate psihologică, din care să poţi trage concluzii şi care să le confere autenticitate. Calităţile indicate sunt doar cele indispensabile acţiunii, rareori ceva care să completeze o fizionomie morală. Teatrul mărunt al secolului al XlX-lea este consacrat unor *teme,* nu unor *oameni.*”[241].

Și în domeniul teatrului de inspirație istorică, Gh. Asachi este deschizător de drumuri. Drama *Petru Rareş* este una dintre cele mai interesante ale lui Gheorghe Asachi. Constantin

[237] Vicu Mândra, *Istoria Literaturii române. Evoluția genului dramatic*, Tipografia Universității din București, p. 156
[238]Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura didactică și pedagogică, București, 1966, p. 219
[239] Letiția Gîtză, *Ideile despre teatru ale lui Vasile Alecsandri,* în *S.C.I.A.,* 1961, nr. 2, p. 412
[240] *Ibidem,* p. 412
[241] xxx - *Istoria teatrului în România*, vol. II, Ed. Academiei, București, 1967, p. 126

Cubleşan semnalează faptul că, abia când abordează subiecte istorice, „Asachi îşi dezvăluie întreaga capacitate dramaturgică, creând caractere puternice, vii, conflicte autentice, vehiculând idei generoase, de largi rezonanţe în contemporaneitate”[242].

Mircea Ghițulescu amintește, în istoria sa recentă, despre drama *Petru Rareş* (sau *Petru Rareş Vodă*, cum o numeşte Asachi însuşi în cronica spectacolului publicată în *Albina românească)*. Despre „drama originală din istoria Moldovei” aflăm că este a treia reprezentaţie a studenţilor Conservatorului filarmonico-dramatic (8 aprilie 1837). Constatăm, cu surprindere, aprecierea criticii actuale, care consideră piesa lui Asachi, „nu doar o parabolă morală ci, mai curând, o psihodramă”[243]. Deşi piesa se numeşte *Petru Rareş*, personajul principal pare a fi Căliman, militar credincios al lui Ştefan cel Mare, apoi al lui Rareş, retras la un castel din Pocuţia, demoralizat de maniera în care Petru Rareş i-a condamnat şi executat fiul pentru trădare. Răbdarea sa este pusă greu la încercare când Petru Rareş, detronat de o invazie a tătarilor, se salvează la castelul pierdut în pădure al bătrânului Căliman. Mai mult, Doamna Ileana şi copiii lui Rareş au fost salvaţi de ambuscada unor „aiduci” de acelaşi Căliman. Din analiza lui Ghițulescu, reținem identificarea procesului psihologic, de o mare intensitate în care este prins eroul, de la setea de răzbunare la maxima generozitate. Un proces care, menționează criticul, nu are mai nimic de-a face cu istoria Moldovei. Această confuzie se pare că „l-a determinat pe Hașdeu să scrie o cronică demolatoare la adresa dramei istorice a lui Asachi. Autorul spune că drama a fost «imitarisită pentru scena moldovinească» dar nimeni nu a descoperit încă modelul”[244]. Reiese că piesa lui Asachi este prima dramă istorică originală, datând din 1837[245], chiar dacă au fost și voci care presupuneau că prima dramă este *Mihul,* scrisă de N. Istrati. Piesa este notabilă pentru că dovedea posibilitatea cultivării genului în limba română.

Începuturile dramaturgiei de inspirație istorică consemnează și încercarea lui Alexandru Depărățeanu, care, în 1864, tipărește drama *Grigore-Vodă, domnul Moldovei*. În ciuda multor inadvertențe în structura piesei, pe care le remarcă, criticul apreciază, la Depărățeanu, modul convingător în care a reuşit să “zugrăvească o lume care și-a pierdut puritatea, în care ceva este putred, fără ca, prin aceasta, să fi compromis originalitatea caracterelor și nici contextul național și social”[246].

[242] Cubleșan Constantin, *Teatrul, istorie și actualitate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 38
[243] Ghițulescu Mircea, *Istoria literaturii române – dramaturgia*, Ed. Academiei Române, 2007, p. 51
[244] *Ibidem,* p. 51
[245] Vicu Mândra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Editura Minerva, 1971, p. 18
[246] Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice românești*, Editura Minerva, 1985, p. 168

Mircea Ghiţulescu se referă şi la altă încercare a lui Halepliu, *Moartea lui Mihai Viteazu la Torda* (1854), care „candidează, astăzi, după un veac şi jumătate, la titlul de cea mai ridicolă piesă scrisă în limba română”[247]. Conform criticului, piesele lui Halepliu nu dau impresia de seriozitate din cauza limbii aflate la frontiera dintre româna veche şi româna secolului al XlX-lea. În acest sens, sunt citate câteva fragmente care lămuresc şi mai bine afirmaţia cu privire la limbajul ce transformă eroii în personaje comice: „Mamă, cuvintele dumitale sunt foarte sacre dar eartă-mă dacă îţi zic că ai judecat cam egoistă, aici trebuie să mă opui”, protestează prinţesa Florica la ideea că părinţii sunt mai presus de patrie. Regina se corectează pe loc: „orice omu trebuie să-şi verse sângele cu cea mai mare bucurie pentru binele patrii sale, Dumnezeu şi patria să mă erte de greşeala ce făcui!”[248].

Florin Faifer spune despre Halepliu, că a scris „compuneri limbute cu un verbiaj adesea nesuferit, în dauna acţiunii, neglijată. Limba are, însă, câteodată, accente de surprinzătoare naturaleţe. În rest păcătuieşte prin afectare şi livresc, uneori şi prin vulgaritate”[249]. Mai mult, piesa *Moartea lui Mihai Viteazu la Torda* este considerată de Ghiţulescu „un manual involuntar de comedie, poate chiar o sursă secretă a lui Caragiale care va ridiculiza eforturile neologiste de la graniţa dintre româna veche şi româna modernă: «Radu: Cu încetul, frate, se face tot lucrul bun. Stroie: Ai rezon nene! ... Mihai: Frate Radule, ce ţi-am făcut ca să-mi vorbeşti vorbe nedemne de mine? De ce uiţi totdeauna că vorbeşti cu amicul şi concetăţeanul tău?»”[250].

Grigore Vodă — Domnul Moldovei, piesă scrisă de Alexandru Depărăţeanu, este apreciată de Virgil Brădăţeanu drept „cea mai interesantă dramă istorică existentă în literatura noastră înainte de *Răzvan şi Vidra* a lui B.P. Haşdeu”[251]. Piesa în discuţie primeşte aprecieri şi din partea cronicarului Mihai Eminescu ce consideră, într-un articol apărut în *Familia* din 1870, drama *Grigore Vodă — Domnul Moldovei* „o genială aruncătură pe hârtie”[252]. Ceea ce Eminescu consideră remarcabil, pentru evoluţia literaturii dramatice româneşti, este modul în care se reflectă, în operă, poziţia autorului faţă de materialul istoric care l-a inspirat, prin formularea ideilor şi construirea personajelor. În acelaşi sens, remarcă şi V. Brădăţeanu faptul că alegerea temei şi a personajului principal „constituie un exemplu ilustrator al tendinţei care

[247] Mircea Ghiţulescu, *Istoria literaturii române – dramaturgia*, Ed. Academiei Române, 2007, p. 51
[248] Constantin Halepliu: (1816, Brăila - 1873, Bucureşti), *apud* Ghiţulescu Mircea, *Istoria literaturii române – dramaturgia*, Ed. Academiei Române, 2007, p. 52
[249] Faifer Florin, *Dramaturgi români de ieri şi de azi*, Editura Universităţii Al. I. Cuza, Iaşi, 2009, p. 43
[250] Mircea Ghiţulescu, *Istoria literaturii române – dramaturgia*, Ed. Academiei Române, 2007, p. 53
[251] Virgil Brădăţeanu, *Drama istorică naţională*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966, p. 29
[252] Mihai Eminescu, *Repertoriul nostru teatral*, în articole şi traduceri, Ed. Minerva, 1974, p. 93

i-a caracterizat pe cei mai valoroşi scriitori de drame istorice, aceea de a pune faptele trecutului în slujba actualităţii”[253].

Programul *Daciei literare* şi-a găsit ecouri mai ales în opera lui Vasile Alecsandri prin ciclul *Doinelor*, prin *Legende*, sau prin poeziile din volumul *Ostaşii noştri*. Dar ceea ce interesează pentru demersul nostru este drama istorică în cinci acte, *Despot Vodă,* considerată, alături de *Răzvan şi Vidra* a lui Haşdeu, „cea mai importantă dramă romantică a repertoriului nostru, urmate, la începutul veacului, de *Vlaicu - Vodă* a lui Al. Davila 1902) şi de trilogia lui Delavrancea (1909 - 1910), care întregesc repertoriul naţional de inspiraţie istorică”[254].

Ideea de a reconstitui pentru scenă momente din istoria naţională, scrie Constatin Ciopraga într-o prefaţă deja citată, „stătea în atenţia poetului *Doinelor*, înainte de apariţia dramei *Răzvan şi Vidra*, din 1867, a lui Haşdeu. Într-o scrisoare din 1863 regăsim limbajul din însufleţita *Introducţie* la *Dacia literară*: «Ce importanţă nemărginită ar avea în ochii noştri o descriere a timpului trecut, o descriere care ne-ar arăta, ca într-un album fotografic, tipurile şi caracterele energice ale vitejilor noştri strămoşi! Câte drame şi tragedii sublime am scoate din istoria ţării noastre, dacă am avea fidele cunoştinţe de natura personajelor destinate de a fi puse pe scenă, dacă am şti să le reprezentăm în cadrul lor adevărat! Tot românul care se mândreşte cu trecutul glorios al patriei sale, simte dorinţa de a-şi închipui ce soi de oameni au fost acei eroi care ne-au lăsat aşa de falnică moştenire? Cum erau portul, vorba, simţirile, moravurile, chipul lor oţelit în focul războaielor, şi inima lor mărită prin sublima iubire de patrie? Cum era poporul care trăia în frăţie cu coasa, cu toporul, cu codrul şi cu calul său? Ce fizionomie aveau locuitorii, oraşelor, breslaşii, funcţionarii, negustorii de pe atunci şi ce aspect aveau înseşi oraşele noastre...? Cum vieţuiau Domnii în curţile lor şi cum era traiul boierilor?(...) Zadarnice întrebări! Tipurile cele mai interesante s-au stins fără a lăsa o urmă vederată !... şi numai un geniu profund ar putea să le întrevadă prin vălul întunericului ce le ascunde şi să le scoată iar la lumină. Dar unde este acel geniu? Ne-ar trebui un Walter Scott şi un Shakespeare..”[255].

După cum mărturiseşte într-o scrisoare adresată lui Iacob Negruzzi, Alecsandri proiectase o trilogie prin care să reflecte personalităţi exemplare, prin intermediul a „trei personagii care merită a fi reînviate pe scenă: Jolde, Lăpuşneanu şi Despot”[256]. Singura piesă realizată din această trilogie, *Despot-Vodă*, a fost întâmpinată cu entuziasm de către junimişti,

[253] Virgil Brădăţeanu , *Drama istorică naţională*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966, p. 30
[254] xxx - *Istoria teatrului în România*, vol. I, Ed. Academiei, Bucureşti, 1967, p. 222
[255] Constantin Ciopraga, *Prefaţă*, la vol. *Teatru* de Vasile Alecsandri, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965, p. 21
[256] Vasile Alecsandri, *Opere*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2003, *Scrisoare către Iacob Negruzzi, 12 nov. 1878*

printre care și Eminescu. Inspirată din întâmplările Țării Moldovei, consemnate de cronicarii Grigore Ureche, Nicolae Costin și Simion Dascălul, drama *Despot-Vodă* dezvoltă, într-un conflict dramatic, destinul aventurierului Iacob Eraclid care reușește, prin intrigi ingenioase, să ocupe tronul Moldovei, înlăturând pe voievodul pământean, Lăpușneanu. Critica remarcă faptul că opus modelului cu care ne obișnuise în *Dumbrava roșie* sau în *Dan, căpitan de plai*, Alecsandri își alege protagonistul din „galeria intriganților tenebroși”[257], fapt explicabil prin autoritatea pe care o avea în epocă teatrul romatic francez. De interes este și observația conform căreia Alecsandri se îndreaptă spre „o tipologie validată scenic de ultimele mari modele ale piesei romantice: proscriși ca Hernani, tirani sanguinari ca Torquemada, sceleraţi ca Juan de Marana sau Lucrèce de Borgia”[258], iar motivul pentru care Alecsandri înfăptuiește din cele trei părți ale trilogiei, tocmai pe ultima, se regăsește, conform criticului, în preluarea, la nivel structural, a modelului tragediei grecești. Potrivit acestei structuri tripartite, „cea din urmă piesă duce *hybris-ul* până în pragul expiației finale, încheind șirul nefericirilor și restabilind armonia inițială”[259].

[257] Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice românești*, Editura Minerva, 1985, p. 136
[258] *Ibidem*, p. 137
[259] *Ibidem,* p. 137

II.1.4 *Despot-Vodă*. Dialogul cu modelele

Reținem, deci, că în primul rând prin alegerea personajului de origine excepțională, aventurier, damnat, drama prezintă elemente romantice, asemănătoare teatrului lui Hugo. Personalitatea lui Despot l-a atras pe Alecsandri, în primă instanță, prin ambiția ideală și exemplară, după cum însuși mărturisește: „El mi-a reprezentat tipul acelor vântură-lume din secolul al XVI-lea, jumătate eroi, jumătate spadasini, care trăiau într-o epocă de mari avânturi și de principii nepotrivite cu filozofia civilizației moderne”[260]. Figura personajului prinde contur atât prin felul în care este perceput de ceilalți, dar și prin modul în care el însuși se definește:

DESPOT: „Eu sunt în voia soartei un vecinic călător,
Atras în calea-mi lungă de-un tainic viitor,
Purtat printre popoare din țărmuri depărtate,
Trecut cu spada-n mână prin lupte încruntate,
Din frageda-mi pruncie eu sunt ...
TOMȘA: Un venetic ...”[261].

Totodată, eroul apare și în ipostaza dezrădăcinatului, a peregrinului împins de destin ca „o biată frunză pe vânt în veci purtată”, și care se întreabă - „putea-voi rădăcină să prind în loc vreodată?”[262].

Conflictul piesei este generat de pasiunea lui Despot pentru putere, pasiune care dă unitate și consecvență personajului. Patima lui pentru preamărire creează și susține și conflicte secundare, conturează rolurile Carminei și ale Anei, justifică prezența proeminentă a poporului:

„A!... iată-mă-n Moldova!.. Măriri, averi, putere
Aici sunt partea celui ce știe-a zice: «Vreu!»
Eu vreu!...De-acum ajute-mi în plin norocul meu.
Eu, slugă-odinioară lui Iacob Eraclidul,
Dar nobil prin avântul suflètului ca Cidul;
Eu, bulgăr de aramă, schimbat în aur; eu,
Fiu de pescar din Creta, purtat în zborul meu
Prin Spania, Lehía, Germania şi Franţa,

[260] Scrisori schimbate între Vasile Alecsandri, A. Cantacuzino și Ion Ghica cu privire la Despot-Vodă, în Vasile Alecsandri, *Teatru*, E.S.P.A., 1953, vol II, p. 47
[261] Vasile Alecsandri, *Teatru*, Editura Ion Creangă, București, 1984, p 147
[262] *Ibidem*, p. 131

Cu-a mea soţie, spada, cu sora mea, speranţa,
Azi vin şi pun piciorul pe-acest pământ român
Şi zic: Moldovo,-n mine cunoaşte-al tău stăpân!
Deci pune-ţi mari podoabe, frumoasa mea mireasă,
Să faci cu mine-o nuntă de mândră-mpărătească,
Îmbracă-a tale haine ţesute-n mii de flori,
Încinge curcubeu! alungător de nori
Şi-ntinde pe-ai tăi umeri, în zi de sărbătoare,
Hlamida ta, ce poartă-o lună,-o stea ş-un soare
Acum a sosit timpul, de fericire plin,
Ca să-ţi alegi un mire viteaz, măreţ, străin,
Un mire din Bizanţa, cum se cuvine ţie,
Ca să fondăm aice grecească dinastie."[263]

Iacob Heraclid Despotul, tip de aventurier din Renaștere, apare, și în viziunea lui Alecsandri, ca un bărbat impunător, îndrăzneț, „isteț și plăcut la vorbă, purtând mărirea-n sine sub haina spaniolească ce-l prinde-atât de bine"[264], inteligent, excelent călăreț, încântător și cuceritor. Însă, aceste calități fizice și spirituale sunt canalizate de către erou pentru atingerea puterii, prin obținerea scaunului Moldovei, care se vede în ochii eroului astfel:

„Iată-ne-ajunşi cu bine pe naltele hotare
Ce zac între Moldova şi Ţările Maghiare;
Loc trist, de lupte crunte, cu sânge plămădit.
Căci fearele-s cumplite, dar omu-i mai cumplit.'...
Priveşte colo-,n faţă, în zarea luminată:
Ce mantie regală, frumoasă şi bogată,
Apare-n ochii noştri Moldova, dulce rai,
Comoară nesecată de bun şi dulce trai.
Ea are grîu, şi miere, şi vinuri, ah! ce vinuri!
Toiag de bătrâneţe, viu balsam pentru chinuri;
Şi are mii de nade a scumpelor plăceri,
Copile, -ah! ce copile!... muieri, ah! ce muieri!
Îţi fură ochii, mintea, şi inima ţi-o fură
Cu-o rază de sub geană, c-un zâmbet de pe gură.

[263] *Ibidem,* p. 131
[264] Vasile Alecsandri, *Teatru*, Editura Ion Creangă, București, 1984, p 127

Şi însă moldovenii, orbi, crunţi, nepăsători,

Stropesc ades cu sânge grădina lor de flori."[265]

Descrierea Moldovei din perspectiva unui străin este un procedeu folosit de Alecsandri şi în proză, dar în teatrul istoric se întrevede mai clar funcţia pe care o capătă, şi anume sugerarea ideii paşotiste, de solidaritate şi mândrie naţională. Aceeaşi idee transpare şi prin versurile care evocă figura lui Ştefan cel Mare:

„Domnea odinioară un Domn viteaz şi sfânt,

Un Ştefan! Leu năprasnic, a cărui largă gheară

Rupea cumplit duşmanii şi-n ţară, şi-n afară."[266]

şi, prin antiteză, Alecsandri prezintă starea politică a ţării şi principalele categorii sociale şi morale din Moldova secolului al XVI-lea, decăzută după epoca de glorie a lui Ştefan:

„Pe vremea lui, boierii ostaşi erau, ostaşi

Cum n-au mai fost!...Acuma, nepoţii lor, trufaşi,

Mici râvnitori de tronuri, seci, răi, ieşiţi din minte,

Păgâni prin a lor fapte, s-ating de cele sfinte,

De sceptru, de moşie, de neam şi de popor,

Iar ţara, muma, pere, gemând sub talpa lor."[267].

Planurile şi visurile eroului se prefigurează, de la început, a fi utopice şi greu de crezut, chiar şi pentru acei boieri care nu erau în deplin acord cu Lăpuşneanu:

„E timpul, o! Moldovo, uniţi noi amândoi,

Să facem visuri, planuri şi fapte de eroi,

Să ştergem umilinţa din fruntea creştinească,

Să liberăm Bizanţa şi patria grecească!

Întreaga lume-aşteaptă să vadă-n Răsărit

Un soare nou, cu raze de foc, pe cer ivit,

Să ardă semiluna cât nu e lună plină,

Şi planta cea păgână s-o sace-n rădăcină.

Eu fi-voi acel soare aprins de Dumnezeu,

Şi tu, Moldovo scumpă, tu fi-vei cerul meu!

A! tremure osmanul sub paloşul dreptăţei,

La răcnetul lui Despot şi al creştinătăţei,

---

[265] Vasile Alecsandri, *Teatru*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1984, p 148
[266] *Ibidem,* p. 148
[267] *Ibidem,* p. 148

Căci azi începe ziua creştinei renvieri,

Căci jur a fi eu, Despot, stăpân acestei ţări..."[268]

Deși au fost semnalate numeroase influențe din teatrul european, în special din opera lui Hugo, cercetările asupra piesei *Despot-Vodă* subliniază și dominantele originale ale concepției, care au determinat ceea ce Al. Ciorănescu numește „o altoire a experienței romantice la nevoile teatrului cu adevărat național"[269]. Vicu Mândra remarcă în plus, faptul că în drama lui Alecsandri se resimte absorbirea experiențelor literaturii dramatice românești anterioare, „fie prin prelucrarea unor tipuri din epica și lirica de inspirație istorică (*Ciubăr* din C. Stamati, *Moțoc* din Negruzzi și Hașdeu), fie, mai cu seamă, datorită conectărilor prealabile ale figurii lui Despot la tensiunea dramei, realizate de Th. Codrescu și N. Scurtescu"[270].

Ajuns în Moldova, Despot este decis să facă, din prietenii care îl admiră, precum și din femeile care îl iubesc, aliați în lupta sa pentru putere. Surprinzător, el pare că obține repede încrederea lui Motoc, pe care încearcă să şi-l apropie, curtându-i fiica, astfel încât acesta devine de două ori interesat în susţinerea lui Despot:

„MOTOC: Ne-am plâns în multe rânduri de Vodă . . . măcelarul,
Şi-n orice întâlnire ne-am revărsat amarul
Prin vorbe şi blăstămuri, întocmai ca muieri.
Ba Lăpuşneanu-i aprig şi rău pentru boieri,
Ba Lăpuşneanu-i tiran, ba-i feară făr' de nume,
Ba-i hoţ, călău, urgelnic, ba-i ciumă pentru lume.
Aşa-i?

BOIERII: Aşa!

MOTOC: Ei bine, ce suntem noi aici?
Stăpâni pe soarta noastră, sau robi plecaţi sub bici,
Ca, fără de păsare şi fără sânge-n vine,
Noi să răbdăm pe tronul acestei ţări ... pe cine?
Pe-un tiran, un făţarnic, o ciumă, un viclean.
Un duşman al Moldovei, un hoţ, un Lăpuşnean?"[271]

Moțoc joacă evident, și el, un rol duplicitar urmărind de fapt, ca prin această înrudire să conducă el, din umbră, interesele ţării căreia îi dorea fără-ndoială, o soartă mai bună.

[268] *Ibidem, p. 148*
[269] Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, Editura Casa Școalelor, București, 1943, p. 92
[270] Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice românești*, Editura Minerva, 1985, p. 138
[271] Vasile Alecsandri, *Teatru*, Editura Ion Creangă, București, 1984, p 187

Propunerea lui Moțoc se izbeşte, însă, de fermitatea lui Tomşa, care-l înfruntă pe boier, combătându-l cu argumentele aceleiaşi teze de afirmare naţională liberă:

„TOMŞA: Un bizantin!

Un grec?... Ce? oare-n ţară nu creşte decât spin?
Ce? tot pământul nostru e în aşa stârpire,
Şi neamul nostru ager e în aşa-njosire,
Cât pe moşia noastră să nu găsim un pom,
Şi pentru tronul ţării să nu găsim un om?”[272]

Nu este deloc dificil de a surprinde, în substratul vorbelor lui Tomşa, aceeaşi demagogie ca şi în cazul lui Moțoc, căci şi el nutreşte, nemărturisit, Scaunul domnesc. Visul la tron al lui Tomșa este divulgat prin vorbele lui Harnov: „Lăsaţi-l ca să fie. Avea gărgăuni, poate, de Domn, cine mai știe?!...” [273].

Angrenajul acestui carusel, abil condus pe temelii politice, în care se ambiţionează cei trei protagonişti, constituie, în fond principala intrigă, adevăratul conflict major al piesei lui Vasile Alecsandri.

Dacă întreaga acțiune s-ar fi dezvoltat în jurul unui conflict unitar, valoarea piesei „ar fi sporit considerabil”[274]. Criticul semnalează faptul că piesa dezvoltă două, sau chiar trei conflicte paralele. Astfel, în primele trei acte se configurează conflictul între Lăpușneanu și boierii conduși de Moțoc. Eroul titular evoluează, până în actul al IV-lea, în afara acestei încleștări. El este regăsit ca personaj principal în alt conflict, în care îl are drept oponent pe Lăpușneanu, care-i plănuiește moartea:

„A, scorpie grecească!... eu planul ţi-am pătruns,
Tu vrei să-mpungi în mine cu ghimpele-ţi ascuns.
Tu vrei, fiinţă-oloagă, născută-n putrezime,
S-ajungi prin târâire l-a tronului nălţime?
Dar Vodă Lăpuşneanul va şti, prevăzător,
Pe-o scorpie ca tine s-o farme sub picior,
Şi nu-a lăsa în viaţa-i pe tronul ţării sale
Să fluture nici umbra deşertăciunei tale!
Cum să-i deschid capcană?... Ce cursă să întind
Pe el cu-ai lui tovarăşi în lanţu-mi să-i cuprind ?..

[272] *Ibidem*, p. 189
[273] *Ibidem*, p. 195
[274] Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice românești*, Editura Minerva, 1985, p. 138

A... ce să perd eu timpul cu intrigi mici de Curte?

Domnia tare cere braţ lung şi vorbe scurte.

Când duşmanul în taină s-apropie de cort,

Scurtează-i drumul grabnic prin moarte, sau eşti mort!"[275].

Începând cu actul al IV-lea, Despot intră în conflict cu boierii şi poporul de rând. Criticul Vicu Mândra nu găsește nepotrivită coexistența celor trei conflicte, ci faptul că „nici una dintre antinomii nu găsește spațiul unei respirații normale"[276]. Deşi personaj central, Despot pare a fi, până la un punct, un simplu pion în jocul gândit de Moţoc. În momentul în care, depăşindu-şi condiţia, el caută să se înscrie pe un alt orizont existenţial al puterii, decât acela pe care i-l atribuise Moţoc, soarta lui este pecetluită şi planul său cade trăgând după sine şi pe cel al lui Moţoc, pe care Tomşa îl învinuieşte, în final, de trădare: „Acel ce-şi vinde ţara îşi perde neamul său"[277]. Alecsandri nu îl descrie, totuşi, pe Moţoc drept un trădător. Personajul îşi justifică acţiunile cu limpezime de abil şi fin politician:

„Când vi-l aduc pe Despot şi Domn eu vi-l propun

Mi-e inima amară precum îţi e şi ţie

De a vedea Moldova un cuib de anarhie,

În care tot smintitul se crede-un om prădat

Când vede tronul ţării de altul ocupat.

Mi-e inima atinsă de-a morţei grea lovire

De a vedea Moldova cu-n câmp de jăfuire,

Pe care toţi aleargă turbaţi, neodihniţi,

Ca să ajungă tronul din care-s îmbrânciti,

Au ochi ca să nu vadă, urechi să nu audă,

Căci inima lor stearpă cu cârtiţa e rudă,

Şi toţi vecinii, duşmani acestei mândre ţări,

Gătesc a ei cădere prin chiar ai săi boieri,

Hrănind în a lor suflet o poftă de domnie

Ce-aduce a lor pieire, şi ţării calicie.

Destul! ... vreau pace-n ţară domnind sub cer senin,

[275] Vasile Alecsandri, *Teatru*, Editura Ion Creangă, București, 1984, p 155
[276] Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice românești*, Editura Minerva, 1985, p. 139
[277] Vasile Alecsandri, *Op. cit.*, p. 156

Şi iată de ce, Tomşo, propun un domn străin”[278], de autentic patriot. Numai că şi pe el îl conduce, subsidiar, aceeaşi patimă a setei de putere. Pe aceste coordonate se dezvăluie şi drama lui Moţoc, pentru că înălţarea şi căderea lui Despot nu înseamnă, în fond, decât înălţarea şi căderea lui Moţoc.

În structura piesei se dezvoltă şi alte elemente specifice dramei romantice, în special în actele I, II şi III, în care abundă *efectele tari* precum otrava şi antidotul, deghizarea înşelătoare, moartea aparentă, seducţia unei inocente, evadarea şi comploturi plănuite în umbră, care au capacitatea de a acumula imagini tensionate. Domnia lui Despot, comportamentul său abuziv, contradicţia dintre proiectele vizionare şi patima pentru putere ocupă un loc restrâns în desfăşurarea acţiunii şi, prin urmare, nu contribuie prea mult la potenţarea dramatismului. De altfel, conflictul dintre Despot, simbol al ambiţiei personale, şi popor nu ia amploare şi pentru că este introdus târziu, dar şi pentru că Tomşa, personajul ce întruchipează vocea mulţimii, este slab conturat.

În comentariul său, criticul acordă atenţie, în mod special, ultimelor scene, dedicate înfrângerii şi morţii eroului, în care regăseşte „resurse neaşteptate de elocvenţă şi lirism, cu treceri repezi de la acţiune la meditaţie”[279]. Învins în luptă, oscilând între orgoliu şi scepticism, Despot atinge registrul ideilor generale:

„Şi-acum nu văd în juru-mi decât deşărtăciune,
Sub mantia regală văd numai goliciune.
Destin, destin năprasnic, în pumnul tău deschis
Mi-ai arătat coroana dincolo de abis.
Eu, orb, dorind lumina, eu mic, râvnind mărirea
Făr-a vedea abisul, văzui numai nălţimea.
Ca vulturul vroit-am zenitul să pătrund,
Dar m-au atras adâncul şi-acum iată-mă-n fund...
Şi-mi par că-s o ruină pe care buhna ţipă
Şi timpul odihneşte bătrâna lui aripă
Ce-am fost când dintre oameni, ieşind, am rupt eu rândul?
Culegător de umbră cu mâna şi cu gândul!
Ce sunt?... o părăsire, un vreasc făr’ de răsad!
Ce-oi fi?... un pumn de ţărnă pe-o scândură de brad!”[280]

[278] *Ibidem,*p. 157
[279] *Ibidem*
[280] *Ibidem*, p. 158

Mâhnirea prăbuşirii este sporită de redeşteptarea sentimentului de *dezrădăcinare* care conferă eroului, de la prima sa apariţie, aura romantică a peregrinului mânat de destin.

În ceea ce priveşte neîmplinirile textului, am reţinut deja observaţiile cu privire la lipsa *unităţii de acţiune,* dar aspectul ce i se pare mai important exegetului menţionat rămâne „critica insuficienţei ideatice, relevarea primejdiei de a acoperi prin «stil înflorit» nu dinamica scenică, ci semnificaţia de adâncime”[281].

Aflăm din amplul studiu al lui Ioan Massoff faptul că premiera piesei *Despot-Vodă* a fost precedată de lectura interpretată de Alecsandri însuși, în fața „viitorilor înterpreți și a unor invitați – persoane capabile de a aprecia o asemenea lucrare – printre care și Titu Maiorescu”[282] și, conform lui Ion Ghica, citirea s-a desfășurat într-o atmosferă solemnă, demnă de un eveniment literar.

Premiera din 30 septembrie 1879 a piesei a înregistrat un real succes, la care au contribuit și distribuția, regia și montarea, atribuite lui Matei Millo, „publicul a ovaționat îndelung pe autor și pe interpreți, atmosfera fiind de mare sărbătoare”[283]. Referindu-se la mesajul piesei, Massoff subliniază modul în care poemul dramatic în discuție nu este lipsit de referiri la actualitatea vremii și justificarea o prezintă tocmai prin mărturisirile autorului, regăsite într-o scrisoare către A. Cantacuzino, la care am mai făcut referire : „Un cuvânt încă pentru dragii noștri români pe care, răpindu-i din sânul vieții zilnice, i-ai pus pe scenă. Tomșa a trăit cu noi, i-am auzit glasul răsunând puternic în adunarile noastre...”[284]. Într-adevăr, remarcă Massoff, „poetul nu rămâne la pura contemplare istorică, ci caută să pună totul în raport cu prezentul, însuflețind conținutul istoric cu valorile care îl frământă, căci, istoria nu se justifică decât ca element de acțiune asupra prezentului și cu deosebire asupra viitorului”[285]. Prin urmare, conchide istoricul, *Despot-Vodă* reflectă „sentimentele unei generații întregi – generația Unirii de la 1859...”[286].

În ceea ce priveşte drama istorică a lui Alecsandri, se consideră că mijloacele de care se foloseşte Alecsandri sunt aceleaşi mijloace de melodramă preluate de la Victor Hugo. Asfel, deghizările reprezintă unul dintre procedeele scenice cele mai întrebuinţate ale dramelor lui Victor Hugo. Ele permit personajului, care îşi modifică aspectul său fizic sau care-şi schimbă costumul cu altul, ce caracterizează o condiţie socială diferită, să nu mai fie

[281] Vicu Mândra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Editura Minerva, 1971, p. 47
[282] Ioan Massoff, *Teatrul românesc III*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 82
[283] *Ibidem,* p. 82
[284] Scrisori schimbate între Vasile Alecsandri, A. Cantacuzino și Ion Ghica cu privire la Despot-Vodă, în Vasile Alecsandri, *Teatru*, E.S.P.A., 1953, vol II, p. 47
[285] Ioan Massoff, *Teatrul românesc III*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 83
[286] *Ibidem,* p. 83

recunoscut de ceilalţi protagonişti. Sunt edificatoare exemplele oferite de Ch. Drouhet, autorul citat de Mircea Ghiţulescu, din *Ruy-Blas*, *Marie Tudor* sau *Marion Delorme*, pentru a ilustra modelul folosit în episodul evadării lui Despot din temniţă. Printre accesoriile melodramatice ale pieselor romantice figurează, în primul rând, otrava şi antidotul ei. Comparatistul citat de Ghiţulescu identifică şi în acest caz sursele care l-au inspirat pe Alecsandri în construirea scenei în care Despot, „simţind în băutura oferită de Lăpuşneanu o amărăciune suspectă, va înlătura primejdia cu balsamul pe care-l avea asupra lui”[287]. Ca şi loviturile de teatru, frecvente în *Despot-Vodă*, ele urmăresc să surprindă şi să uimească publicul.

Reținem din lucrarea citată trimiterea la un alt procedeu preluat de Alecsandri de la Victor Hugo, și anume desemnarea unui personaj de a trage cortina sau de a deschide o uşă, anunţând: „Iată-l!”, şi să înfăţişeze cu un gest teatral pe actorul a cărui prezenţă oferă dezlegarea situaţiei. Ca şi marele scriitor francez, Alecsandri întocmeşte tablouri patetice menite să sensibilizeze şi să producă senzaţie.

Considerațiile cu privire la drama istorică se regăsesc și în aprecierile oamenilor de teatru, care urmăresc modul în care mișcarea teatrală este influențată și depinde de transformările literare și culturale. În acest sens, citǎm tot lucrarea lui Massoff: „Reprezentarea dramei lui Alecsandri trebuie socotită ca o expresie a stărilor sociale şi politice din Țările Române, care au favorizat, în a doua parte a secolului trecut, crearea, în cadrul romantismului european, a unui romantism românesc original. Era nevoie, pentru ridicarea conştiinţei naţionale, să se evoce un trecut glorios, să fie înfăţişaţi eroi excepţionali ce ilustrează acest trecut. Hasdeu, Depărăţeanu, Bolintineanu, Alecsandri, mai târziu Davila, Delavrancea au valorificat în dramele lor istorice un conţinut social-politic cu caracter naţional, lucrări în care lirismul retoric nu înăbuşă nota socială. Pe deasupra curentului romantic, care şi la noi era încheiat după 1848, metoda de creaţie romantică a dăinuit, impusă de specificul unor probleme naţionale şi sociale ce-şi aşteptau dezlegarea. Romantismul acesta popular a obligat pe dramaturgii români să renunţe la modelele străine, înfăţişând eroi populari de un alt caracter decât, de exemplu, *Ruy Blas* sau *Ernani*; *Despot-Vodă,* piesa lui Alecsandri, influenţată desigur de dramele lui Victor Hugo, este un produs al acestui romantism românesc, în a doua lui etapă de dezvoltare, în care predomină tradiţiile naţionale”[288].

[287] Ch. Drouhet, *Cucoana Chiriţa. Dramele în versuri* - Studii şi articole despe opera lui Vasile Alecsandri, Ed.Albatros, Bucureşti, 1980, p.133, *apud* Mircea Ghiţulescu, *Istoria Literaturii române. Dramaturgia*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 85
[288] *Ibidem*, p. 84

După modelul preluat de la Victor Hugo, piesa *Despot-vodă* se consideră că deschide, alături de *Răzvan şi Vidra,* a lui Haşdeu, seria dramelor istorice româneşti. De la început, se conturează conflictul principal şi tradiţional în teatrul istoric românesc, care nu se desfăşoară între indivizi, ci între ambiţia voievodului, pe de o parte, şi rezistenţa obiceiurilor şi grupurilor de interese anterior constituite, pe de altă parte. Exponenţii tradiţiei sunt personajele Jumătate şi Limbă Dulce, care comentează faptele din punct de vedere politic. Despot e socotit un aventurier ambiţios, pornit de jos, inteligent şi cult ş mai ales, cu o putere extraordinară de a seduce masele prin valoarea şi generozitatea planurilor sale. Valoarea artistică a acestei piese constă, în primul rând, în modul de construire a protagonistului căruia dramaturgul îi "lasă libertatea de a se proiecta, fiind, în acelaşi timp, şi printre primele personaje plate din dramaturgia românească[289].

[289] Al. Piru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, Editura Minerva, Bucureşti, p. 13

II.1.5 *Răzvan și Vidra* - Dialogul cu modelele

Perioada de maturitate literară a lui B. P. Haşdeu este dominată de preocuparea exclusivă asupra dramaturgiei, scriitorul fiind inspirat, probabil, de ideea că: „..romanul istoric e prea monoton, chiar sub peana unui Walter Scott; ...drama şi numai drama e în stare a reproduce viața umană cum este ea, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului"[290], idee des vehiculată în epoca romantică, conform istoriei literare[291]. Concepția sa despre literatură și teatru o regăsim formulată cu claritate în studiile sale *Mișcarea Literelor în Eși* sau în *Introducere* la *Răposatul postelnic*, unde se pledează pentru studiul epocii dramatizate și pentru evocarea veridică a trecutului în limitele documentelor sau, în lipsa acestora, în linia socialului și psihologiei epocii investigate.

Valoarea artistică a piesei a fost recunoscută atât de cronicarii dramatici V.A. Urechea, I.C. Fundescu şi Constanţa Duca, precum şi de mari creatori precum Eminescu sau Caragiale. Eminescu scrie, despre *Răzvan şi Vidra,* că este"o dramă în cele mai bune privinţe bună"[292], iar Caragiale "că în această scriere închipuirea e sănătoasă, caracterele sunt originale şi în mare parte bine păstrate şi multe scene sunt cu adevărat dramatice şi vrednice de a mişca sufletul privitorilor; în Răzvan sunt gânduri curate, spuse limpede, vorbe frumoase româneşti, de ţi-e dragă lumea să le auzi"[293].

Prin urmare, cea mai valoroasă lucrare a lui Haşdeu se consideră a fi *Răzvan și Vidra*, poemă dramatică în cinci cânturi, căreia autorul îi atribuie, ca de obicei, o prefață. În *Prefața* la *Răzvan și Vidra*, autorul își exprimă intențiile pe care le-a urmărit și neagă cu vehemență existența vreunei aluzii la realitatea politică a vremii sale, deși credem că nu sunt greu de întrevăzut, în acțiune și tipologii, ideologia pașoptistă și influența romantică.

Iată ce scrie critica despre legătura mesajului piesei și realitățile politice contemporane lui Hasdeu: „Când, în 1867, Bogdan Petriceicu Hasdeu publica drama istorică *Răzvan-Vodă,* devenită, la a treia ediţie, în 1869, *Răzvan şi Vidra,* ecourile ei adânc patriotice puteau avea şi o rezonanţă polemică, oarecum ironică şi insinuantă, chiar dacă abil disimulată, la adresa aducerii pe tronul ţării a unei dinastii străine, germane, în urma înlăturării lui Alexandru Ioan

[290] B. P. Haşdeu, *Pagini alese*, Editura Tineretului, București, p. 319
[291] xxx *Istoria Literaturii Române II*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1969, p.693
[292]Mihai Eminescu, *Repertoriul nostru teatral în articole și traduceri*, Ed. Minerva, 1974, pag. 178
[293] I. L. Caragiale, *Cercetare critică asupra teatrului românesc* în *Opere IV*, ediție critică de Al. Rosetti, Serban Cioculescu, Liviu Călin, Ed. pt. literatură, 1965, p. 133

Cuza. Cuvintele lui Tănase, din cântul al cincilea, reflectând asupra succesiunilor pe Scaunul Moldovei, pot face această trimitere:

„Despot fu grec, Ioan-Vodă fu armean şi Iancu sas...

Dar orşicum pân-acilea, din mila dumnezeiască,

Noi n-am avut nici un Vodă ... ştii..." — ezită să-1 numească pe Răzvan ca ţigan, dar faptul se-mplineşte şi autorul lasă o clipă să se-nţeleagă, de altfel foarte limpede, că pe tronul ţării s-au perindat prea mulţi venetici, de alt sânge şi cu alte ambiţii, sau alte năzuinţe decât cele ale neamului"[294] Mai mult, drama pare scrisă într-o perioadă cu dezamăgiri în viaţa autorului, dovadă fiind dedicaţia către soţia sa, care precedă piesa, din care reproducem câteva versuri semnificative:

„În zilele acealea de sumbră poezie,

Cu-o mână-n mâna ta,

Am scris această dramă, ce-n viaţă-mi o să fie

Ca floare *nu m-uita!*

Mănia mizantropă a omului în goană,

Sarcasmul infernal,

Le vezi în astă carte, înfipte-ntr-o icoană

Cu vârful de pumnal!"[295]

Piesa este precedată şi de un motto, care reproduce o idee din *Cazania* mitropolitului Teofil: „Mărirea deşartă şi iubirea de argint, acestea sunt nişte neputinţe iuţi ale sufletului", şi care anunţă atitudinea critică faţă de manifestarea acestor slăbiciuni umane. Drama surprinde tipuri umane variate, aparţinând tuturor categoriilor şi claselor sociale ale vremii: târgoveţi, boieri mari, răzeşi, robi, cărturari, fiecare dintre ele cu mentalitatea specifică mediului căruia îi aparţine. Atitudinea lui Haşdeu faţă de personajele sale şi faţă de mediile sociale cărora acestea le aparţin se oglindeşte şi în numele proprii. Astfel, pentru a arăta caracterul nediferenţiat al orăşenilor, Haşdeu nu dă nici un nume personajelor provenite din acest mediu social. Târgoveţii săi şi târgoveţele se numesc impropriu : Târgoveţul I, II, III sau Târgoveaţa I, II, etc. De fapt, există şi versuri ale piesei care sugerează opozitia oraş - codru:

„C-oraşu-i o leghioană şi numai codru-i creştin...

In oraş totu-i robie; cel mai mic şi cel mai mare,

Toţi ca unul poartă lanţuri, toţi ca unul gem în fiare;

[294] Constantin Cubleşan, *Teatrul – Istorie şi actualitate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 88
[295] B.P. Haşdeu, *Scrieri alese*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1964, p. 119

Fiecare slugăreşte, şi nici unul nu-i stăpân;
Însuşi Domnul cu ruşine pleacă fruntea la păgîn !...
Pe când aicea stejarul lângă buruiană creşte,
Dar fie cât de puternic, el pe dânsa n-o robeşte;
Iar sălbaticele fiare, ce flămânde rătăcesc,
Omoară sărmana jertfă pe care mi-o nemeresc,
Dar n-o-njugă cu năpaste, ca fiara cea omenească,
Care prada-i n-o ucide şi n-o iartă să trăiască !..."[296]

Sunt şi personaje care poartă nume ce trădează trăsături de caracter, de exemplu Zbierea, Başotă sau Vulpoiul, sau care trădează doar condiția socială: Răzășul, Hoțul I, II, Dascălul. Astfel, aria socială este largă, şi alături de conflictul legat de realizarea ambiţiei lui Răzvan pot fi urmărite şi altele, de mai mică importanţă, cum este cel dintre boieri și țărani, dar interesante, pentru că întregesc tabloul epocii. Alegerea eroului țigan este un element promovat de ideologia romantică, în special prin opera lui Puşkin. Însă piesa dezvoltă numai ca fundal un conflict social, în esență, sesizăm conflictul psihologic între două conștiințe în care există porniri sălbatice, provocate de moştenirea de neam şi clasă. Fiecare, la rândul său, vrea să-şi depăşească condiția şi, cum nu pornesc de pe poziții egale, lupta, în plan psihologic, este condusă de către Vidra. De altfel, versurile:

„Dar ştii tu oare puterea ce-o au cuvintele tale,
Luminându-mă ca raza străcurată jos în vale,
Unde de-ale nopţii umbre, supt un văl întunecos,
Ascundeau în adormire tot ce-i bun, tot ce-i frumos ?...
Tu mi-ai dat o lume nouă, mi-ai deschis o nouă cale,
C-un cuvânt, c-o vorbă numai, cu suflarea gurii tale,
Ca domnul Hristos pe Lazăr tu din moarte m-ai sculat!.."[297] sugerează, parcă, ideea superiorității femeii şi anticipează influența ce o va exercita asupra lui Răzvan.

Conflicul social se prefigurează în urma gestului lui Răzvan, cavaleresc, de a nu lăsa să fie condamnat Dascălul în locul lui, şi țiganul ajunge iarăşi rob. Fetele de târgoveţi refuzaseră să-1 ia în căsătorie — ca să-1 salveze, după datină, de spânzurătoare — din pricina originii sale; boierii se împăcaseră, Sbierea luându-1 rob în schimbul promisiunii de a-1 ajuta pe Başotă într-un proces nedrept cu răzeşii.

„Apoi de, jupân vătave, Stan e jos şi Oprea-i sus

[296] *Ibidem*, p. 144
[297] *Ibidem*, p. 188

Dumneata mereu ne spâzuri, şi-astfel trăieşti, boiereşte;
Eu fac doine şi doinițe, ca să-mi petrec țigăneşte;
Fiecare cu ce poate ...Nu-i dat dreptul orişicui
Să pună-n ştreang omenirea în mijlocul târgului !...
Şi-apoi acest drept, jupâne, dacă mi s-ar da şi mie,
Eu n-aş omorî niciunul, ca să pot ierta o mie."[298]

Conflicul nu se concretizează pentru că Haşdeu introduce acum un alt motiv romantic, prefigurat în personajul haiduc, astfel condiția excepțională a lui Răzvan se desfaşoară în dublu aspect: țigan şi haiduc:

„Frunză verde lemn sucit!
Şi de cînd m-am haiducit,
Dragu-mi-i drumul cotit
Şi de umbr-acoperit.
Când văz pe ciocoi viind,
Mă fac broască pe pământ,
Îmi aşez săgeata-n vînt,
Şi mi-l iau la căutare,
De la cap pân-la picioare,
Fără ah, fără cruţare!
Şi chitesc, şi socotesc.
Şi cuget, şi mă gândesc,
Pe unde să-l nemeresc:
La retezul părului,
Din dosul işlicului
Unde-i greu ciocoiului!"[299]

Conflictul social îşi pierde treptat notele grave, începând cu cântul al III-lea, când ostilitatea şi invidia asupra eroului principal nu mai apare drept consecință a condiției sale de țigan.

Concepția lui Haşdeu asupra misterului femeii, conform idealului romantic – cavaleresc, al femeii-floare, o regăsim în meditația lui Răzvan:

„Femeie!... Precum pojarul se naşte dintr-o scânteie,
Aşa m-aprinde pe mine ciudata vorbă: femeie!

[298] *Ibidem*, p. 146
[299] *Ibidem*, p. 163

Femeie! De când pe dânsa o făcuse Dumnezeu,
El nu mai face nimica, fermecat de lucrul său,
Şi privind cu mulţumire la lumea cea zâmbitoare,
Zice: eu sunt rădăcină, dar femeia este floare!...
Femeie!... Şi totuşi omul, de lăcomie târât,
Iubeşte nu pe femeie, ci auru-i cântărit...
Pentru dânsul e femeie moşia cea măsurată,
O sculă preţeluită sau o pungă numărată !..."[300].

Începând cu cântul al IV-lea, conflicul pshihologic se dezvăluie și vizează și persuasiunea cu care Vidra impulsionează propriile ambiții ale lui Răzvan, provenite, desigur, din frustrarea condiției lui inferioare. La rândul său, și Vidra este condusă de patima puterii, dar, pentru că nu o poate obține pentru că este femeie, fructifică slăbiciunile lui Răzvan, în atingerea propriului țel:

„Vise! Nu oricine poate să viseze-al Vidrei vis!
Când te-am întâlnit în codru şi-ntâlnindu-te mi-am zis:
Acest haiduc o să-ntreacă trândăvita boierime —
Eu visam... ş-astfel de vise altul nu visează nime!
Când te-am smuls la lumea largă din ascunsu-ţi adăpost,
Împingându-te-nainte, iarăşi visul meu a fost!
Și-acum eu visez, Răzvane, când mi se pare ciudată
Iubirea ţării ce numai prin buruieni se desfată!...
Omul ce-şi iubeşte ţara cu adevăratul dor,
Nu-i pasă de lutul ţării, ci de-al ţării viitor!
Năzuieşte pân' la stele, fă-te tot şi tot mai mare.
Şi slava-ţi o să mărească ţara ta din depărtare,
Precum luminosul soare,
Din locaşu-i depărtat,
Sparge făr' să se pogoare
Vălul nopţii-ntunecat!
Fie Răzvan orişiunde, el tot ţara şi-o iubeşte.
Dacă prin faptele sale se rădică şi uimeşte,
Încât împrejuru-i face pe străin şi pe păgân

[300] *Ibidem*, p. 173

Să şoptească cu mirare : multe poate un român !"[301]

Versurile care închid cântul al treilea reduc personajele la nivelul unor tipuri, simbolizând condiția omului de geniu, motiv specific dramei romantice:

„Fugi, Mi-e milă şi mi-e jale! Mic, tot mic şi iarăsi mic!
În deşert din înjosire eu mă-ncerc să te ridic!
Du-te dar de te-nvârteşte în îngusta-ţi vizuină:
Cearcă-ţi mintea-n întunerec, scaldă-ţi sufletul în tină!
Eu te las! Te las, Răzvane! Om tâmpit şi sfiincios!
O prăpaste ne desparte: eu prea sus şi tu prea jos!"[302].

Prin urmare, unitatea dramei şi principalul conflict dramatic nu sunt datorate, în *Răzvan şi Vidra,* luptei de clasă. Răspunsul îl dă însăşi opera, care, chiar la *motto,* cum am văzut deja, arată că setea de mărire deşartă şi acapararea de orice fel sunt nefaste pentru oameni, chiar pentru cei mai buni şi mai înzestraţi. Ca atare, conflictul ţine, în primul rând, de domeniul etic, transpunând pe plan dramatic viziunea autorului asupra rolului determinant al comandamentului social. Se consideră că drama istorică românească capătă valoare artistică în 1867, an pe care V. Mândra îl marchează a fi anul întemeierii acestui gen literar la noi, prin apariţia piesei lui Haşdeu.

Prin conturarea celor două personaje principale, piesa îşi dezvăluie influenţele romantice. Astfel, Răzvan este un damnat semeţ, ale cărui fapte eroice par că se întorc mereu împotriva sa. Exegeza subliniază că meritul deosebit al lui Haşdeu „este de a fi înscris drama personajului Ruy Blas în coordonatele literaturii naţionale, cu o reală strălucire."[303] Piesa nu reia doar un motiv romantic, adaptându-l specificului românesc, *Răzvan şi Vidra* cuprinzând, de fapt, drama afirmării personalităţii umane, dramă desprinsă din istoria ţării şi dezvoltată în împrejurări specifice. Se ştie însă că tipul eroului ţigan, temperamental şi potrivnic oricăror limite, era des întâlnit în dramaturgia romantică europeană, atât la nivel *cardinal* (v. Puşkin), cât şi în *melodramele nobilitare* (v. *El Gitano*, dramă în cinci acte de D'Alboize şi Paul Touché, tradusă în românește de N. Zahariad şi regăsită apoi în repertoriul trupei lui Iorgu Caragiale)[304]. Conflictul de bază al piesei era mereu angajat, după G. Călinescu, „între ambiţia voievodului, pe de o parte, şi rezistenţa tradiţiei, pe de altă parte"[305]. Conceptul de libertate individuală, puternic accentuat la

[301] *Ibidem*, p. 239
[302] *Ibidem*, p. 228
[303] *Ibidem*, p. 80;
[304] Vicu Mândra, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973, p.140
[305] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, 1985, p. 374

Haşdeu, este însoţit de un acut sentiment al istoriei, dublat de simţul responsabilităţii faţă de comunitatea naţională.

Perspectiva lui Haşdeu presupune, în ceea ce priveşte creaţia dramatică, în afară de valorile generale, şi îndeplinirea unor condiţii corespunzătoare trăsăturilor specifice poporului respectiv. Prin urmare, lucrarea dramatică trebuie să fie naţională, să exprime şi să solicite o afectivitate proprie. În acest sens, scriitorul se adresează directorilor de teatru, arătându-le că piesele care domină repertoriul lor sunt „piese fără caracter precis, în care pasiunile, în genere cele mai năbădăioase, devin şi mai năbădăioase la Bucureşti, n-au şi nu pot avea pentru noi nici un interes”[306]. Printre motivele invocate este şi acela că nu au aderenţă la valorile naţionale, că nu exprimă tradițiile românești: „căci, cum voiesc dumnealor să fim mişcaţi din inimă de intrigile sau spiritul lordului sau marchizului cutare [...], care e născut şi crescut într-o societate ce diferă cu totul de-a noastră?”[307].

Așadar, Haşdeu este categoric împotriva contrafacerilor, chiar şi atunci când sunt susţinute printr-o construcţie care speculează elementele surpriză. Acestea, scrie Haşdeu, au valabilitate, dar nu atunci când ascund „imposibilitatea de intrigă”, „exageraţiunea de moravuri”, „obscuritatea de caracter” sau silinţa „de a ajunge la efect prin spectacol (spectaculos, n.n.), prin căţei, prin împuşcare, prin muzică şi prin danțuri”[308]. Haşdeu afirmă în mod convingător că drama nu poate trăi „prin monologuri interminabile, în care personajele îşi povestesc, fiecare îndeosebi între patru pereţi, toată viaţa - de la naştere şi până la momentul când se ridică cortina”[309].

Prin Gheorghe Asachi, cel care adaptează mai întâi piese pastorale şi idile şi se dedică apoi dramei istorice, al cărei fondator poate fi considerat, se depăşeşte momentul vodevilesc, dominant în intervalul 1820-1860, pe scena românească.

În cele câteva piese originale rămase de la Asachi, morala este explicită, uneori anexată în final, asemenea fabulei. *Petru Rareş* - „dramă originală din istoria Moldovei”[310], este înregistrată ca fiind a treia reprezentaţie a studenţilor Conservatorului filarmonico-dramatic (8 aprilie 1837). O altă piesă, *Inturnarea plăeşului din Anglia,* prelucrează, susţine autorul, o întâmplare adevărată: în anii 1847 - 1848 o mare foamete a lovit Irlanda, motiv pentru care mari cantităţi de porumb din Moldova au ajuns acolo cu vaporul. Cu acest pretext, Asachi dezvoltă una dintre pildele sale morale. În piesa *Ţiganii*, parabola morală

[306] B. P. Haşdeu, *Opere*, Vol. III, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 82
[307] *Ibidem,* p. 82
[308] *Ibidem, p.84*
[309] *Ibidem,* p. 84
[310] Vicu Mândra, *Clasicism şi Romantism în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1973, p.174

face trimitere la ideea de egalitate dintre români şi ţigani. De fapt, Asachi preia un subiect regăsit în operele lui Puşkin şi Gorki: romantismul gitan. Totuşi, în ciuda eforturilor, lucrările sale dramatice relevă o lipsă acută de putere dramatică şi de intuiţie a istoriei, două calităţi socotite absolut necesare unui autor de dramă.

În piesa *Fântâna Blanduziei* nu se indentifică nici o formulă romantică, nici în intrigă, nici în întocmirea caracterelor, care nu se opun prin antiteze, nici nu sunt tipuri morale reprezentative aflate în conflict unele cu altele. Conflictul dramatic, iubirea lui Horaţiu pentru Getta şi gelozia provocată de iubirea frumoasei dace pentru tânărul Gallus - este rezolvat cu mijloacele moderate ale clasicilor, care au privit amorul unui bătrân ca o slăbiciune. În acest sens, ni se oferă modelul lui Voltaire care, la mai puţin de cincizeci de ani, scria marchizei du Châtelet: „Si vous voulez que j'aime encore/Rendez-moi l'âge des amours..."[311]. Deosebindu-se de personajul lui Victor Hugo, Ruy Gomez, care nu vrea să renunţe la o femeie ce i-ar putea fi fiică şi pune capăt fericirii îndrăgostiţilor printr-o cruntă răzbunare, Horaţiu al lui Alecsandri, după un moment de mânie, îşi vine în fire şi îi uneşte pe Getta şi Gallus, consolându-se cu gândul că se va putea împlini prin artă.

Urmărind mişcarea teatrală românească în secolul al XIX-lea, am făcut referire şi la studiile lui Vicu Mândra, poate uneori prea marcate de spiritul epocii în care trăieşte analistul, în care este analizată împletirea între clasicism şi romantism în creaţia teatrală propriu-zisă, cu disocieri pertinente privind persistenţa unor elemente clasice în drama romantică (fie în conceperea conflictului, mereu favorabil factorului etic, fie în adoptarea istorismului în manieră tipologică clasică). Istoricul şi criticul literar observă că „interesul generaţiei de la 1848 pentru istoria naţională se resimte în dramaturgie abia în deceniile următoare revoluţiei propriu-zise, spre deosebire de frecvenţa timpurie a temelor istorice în lirică şi proza literară"[312]. Conform istoriilor literare[313], piesa istorică şi tragedia se afirmă, în literatura română, mult după perioada începuturilor, pentru că interesul pentru satiră ocupă în întregime spaţiul creaţiei dramatice până la jumătatea secolului. În afară de prelucrarea unor piese străine, prin localizarea unor conflicte în istoria ţărilor române, cele dintâi piese istorice cu accente artistice originale se pot identifica abia în deceniul al şaselea, când apar piese precum *Mihul* de Nicolae Istrati (1850), dramele lui Asachi, *Curtea lui Vasile-Vodă* (1852), de Al. Pantelimon, *Radu Calonfirescu* (1854), de I. Dimitrescu, *Matei Basarab*, încercarea din 1858 a lui G. Baronzi, *Blastemul (*'58-'59), creaţia actorului

[311] *Ibidem,* p. 147
[312] Vicu Mândra, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973, p.138
[313] Vicu Mândra, *Istoria literaturii române. Evoluţia genului dramatic – curs*, Tipografia Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 1977, p. 79

Costache Dimitriade, sau compoziţii ocazionale ca *O noapte pe ruinele Târgovişţei* (1857) de P. Grădişteanu. Dimitrie Bolintineanu, autorul *Legendelor istorice*, a scris, abia după 1868, după apariţia piesei lui Al. Depărăţeanu (*Grigorie-Vodă, Domnul Moldovei, 1864*), întreaga suită a tragediilor sale istorice.

O altă dramă istorică a lui Haşdeu, *Domniţa Rosanda*, dezvoltă un alt destin tragic supus unei alternative capitale. Eroina, fiica lui Vasile Lupu, renunţă la căsătoria cu polonezul Koribut, pe care-l iubeşte, şi-l acceptă pe Timuş Hmelniţki pentru a salva Moldova de un război. Considerată piesă cu disponibilităţi reduse faţă de „marile vibraţii" din *Răzvan şi Vidra*, drama Rosandei cunoaşte, totuşi, momente de tensiune emoţională. Dar construcţia schematică a piesei dezvăluie „plasarea unor eroi romantici într-o structură clasică"[314]. Pradă unei dileme asemănătoare tragediei, Domniţa alege calea datoriei, sacrificându-şi iubirea. Din analizele asupra pieselor lui Haşdeu reţinem că „în *Răzvan şi Vidra*, ca şi în *Domniţa Rosanda,* ideea naţională sprijină dezvoltarea originală a conflictului, justificând intenţionalitatea tranşantă a contrastelor caracterologice, delimitând şi contribuind la înnobilarea intrigii pasionale"[315].

Cele mai multe dintre scrierile citabile în plan literar, fie că se concentrează asupra unor figuri de domni prin excelenţă apărători ai intereselor naţionale (Alexandru cel Bun, Ştefan cel Mare, Petru Rareş, Constantin Brîncoveanu, Grigore al III-lea Ghica), fie că dezvoltă secvenţe în care patima puterii şi a dominării tiranice înfruntă opoziţia ţării (Ştefăniţă, Lăpuşneanu, Despot, Gaspar Graţiani, Iliaş).

Descoperim în studiul citat ideea conform căreia în drama românească există o concepţie deosebită de creaţiile romantismului german sau englez şi chiar de o bună parte a dramelor romantice franceze, similitudinea fiind de necontestat faţă de piesele istorice ale romanticilor Italiei şi neogreci, „antrenaţi şi ei în direcţia unei afirmări a independenţei naţionale şi sensibili la chemările antidespotice"[316]. De altfel, nici Haşdeu nu era străin de concepţiile lui Manzoni, care-şi caracterizase insurecţia anticlasicistă ca „urmărind în literatură utilul ca scop, adevărul ca subiect şi interesantul ca mijloc"[317].

În ceea ce priveşte influenţa asupra formelor de expresie dramatică, dominantă rămâne experienţa franceză, limitată treptat de influenţa tragediilor shakespeariene. Primele ecouri shakespeariene apar încă de la Depărăţeanu şi Bolintineanu, însă aveau să capete amploare abia în dramele unor scriitori legaţi de „direcţia nouă" a Junimii, ca

[314] Vicu Mândra, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973, p. 140
[315] *Ibidem*, p. 140
[316] *Ibidem*, p.143
[317] Alessandro Manzoni, *Théatre et poésies*, *apud*, Vicu Mândra, op. cit, p. 143

urmare a aspiraţiilor acestei grupări către o literatură care să reunească „condiţia materială” a expresiei artistice de „condiţia ideală” şi, mai ales, datorită raporturilor junimiştilor cu cultura germană a timpului unde era recunoscut prestigiul operei lui Shakespeare. Astfel de ecouri se regăsesc în proiectele dramatice ale lui Eminescu, în dramele lui Samson Bodnărescu şi în cele două drame istorice ale lui Ioan Slavici - *Bogdan-Vodă* şi *Gaspar Graţiani.*

În concluzie, reţinem că inspiraţia din istoria naţională favorizează filiaţiile romantice, în vreme ce întoarcerea către subiectele legendare evidenţiază mai puternic aspiraţiile către clasicism.

II. 2. Mișcarea formelor dramatice - Orientări teoretico-metodologice

II.2.1 Continuitate și ruptură în evoluția convenției teatrale - Structura tematică şi specificitatea opţiunilor dramatice - Interferența registrelor stilistice

O grilă de analiză adecvată particularităților formale, de conținut, strategiilor de articulare și de productivitate semantică ale textului dramatic – în speță ale celui comic – trebuie să abordeze algoritmizat toate componentele ce participă la construcția universului de discurs și, în particular, în cazul comediei, a efectelor comice. Iar în cazul dramei, a melanjului de comic și de tragic.

Am optat, în cadrul demersului nostru, pentru un model de analiză sistematic și riguros, pe structura căruia am grefat regimul particular de operare al tehnicilor de elaborare a textului dramatic românesc. Altfel spus, cadrul conceptual și analitic a fost preluat din studiul lui Eric Duchâtel, *Analyse littéraire de l'oeuvre dramatique*[318], iar cartea lui Justin Ceuca, *Aventura dramei româneşti*[319], ne-a servit cu precădere pentru a flexibiliza modelul de analiză şi a-l adopta mai uşor specificului textelor dramatice româneşti.

Pe prima treaptă a algoritmului se situează *discursul dramatic* şi enunţarea dublă sau triplă pe care acesta se bazează, antrenând în procesul comunicaţional specific un autor *in fabula* problematic, un lector/spectator ipotetic şi personajele. Cu alte cuvinte, destinatarul este, de fiecare dată, unul fictiv, reprezentat de personaje şi unul real, dublu reprezentat de actori şi de spectatori. Formele concrete de manifestare ale acestui tip de discurs multiplu raportat sunt, în afară de obişnuitele replici, *aparté-ul, quiproquo-ul* ori *ironia tragică*[320]. Ca forme specifice discursului dramatic, monologul şi logica funcţiei deliberative a acestuia au, de obicei, un efect anume, bine gândit, asupra piesei, iar dialogul poate îndeplini mai multe funcţii: permite confruntarea de opinii între personaje, principii, ideologii, aspecte; face posibile confidenţele, susţine acordul sau dezacordul dintre personaje sau, în cazuri aparte, face cu putinţă *non-spusul,* adică falsul dialog performat de două personaje care, în comedie, vorbesc fiecare în prezenţa celuilalt, dar fără să ştie. Se adaugă *trialogul, polilogul, didascaliile* interne - care pot aduce informaţii despre starea de spirit a personajelor, implicitul (*le presupposé, le sous-entendu*).

[318] Eric Duchâtel, *Analyse littéraire de l'oeuvre dramatique*, Armand Colin, 1998
[319] Justin Ceuca, *Aventura dramei româneşti*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005
[320] A se vedea Chapitre 2, *Le discours dramatique* în Eric Duchâtel, *op. cit.,* p. 14-26

Cea de-a doua etapă a analizei vizează construcţia fabulei, respectiv a universului de discurs dramatic. Modalităţile de elaborare şi de proiectare a iluziei dramatice în real sunt multiple, în funcţie de regimul convenţiei literare şi al poeticii la care dramaturgul alege să se raporteze. Aşa de pildă, opoziţia romantică – antitezele externe care reglementează natura conflictului, faptele şi spusele personajelor, ca şi antiteza internă, care funcţionează ca pârghie reglatoare a evoluţiei aceloraşi personaje. Opoziţiei romantice îi corespunde, conform doctrinei clasice, funcţia reglatoare a principiului verosimilităţii externe a fabulei - a spaţio - temporalităţii, şi interne - a caracterelor.

Analiza situaţiilor conflictuale posibile are în vedere o componentă fundamentală a construcţiei dramatice, şi anume conflictul, bazat, în evoluţia sa, de obicei, pe logica structurii formale, a progresiei ce grupează substanţa dramatică a piesei pe acte, scene, ori tablouri[321].

În ceea ce priveşte construcţia subiectului, sunt la fel de relevante expoziţiunea ca şi lipsa acesteia, nodul dramatic, respectiv conflictul ajuns la paroxism, ca şi deznodământul – ori lipsa acestuia. Se adaugă, aici, modelul actanţial a cărui funcţionalitate priveşte distribuirea funcţiilor de Subiect, Obiect, Destinator, Destinatar, Adjuvant şi Opozant pe tipologia, ori pe sistemul codat de roluri specific unei construcţii dramatice precum melodrama ori vodevilul, sau unei direcţii/curent literar anume[322].

Următoarea treaptă a analizei abordează timpul şi spaţiul dramatic, evidenţiind, în cazul celui dintâi, componenţa fictivă a acţiunii, şi componenţa reală a reprezentării. Iar în cazul celui de-al doilea, în mod asemănător, latura concret-scenică şi pe cea fictivă. Din această ultimă perspectivă, spaţiul dramatic poate fi identificat drept *aici*, ori *în altă parte*, şi poate fi identificat deopotrivă prin didascalii sau prin replicile personajelor.

Din punct de vedere funcţional, spaţiul dramatic semnifică universul referenţial, şi materializează conflictul dramatic[323].

Pe ultima treaptă a analizei se află personajul, identificat – şi construit – prin numele propriu, prin detalii corporale, prin istoria personală – o biografie întotdeauna selectivă şi parţială, dată fiind natura concentrată a textului dramatic – şi ca actant, respectiv ca actor. La nivelul sistemului actorial se poate distinge printr-o serie de trăsături particulare, prin procesele psihice, afective sau în care este antrenat (iubeşte, urăşte, guvrnează etc.), ca şi prin raporturile cu celelalte personaje. Apartenenţa personajului la un tip literar este, apoi, dependentă de o estetică şi de o ideologie literară pentru care autorul optează, iar rolul

[321]Detaliile privind acestă etapă a analizei se regăsesc în Chapitre 3. *La fable*, în Éric Duchâtel, *op. cit.,* pp. 26-34, iar cele referitoare la acţiune şi la conflictul dramatic, în Chapitre 4. *L'action dramatique*, pp. 34-45.
[322]A se vedea Éric Duchâtel, p. 42-45
[323]Detalii în Éric Duchâtel, *op. cit.,* p. 46-54, Chapitre 5, *L'espace et le temps.*

îndeplinit de personaj se defineşte în raport cu un cod dramatic anume – fie al melodramei, fie al commediei dell' arte, de exemplu, şi în fine, personajul se elaborează şi ca subiect al discursului său ori al altora, prin raportul vorbă-tăcere, prin particularităţile de stil etc.[324.]

Odată analiza în imanenţa textului dramatic încheiată, un capitol destinct se ocupă de estetica tragediei, a comediei şi a dramei, insistându-se pe categoriile estetice de predilecţie (tragicul, comicul sublim, grotescul etc.)[325].

În ceea ce priveşte *Aventura dramei româneşti*, cartea lui Justin Ceuca, deja menţionată, am reţinut, ca utile pentru analiza unor piese de teatru considerate de noi semnificative în privinţa specificului alecsandrinian, respectiv caragialian al structurilor şi al formelor dramatice, câteva aspecte. Aşa de pildă, pe fondul raportării scrierilor dramatice româneşti de secol XIX, la melodrama clasică franceză şi la melodrama romantică sau la teatrul de bulevard, ca modele active, sunt descrise şi analizate categoriile dramei româneşti.

Ceea ce ne interesează aici este, pe lângă aportul teoretic şi metodologic în sine, posibilitatea transformării operaţionale a conceptelor în planul analizei concrete a comediilor româneşti de secol XIX. Aceasta, cu atât mai mult cu cât elementele de teatru bulevardier trec, fie şi în formă ironizat-parodică, în construcţia textului comic. Cea dintâi categorie dramatică, *acţiunea*, se află menţionată, într-o primă fază, în planul exterior de evoluţie a personajelor, extensiv, pentru a se deplasa, treptat, către o mişcare interioară, cuprinsă în construcţia motivaţional-internă a personajelor[326]. În melodramă, *personajele* stau foarte aproape de normele generice, în prima etapă a traducerilor şi a adaptărilor în spaţiul românesc – ulterior apărând tipul social şi cel etnic, ce dobândesc, într-o altă etapă, complexitatea psihologică necesară apariţiei motivaţiei interne a faptelor şi a spuselor personajelor.

În melodramă, *personajele* stau foarte aproape de normele generice, în prima etapă – a traducerilor şi a adaptărilor în spaţiul românesc – ulterior apărând tipul social şi cel etnic, ce dobândesc, într-o altă etapă, complexitatea psihologică necesară apariţiei motivaţiei interne a faptelor şi a spuselor personajelor.

În ceea ce priveşte *situaţiile,* la început, acestea îşi evidenţiază natura concretă şi descriptivă, funcţia ilustrativă, insistându-se mult mai puţin pe latura conflictuală. Interesul cade asupra moravurilor şi a comportamentelor sociale – în acest sens, pentru a-şi evidenţia trăsăturile de caracter, personajele sunt puse în situaţii special create, care să le faciliteze autodefinirea.

[324] A se vedea Chapitre 6, *Le personnage*, în Éric Duchâtel, *op. cit*., pp. 54-63
[325] Chapitre 7, *Genres et codes*, în Éric Duchâtel, *op. cit*., pp. 64-81
[326] Justin Ceuca, *op. cit*., p. 35

Iniţial slab conturat, excesiv de sentimental, *conflictul* dobândeşte, progresiv, densitate şi se autonomizează în raport cu presiunea de sursă romantică a lirismului. Iar *dialogul* va depăşi, de asemenea, etapa iniţială, a replicilor stereotipizate *ready-made*, şi se va încărca în mod corespunzător cu structura sa concisă, sincopată, abruptă, cu o semantică mult mai complexă.

Şi nu în ultimul rând, se cuvin amintite aici particularităţile de structură, de compoziţie dramatică şi specificul funcţiei de semnificare în cazul melodramei şi al vodevilului, întrucât orice model algoritmizat de analiză, prin natura sa, sintetic, trebuie să fie susţinut şi motivat de realitatea concret-literară şi a reprezentărilor dramatice.

În ceea ce priveşte melodrama, specia se fundamentează pe o gramatică scenică bine codificată. Acţiunile dramatice se organizează în jurul intrigii, bine articulate şi strict organizate în scopul creşterii tensiunii dramatice. În final, intriga trebuie să readucă personajele în situaţia de pornire, la punctul zero al acţiunii dramatice. Sistemul personajelor include o serie de roluri fixe, cu funcţii precise în mişcarea acţiunii dramatice - trădătorul şi victima inocentă, tatăl nobil, personajul misterios şi valetul care, dacă personajul malefic reprezintă pivotul intrigii, face cu putinţă debuşeurile comice. Active cu deosebire în dramă, aceste elemente se reorganizează, în comedia românească de secol XIX, pe caravana farsei, dobândind şi funcţionalitate ironico-parodică suplimentară.

Pe acest fond se cuvin evidenţiate elementele specifice melodramei clasice (scriitor reprezentativ, în spaţiul francez, Guilbert de Pixérècourt) care asociază personajelor şi situaţiilor o relevanţă moralizatoare. Aşa se face că intrigantul, victimele inocente şi omul de onoare sunt mai degrabă simboluri morale decât construcţii autonome, iar situaţiile patetice dobâdesc o latură spectaculoasă necesară amplificării tezei moralizatoare[327]. Melodrama romantică dezvoltă sistemul de personaje - prototipuri morale - în direcţia figurilor sociale, aduce în prim-plan conflictele sociale - în special, pe cele determinate de adulter - şi elimină, prin moarte violentă, eroii negativi[328]. Tocmai de aceea impactul melodramei romantice va fi major în cazul dramei româneşti şi restrâns la registrul pastişat-parodic, în comedii.

Construcţie dramatică ce se inspiră direct din realitate, vodevilul se arată interesat de faptul divers, de bârfele ori de aventurile de culise, de *istoria secretă* a epocii recitită prin procedeele satirei. Nu intriga contează de această dată, ci anectoticul şi fundamentul intertextual al speciei: „mélant indifférement les personnages historiques, allégoriques, fictifs, ou empruntés á d'autres piéces, il dresse une critique parfois acide, mais toujours cocasse

[327] Justin Ceuca, *op. cit.*, pp. 40-41
[328] *Ibidem,* pp. 40 - 41

contre la société"[329]. Treptat elementele de vodevil pătrund în structura comediei de moravuri, axâdu-se pe problemele sociale ale epocii, iar specia numită *folies-voudeville* împrumută tehnicile de scriitură dramatică ale farsei şi se nutreşte intens din *fantezia bufonă* a autorilor[330]. Prins într-o definiţie sintetică ce surprinde şi evoluţia speciei, „le voudeville se fait le creuset d'une réflexion critique sur les croyances, les espoirs et les contradictions d'une epoque[331].

Într-o suită de formulări sintetice, Paul Cornea reuneşte şi el principalele trăsături formale şi de conţinut ale vodevilului, identificând accentul pus pe comicul de situaţie, priza directă la realitatea epocii şi dinamismul construcţiei dramatice ce decurge din combinarea ingenioasă de peripeţii. Prizonier al contextului în care trăieşte şi care-i determină şi motivează faptele, personajul de vodevil este plat, fără densitate, se lasă angrenat în conflictele lipsite de gravitate şi interpretează cuplete care rezumă ideile piesei, relevanţa etic-moralizatoare - în registru comic - a rolului îndeplinit sau ideologia literară a autorului[332].

Studiile monografice care prezintă opera lui Vasile Alecsandri remarcă atât "dimensiunea operei, cât mai ales contribuţia acesteia la dezvoltarea literaturii române moderne"[333], prin conturarea direcţiilor ce vor urma. Alecsandri i-a consacrat teatrului cea mai mare parte din activitatea sa reuşind să creeze peste cincizeci de lucrări: 9 comedii dintre care una, *Les bonnets de la comtesse,* în limba franceză, 2 proverbe cu cântece, 2 tablouri, 7 comedii cu cântece, 14 cânticele comice, 4 operete, 3 vodeviluri, un dialog politic, 3 scenete, 2 farse de carnaval, o feerie şi 6 drame. Reţinem, din monografia citată mai jos, că Alecsandri a localizat şi a imitat operele autorilor teatrului francez precum: Picard, Duvert şi Lauzanne, Brisbarre şi Marc Michel, Labiche şi Anicet Bourgeois, Augier, Scribe, Bataille şi Rolland, Victor Hugo.

A fost apreciată drept un mare succes al lui Alecsandri şi, cu atât mai mult al teatrului românesc, apariţia, în 1852, a *Repertoriului său dramatic*, iar în 1875, la Socec, a primelor volume de teatru din *Opere complete*. Urmând criteriul de ordonare pe specii a pieselor, oferit de volumul de *Opere complete*, vom încerca să refacem repertoriul dramatic al autorului. Printre speciile dezvoltate de Alecsandri amintim canţonetul comic ce numără piese precum: *Mama Angheluşa, Şoldan Viteajul* şi altele, cunoscute în literatură sub denumirea de cânticele comice; scenetele: *Stan covrigarul, Vivandiera, Pacală* şi *Tândală*, operetele: *Scara mâţei, Crai nou, Harţă răzăşul,* vodevilurile: *Rămăşagul, Peatra din casă, Nunta ţărănească, Chiriţa în Iaşi,*

[329] *Ibidem*
[330] *Ibidem*, p. 75
[331] *Ibidem*
[332] Paul Cornea, *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1984, p. 45
[333] Emil Ghiţulescu, *Vasile Alecsandri*, Editura Albatros, Bucureşti, 1979, p. 5

Chiriţa în provincie, Doi morţi vii, Cinel-Cinel, Rusaliile, Arvinte şi Pepelea, comediile: *Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului, Creditorii, Iaşii în carnaval, Kir Zuliaridi; Concina, Ginerele lui Hagi Petcu, Nobila Cerşetoare, Boieri şi ciocoi, Les bonnets de la comtesse*, vodevilul: *Arvinte şi Pepelea*, comedie cu cântice: *Drumul de fier*, cânticel comic: *Haimana,* farsa de carnaval: *Sfredelul dracului*, feeria: *Sânziana şi Pepelea*, dramele: *Cetatea Neamţului sau Sobieschi şi plăieşii români, Zgârcitul risipitor, Lipitorile satelor, Sandu Napoilă ultrademagogul, Clevetici ultraretrogradul, La Turnu Măgurele*, dramele: *Despot-Vodă, Fântâna Blanduziei* şi *Ovidiu*.

Analizând opera dramatică a lui Vasile Alecsandri, din punct de vedere cronologic, istoria literaturii dramatice delinitează două etape în cadrul creației dramaturgului. Astfel, între 1840 și 1875 „se desfășoară perioada polimorfă a comediografiei, ce cuprinde localizări grăbite, genul de teatru salonard în spirit mussetian”[334]. Singura piesă scrisă într-o altă tonalitate, aparținând acestei prime perioade, este o dramă eroică, inspirată, se pare, de lucrarea lui C. Negruzzi, *Cetatea Neamțului,* dar care este considerată o nereușită în plan dramatic. Cea de-a doua etapă, delimitată cronologic, se consideră că începe odată cu apariția dramei *Despot-Vodă,* când se consideră că Alecsandri se desparte de comedie. Și, chiar dacă mai abordează specia, Alecsandri „dă veleităților sale comediografice direcții noi”[335], reprezentate de pamflet și fabulosul basmului, prin feeria *Sânziana și Pepelea.*

Aşadar, unele dintre piesele lui Alecsandri nu sunt decât adaptări şi localizări şi cele mai cunoscute exemple le regăsim amintite atât în *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu, cât şi în monografia lui Emil Ghiţulescu[336] sau cea a lui Al. Piru[337]. Astfel, piesa *Ginerele lui Gagi - Petcu* este o adaptare după *Le gendre de Mr. Poirier* a lui Augier. Deşi primele scene au culoare orientală şi o mişcare de „ceremonie moale moldavo-turco-fanariotă”[338], critica comparatistă recunoaşte uşor spectacolul lui Augier, uşor localizat. Prelucrarea *Farmazonul din* Hîrlău urmează şi ea îndeaproape un model străin recunoscut mai ales în intriga de factură clasică. Singurul merit al lui Alecsandri, în realizarea localizărilor, se consideră a fi adaptarea numelor proprii: *Titirez, Pestriţ, Neonil, Gânganu, Aglăiţa* etc. Tot prelucrări sunt şi vodevilul *Modista şi cinovnicul* şi farsa *Creditorii,* considerate „lucrări uşoare cu un comic ieftin”[339]. Mai substanţială pare comedia *Iorgu de la Sadagura sau nepotu-i salba dracului,* întrucât tema morală capătă aspect local. Conflictul dintre bătrânul pitar Enachi Damian şi Gahiţa

[334] Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice românești*, Editura Minerva, București, p.122
[335] *Ibidem,* p. 122
[336] Emil Ghițulescu, *Vasile Alecsandri*, Editura Albatros, București, 1979, p. 6
[337] Al. Piru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, Editura Minerva, București, p. 7
[338] *Ibidem,* p. 7
[339] Emil Ghițulescu, *Vasile Alecsandri*, Editura Albatros, București, 1979, p. 7

Rosmarinovici, femeie cu idei înaintate, se constituie drept un conflict între generaţii. Reţinem observaţia lui Călinescu, conform căreia Alecsadri avansează prin personajul lui Damian idei atât de retrograde din *nevoi scenice,* pentru că publicul din sală era mai receptiv la „necioplirea pretins tradiţională a bătrânului”[340], în timp ce Gahiţa apreciază luxul.

În ceea ce privește piesa *Iaşii în carnaval,* originalitatea acesteia constă în comicul de situaţie, procedeu ce pare să-l inspire pe I. L. Caragiale când scrie comedia *D-ale Carnavalului.* Exemplul lui Taki Lunătescu şi al consoartei lui, Tarsiţa, care merg fiecare după aventuri la bal mascat şi se întâlnesc faţă în faţă, împreună cu alţii asemenea, la scoaterea măştilor, este uşor de identificat în piesa lui Caragiale. Conform lui Emil Ghiţulescu, şi piesa *Peatra din casă* pare a fi o adaptare. Cucoana Zamfira, ca să se poată remărita, vrea să scape de *piatra din casă*, adică de fata ei, Marghioliţa, căreia îi găseşte un tânăr, pe comisul Nicu. Leonil, văr al Marghiliţei, vrând să strice planul, dă greş. Cântecele, travestirea lui Leonil în mireasă, închiderea tinerilor într-un dulap reprezintă mijloacele de construire a comicului. De aceeaşi categorie este şi opereta *Scara mâţei* în care, în ciuda eforturilor, se dezvăluie cu uşurinţă convenţiile vodevilului. Altă localizare este şi *Doi morţi vii,* după *L'homme blasé* de Duvert şi Lauzanne, piesă în care personajul Ghiftui, proprietar bogat, suferă de *spleen* şi crede că se poate vindeca prin căsătorie. O falsă presupunere de a fi pricinuit înecarea unui lipovean îl face să se dea, o vreme, drept mort, prilej de a-şi da seama de ingratitudinea prietenilor şi a logodnicei. În final, Ghiftui îşi găseşte fericirea alături de o tânără de la ţară.

Reținem și că piesa *Agachi Flutur* este tot o localizare, după *L'avare en gants jaunes* de Labiche, și propune ca protagonist pe Ghiţă Coşcodan, „tânăr cămătar umblând după însurătoare din interes, avar extravagant, de tradiţie franceză”[341]. Piesa *Chir Zuriaridi*, „adaptare după *Le tigre de Bengale* de Ed. Brisebarre şi Marc-Michel”[342], prezintă un gelos care îşi bănuieşte nevasta de cele mai mărunte lucruri, lăsându-se convins de nevinovăţia ei, tocmai când aceasta e pe punctul de a-l înşela. Desfăşurarea acţiunii are similitudini cu cea din *O noapte furtunoasă*.

Piesa *Zgârcitul risipitor***,** considerată, şi ea, „o adaptare sau o compilaţie, pare un amestec de melodramă şi comedie”[343]. Antohi Zgârcea, rănit de purtarea fiului său de suflet, Polidor, care se bucurase crezându-l mort, devine un zgârcit risipitor şi cheltuieşte toţi banii ca să nu-i lase fiului moştenirea.

[340] G. Călinescu, *Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985; p. 310
[341] Al. Piru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, Editura Minerva, București, p. 9
[342] *Ibidem*, p. 10
[343] *Ibidem*

Tot adaptare este şi *Nunta ţărănească,* operetă într-un act în care personajul, Chir Gaiatis, este un loghiotat grec, care regretă vremurile trecute. Opereta *Crai-nou* urmează acelaşi tipar cu intrigă simplă, iar piesa *Cinel-Cinel* a fost considerată doar „un pretext de a folosi pe scenă costumul popular naţional”[344].

Intriga din piesa *Rusaliile* e specifică comediei franceze. Suzana, nevasta vornicului din sat, păcăleşte pe doi admiratori insistenţi, subprefectul Tachi Răzvrătescu şi dascălul Ionus Galuscus. Sfătuiţi, cu viclenie, să vină la întâlnire travestiţi în femeie, amândoi cad în mâinile ţăranilor care-i iau drept Rusalii. Pe lângă decorul ţărănesc, Alecsandri a adăugat şi satira socială, în schimb, se consideră că „modalităţile de construire a comicului sunt slab reprezentate ca şi caracterele personajelor”[345]. Piesa *Arvinte şi Pepelea* a fost socotită drept punerea în scenă a anecdotei *Din tocmeală neînţeleasă, bani dând rămâi fără casă* – în care acțiunea are la bază ideea preluată din *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea,* și anume vânzarea unei case cu dreptul, pentru vânzător, de a se folosi de un cui. Opereta *Paracliserul sau Florin şi Florica* este considerată “o copie, prea puţin reuşită, după model de vodevil”[346]. În schimb, feeria *Sânziana şi Pepelea* rămâne în atenţia istoriilor literare drept cea mai originală şi, deci, cea mai reuşită piesă românească, piesă ce va fi izvor de inspiraţie pentru viitoarele basme dramatizate din literatura română. Acţiunea se concentrează în jurul lui Papură - Împărat, după a cărui fată, Sânziana, aleargă Pepelea, Pârlea-Vodă (simbol al secetei), Lăcustă-Vodă şi alţii. Modelul preluat de Alescandri în cazul acestei feerii se crede că provine din poveştile lui Carlo Gozzi. Totuși, specia era foarte populară și în teatrul francez. Astfel că Tândală şi Păcală, sfetnici fricoşi şi neloiali, amintesc de Pantalone şi Tartaglia. De altfel, remarcăm observația conform căreia piesele ce și-au pierdut, în timp, interesul la public dezvoltă, în general, teme şi motive literare preluate de Alecsandri din teatrul francez. Astfel, piesele *Două proverbe* şi *Concina* tratează, cea dintâi, tema infidelităţii, şi cea de-a doua, motivul amintirilor. Conform opiniei lui Vicu Mândra[347], piesa *Concina* prezintă similitudini cu tendința manifestată în Franța, după 1823, prin teatrul lui Théodore Leclerq, ale cărui caracteristici constau în folosirea marionetelor și a proverbelor pentru conturarea tipologiilor psiho-sociale. Piesa *Nobila cerşetoare* este o “mică improvizaţie”[348], scrisă cu scopul de a atrage atenţia publicului, ca acesta să subscrie pentru ajutorarea Franţei învinse la 1871. Altă piesă considerată minoră, este *Drumul de fier* și dezvoltă

[344] G. Călinescu, *Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 310
[345] *Ibidem*, p. 311
[346] *Ibidem*
[347] Vicu Mândra, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1973, p. 174
[348] G. Călinescu, *Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 314

o intrigă simplă, desfăşurată în jurul unui tânăr inginer care ia topografia locurilor în vederea construirii unei căi ferate. *La Turnu-Măgurele* a fost scrisă în scopul glorificării răniţilor din războiul de la 1877. Adaptare pare a fi şi piesa *Sfredelul dracului,* după *L'oiseau de passage* de Bavard, şi aduce în scenă aventurile unui intrigant, Mustocsidis, care încurcă pe toată lumea şi generează mereu conflicte**.** *Millo director* este o piesă scrisă în cinstea actorului, evident după model francez. Personajul Millo caută actori şi, printr-o eroare, lumea crede că este director în minister, cerându-i slujbe. Tot după modele franceze, greu de identificat de către critica actuală, sunt gândite şi cânticelele comice: *Şoldan viteazul, Mama Angheluşa, Herşcu Bocceagiul, La Bucureşti, Clevetici ultra-demagogul, Sandu Napoilă ultra-retrogradul, Vivandiera.* Alecsadnri însuşi recunoaşte că singurul merit al acestei producţii dramatico-muzicale este că ele "vor înfăţişa portreturi fotografice… într-aceasta consistă tot meritul lor"[349].

Dintre toate piesele lui Alecsandri, se evidenţiază ciclul Chiriţelor - *Chiriţa în Iaşi sau două fete şi-o neneacă, Chiriţa în provinţie, Cucoana Chiriţa în balon,* având în centru imaginea cucoanei Chiriţa, construită, conform lui G. Călinescu, după modelul madame Angot, personaj popular în teatrul bulevardier de la începutul secolului al XIX-lea. Sunt uşor de recunoscut şi tipurile umane preluate din comedia clasică precum: tânărul neghiob, fata care vrea să se mărite, valetul nătâng etc. Cu toate acestea, piesele sunt considerate originale. Cochetă bătrână şi totodată mamă bună, o femeie care vrea să parvină, dar şi o inteligenţă deschisă spre tot ce e nou, personajul Chiriţa este construit pe o serie de aspecte contrastante şi surprinzătoare. Călinescu descrie tabloul inedit oferit "de amestecul de anteree şi fracuri, de limbă moldovenească grecizată şi jargon franco-român, de tabieturi patriarhale şi inovaţii de lux occidental"[350]. In aceste piese, Călinescu identifică dorinţa lui Alecsandri de a zugrăvi starea socială a vremurilor sale şi mai ales preocuparea sa pentru degradarea elementelor autohtone, prin introducerea în acţiune a unor personaje antipatice precum grecul şi evreul. Comicul se bazează mai ales pe denaturarea limbajului, metodă preluată, remarcă criticul, din teatrul bulevardier şi clasic şi chiar din romanele lui Balzac.

Considerând că „în teatru intriga este o chestiune cu totul secundară"[351], G. Călinescu remarcă, în opera dramaturgului, „puterea comică, calitatea inefabilă a dialogului său, separat de orice idee de conţinut"[352], elemente ce constituie valoarea reală a operei sale.

Piesa *Farmazonul din Hârlău* pare să aibă drept model o farsă de tip *commedia dell'arte,* identificată de Radu Cernătescu drept *Arlequin franc-maçon*, pe care o găseşte amintită

[349] Vasile Alecsandri, *Opere complete*, Vol. IV, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 207
[350] *Ibidem*, p. 315
[351] G. Călinescu, *Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent*, Ed.cit., p. 310
[352] *Ibidem*, p. 315

în *Annales dramatiques on dictionnaire général des théâtres,* Paris, Babault, 1828, vol. I, pp. 341-345[353]. Citându-l pe Ch. Drouhet, Paul Cornea identifică un posibil model al *Farmazonului* în piesa lui Molière, *Monsieur de Pourceaugnac* [354].

Utilizând o grilă de lectură inedită până acum, în exegeza alecsandriniană, Radu Cernătescu demonstrează existenţa unei mize mai adânci şi mai substanţiale decât simpla bufonerie gândită spre amuzamentul publicului încă neformat pentru marea dramaturgie, şi anume ironizarea acidă a familiei Sturzeşilor, pe atunci domnitoare în Moldova, şi faţă de care Alecsandri şi-a manifestat şi în mod deschis dezacordul. Dacă beizadeaua Dimitrie Sturza trecuse printr-un proces de iniţiere francmasonică la Constantinopole, sau dacă lojele active pe teritoriul românesc de atunci aveau realmente un cuvânt de spus pe plan politic şi cultural, sunt lucruri care pot motiva, aşa cum arată Radu Cernătescu, circulaţia unor simboluri de sorginte francmasonică şi preluarea lor în contexte cultural-literare. Se adaugă, aici, numele unuia dintre personajele principale ale piesei, Pestriţ (precum penajul sturzului), care soseşte de la Hârlău la Iaşi nu atât pentru a se căsători, cât cu scopul secret de a intra în francmasonerie[355].

De altfel, acţiunea centrală a piesei se articulează în jurul falsei iniţieri a lui Pestriţ în tainele *farmazoniei* – rezultând, de aici, o serie de situaţii comice şi de peripeţii prin care neofitul trebuie să treacă – în realitate victimă a unei farse puse la cale de Leonil (alter-ego al lui Alecsandri, potrivit aceluiaşi Radu Cernătescu[356]) şi de Titirez[357] - purtător al unui nume semnificativ pentru funcţia dramatică pe care o îndeplineşte – *metteur en scène* şi scenograf experimentat, în registrul farsei, dar şi declanşator al acţiunii, suport dinamic al acesteia şi comic *deus ex machina* în finalul piesei. Distribuind sarcini şi roluri celorlalte personaje, într-o scenetă *ad-hoc*, Titirez face din tehnicile dramatice de tip *imbroglio* pârghii de articulare a unui teatru în teatru în cadrul căruia recuzita francmasonică ajută la construirea *iluziei de real* căreia Pestriţ îi cade victimă. Altfel spus, mimându-se cu instrumente batjocoritor de banale ceremonia de primire în lojă, şi simboluri precum mormântul, scara, semnul tainic, legarea la ochi a neofitului, focurile iadului şi coborârea pe celălalt tărâm[358], se construieşte un univers de discurs suplimentar, parte centrală a universului de discurs-cadru, din care fac parte personajele de plan secund ale piesei. La acest nivel se află Leonil, Aglăiţa – respectiv cuplul de îndrăgostiţi, Slugerul Gânganu, tatăl Aglăiţei, şi parţial, Garofa – slujnica şi confidenta tinerei fete,

[353] Radu Cernătescu, *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010, p. 119
[354] Paul Cornea, *Itinerar printre clasici*, p. 50
[355] A se vedea întreaga demonstraţie făcută de Radu Cernătescu în *op. cit.* pp. 119-121
[356] *Ibidem*, p. 120
[357] Raportat la modelul moliéresc, Titirez ar fi un foarte eficient „Trufaldino şiret şi întreprinzător", în Paul Cornea, *Itinerar printre clasici***,** p. 59
[358] *Ibidem*

cârciumarul Franţ şi un poliţist. În plan interior activează Titirez şi grupul de amici părtaşi la farsă, Pestriţ- victima (relativ inocentă) şi, din nou parţial, Garofa, Franţ şi poliţistul, implicaţi fie în construcţia *iluziei francmasonice*, fie în destrămarea acesteia şi revenirea la realitate a lui Pestriţ.

Pe lângă acţiunea centrală prezentată deja, articulată pe motivul melodramatic al iubirii inocente dintre doi tineri în calea cărora se aşează un personaj-obstacol, aici, un contracandidat pentru Leonil - textul mai propune o serie de direcţii de acţiune – şi de potenţiale fire epice rămase neutilizate, întrucât miza piesei este alta. Aşa de pildă, există o serie de aluzii referitoare la existenţa unei relaţii de amor între Sluger şi Garofa (sau, poate, la o astfel de relaţie dorită de Sluger), ca şi la un posibil triunghi – şi conflict – amoros care să-l includă şi pe Titirez. Deşi mai tânăr, acesta din urmă încearcă, la un moment dat, să o sărute pe Garofa, schimbându-şi identitatea şi vocea, dar primeşte, în schimb, o apostrofare şi două palme straşnice. Surse neexploatate de comic, aceste fapte rămân adiacente firului epic principal. În ceea ce priveşte construcţia fabulei – şi a universurilor de discurs de tip *fabulă în fabulă* ale piesei, ca şi pe concurenţa neloial-comică pe care Titirez i-o face autorului, e de remarcat eficienţa – din unghiul verosimilităţii – spaţio-temporalităţii pe care didascaliile o construiesc, corespunzător universului de discurs-cadru. Fără îndoială, familiare publicului din epocă, atelierul de pictor, pivniţa şi *tractirul* sunt fărâme de al căror rol, în producerea *efectelor de real* asupra spectatorilor, este esenţial. Şi absolut necesar, de altfel, ca şi informaţiile minimale care permit raportarea – în grilă ironică – la francmasonerie.

Din această perspectivă, Titirez are funcţia de producător intertextual de fabule (deziluzionat în registrul comicului buf de eşecul propriei fabule pe temă erotică) ce se dovedeşte esenţial pentru mecanismul dublei iluzionări pe care întreaga piesă se bazează: „LEONIL: Ian ascultă-mă, Titirez… am să te rog să-mi faci o slujbă…astăzi îmi pari cu chef.
TITIREZ: Ştiu şi eu… întreabă-ţi mâna, pantalonii… şi portretul, ei ţi-or răspunde mai bine.
LEONIL: Trebuie să găseşti în capul tău… vreun şiriclic nou… necunoscut.
TITIREZ: Înţăleg… cum aş zice, esenţa vicleniei. Pentru ce?" Dacă cea dintâi vizează în mod (in)direct publicul, cea de-a doua este una dintre principalele surse de comic şi se bazează pe complicitatea amuzată a publicului.

Construcţia subiectului este, la nivel textual, destul de simplă. Schiţată sumar de Aglăiţa, expoziţiunea aduce o serie de informaţii pentru public ce vor fi completate pe parcurs, prin procedeul acumulării simple, prin ceea ce spun şi alte personaje despre povestea de iubire şi protagoniştii ei, despre relaţiile pe care le au personajele între ele şi despre locul şi timpul acţiunii. Nivelul aluziv al unor replici adaugă ceva dinamism construcţiei sensului (de

pildă, comentariile indirecte pe care le face Garofa în prima scenă a piesei, şi care ajută la clarificarea motivelor supărării Aglăiţei şi a adevăratei relaţii dintre Aglăiţa şi Leonil). Până în momentul când subiectul se complică şi el, prin includerea farsei *francmasonice* căreia îi cade victimă Pestriţ şi care evoluează liniar, pe coordonatele procesului de iniţiere menţionat. Aceasta este, de altfel, şi desfăşurarea acţiunii precedate de o intrigă vodevilescă – sosirea în Iaşi a lui Pestriţ şi rămăşagul pus de sluger cu acesta, care condiţionează căsătoria cu Aglăiţa de apariţia viitorului ginere într-un anumit interval de timp.

Punctul culminant al piesei se construieşte în registru comic, pe un dublu *imbroglio* – Pestriţ - victimă a inocenţei sale provinciale şi a lui Titirez – intră în conflict atât cu Franţ, cârciumarul (care vrea să fie plătit pentru serviciile oferite şi nu recunoaşte simbolistica secretă a falsului semn francmasonic, deşi cârciuma se numeşte, explicit, *Tractiriul lui Franţ Macson* şi ar trebui asimilată unui spaţiu conspirativ al lojei), cat şi cu comisarul (care, ca reprezentant inutil al autorităţii, nu ştie nici el semnificaţia semnului de recunoaştere al frăţiei secrete, se crede insultat şi cere satisfacţie):

„COMISARIUL: Nu-i vorba de farmazonie…

PESTRIŢ: Cum nu-i vorba… apoi dar nu eşti farmazon?

COMISARIUL: M-ai ensiultarisit… trebuie să-mi dai satisfacţie… dumnealor vor fi martorii noştri… am de gând să le fac prezent urechile dumitale… mă duc să aduc arme."

Deznodământul i se datorează lui Titirez, care împacă pe toată lumea şi îi dezvăluie lui Pestriţ farsa vodevilescă a cărei victimă a fost[359].

Dată fiind natura şi miza construcţiei dramatice, conflictul este slab şi provine din răsturnarea în farsă a elementelor de melodramatic. Aşa se face că perechii de îndrăgostiţi, secondaţi de confidentă şi de un (fals) bărbat nobil, care face totul pentru ca iubirea celor doi să se împlinească, i se opune cu slabe puteri un sluger care, de fapt, nu e prea convins de avantajele înrudirii cu provincialul Pestriţ, dar trebuie să-şi ţină cuvântul dat, şi Pestriţ însuşi, în totală necunoştinţă de cauză:

„SLUG[ERUL]: Aşa se vede; în sfârşit, am hotărât cu moşu-său că dacă Pestriţ n-a sosi astăzi în Iaşi, păr' la trei ceasuri nemţeşti şi nu s-a înfăţoşa la mine păr' la ace vreme apoi oi fi slobod să-mi dau fata cui oi vre.

LEONIL: Şi dacă nu l-ei vede păr-atunce, mi-o dai mie?

[359] O analiză suplimentară, pe care o schiţăm aici, poate evidenţia componentele subiectului interior, corespunzător celei de-a doua fabule a piesei - povestea iniţierii *farmazonice* a lui Pestriţ are ca intrigă întâlnirea acestuia cu Titirez - (fals) maestru iniţiator, ca desfăşurare a acţiunii – parcurgerea treptelor iniţiatice în registru de farsă, punctul culminant – presupusa sosire a poliţiei, anunţată de o Garofa părtaşă la iluzia înscenată, iar deznodământul – retragerea *formazonilor* într-unul din locurile lor secrete, la adăpost de autorităţi.

SLUG[ERUL]: Din toată inima. Da îs numai zăce ceasuri şi mă tem să nu ajungă; mai are vreme încă.

LEONIL: Nu-ţi pasă, las' pe mine.

SLUG[ERUL] (*în parte*): De-a lua Leonil pe Aglăiţa, n-oi fi sâlit să-i plătesc portreturile care mi-au făcut; ştii că am cap? Am cap, ce-i drept nu-i păcat. (*Tare*) Rămâi sănătos, fătul meu. (*Iasă.*)"

Cum nu aceştia reprezintă centrul de greutate al piesei, ci iniţierea *farmazonică*, avem de-a face cu un preudo-conflict, aşa cum sumare de tot – abia schiţate – sunt şi conflictele comice dintre Garofa şi Titirez, ori dintre proaspătul *farmazon*, Pestriţ, şi reprezentantul autorităţii, lezat de orgoliu.

Pe de o parte recuzitare ca în melodramă, pe de altă parte ancorate în epocă precum în vodevil, personajele se articulează relativ simplu pe schema actanţială cunoscută, Titirez asociindu-şi funcţia de Subiect, Aglăiţa pe cea de Obiect, Slugerul pe cea de Destinator, Leonil pe cea de Destinatar, Pestriţ pe cea de Opozant, iar Garofa şi grupul de amici ai lui Leonil pe cea de Adjuvant. Cât despre modalităţile concrete de construcţie, numele proprii şi limbajul – spusele şi faptele sunt pentru textul dramatic în discuţie esenţiale, adăugându-se ceea ce spun personajele unele despre celelalte, funcţiile îndeplinite la nivelul construcţiei dramatice şi, desigur, apartenenţa la un cod dramatic, fie şi ludico-parodică.

În ceea ce priveşte personajele, raportarea acestora la spaţio-temporalitatea cu funcţie caracterologică ca şi la limbaj, e de remarcat asocierea Hârlăului cu un spaţiu marginal de unde porneşte în aventura vieţii lui Pestriţ, dornic să se integreze într-o capitală ce nu doreşte să-l primească. Străveziu, ca semnificaţie, raportul Centru - margine dă câştig Centrului, articulând prejudecata şi complexele provincialilor pe un tipar comic inconfundabil – cel al prostului fudul. Loc al iniţierii *farmazonice,* capitala funcţionează ca Centrul unui spaţiu matricial spre care tinde provincialul Pestriţ, mai mult din snobism şi din dorinţa de a intra în rândul lumii bune, decât din convingere. Construit pe principiul cercurilor concentrice, spaţiul (fals) mitic în care evoluează Pestriţ are drept *omphales* pivniţa, corelat unui timp ce propune reiterarea unui moment zero – o nouă viaţă pentru Pestriţ – şi a unei morţi ritualice – catabaza ce are drept instrument parodic un paner şi drept fals referent iadul. Substituirile parodice ale simbolurilor cu obiecte dintre cele mai banale, jocul comic pe referinţă (mormintele-butii, fantomele inexistente şi glasul cavernos al lui Titirez – marele maestru) şi regia efectelor cu

semantică dublă – vizându-l pe Pestriţ şi pe spectatori, fac din *farmazonie* şi din credulul Pestriţ obiectul amuzamentului şi al satirei[360].

Apărând doar la începutul şi la finalul piesei, Aglăiţa este muza (pseudo)conflictului pe care, fără să vrea, îl declanşează, şi căruia îi serveşte drept catalizator în prima scenă a piesei. Celelalte personaje amintite sunt secundare atât în raport cu numărul de replici ce le revine, şi ca prezenţă în spaţiul diegetic, cât şi în raport cu Titirez, mare maestru de ceremonii în planul ficţiunii de gradul al doilea. Ridiculizat, singur împotriva tuturor, Pestriţ e (fals) victimizat şi rămâne să evolueze în registrul comic.

Racordat la specificul epocii, limbajul îl reflectă prin amestecul savuros de grecisme şi de elemente ce semnifică şi astfel boema de model francez şi evoluează, mai mereu, pe două niveluri distincte. Este vorba despre un limbaj codat, ezoteric, ridiculizat în permanenţă prin procedeul contrapunctului comic şi prin aportul limbajului băşcălios cu evidentă funcţie parodică :

„TITIREZ: Ţîşt… Pestriţe, acum au venit vremea să chemi trăsnetul pe capul tău.

PESTRIŢ: Să chem trăsnetu… da pentru ce?

TITIREZ: Pentru că sufletele farmazonilor să vie să-ţi facă vizită.

PESTRIŢ: Nu s-ar putea altă dată…

TITIREZ: Nu mai lungi vorba degeaba… gândeşte că hotărârea noastră este nepărtinitoare.

PESTRIŢ: De vreme ce îmi daţi rezoane atât de lămurite… mă supun… Da cum să-l chem… nu ştiu cum să-i vorbesc.

TITIREZ: Vorbeşte-i cu toată politeţea cuvenită unei persoane însemnate.

PESTRIŢ: (*uitându-se în sus*): Domnule trăsnet… poftesc pe ecselenţia-voastră să binevoiţi a vă coborî din ceri… numai tare te-aş ruga să nu faci mult huiet… vă voi rămâne mult îndatorit… al excelenţei-voastre pre supus şerb… şi plecat…”[361].

Satira are ca obiect şi limbajul de provincial al lui Pestriţ, care trăieşte aproape permanent într-o confuzie în care lumea îşi pierde coerenţa şi sensul în favoarea unei coerenţe crezute de personaj superioare dar, în fond, iluzorii. De altfel pe Pestriţ – spirit uşor de tulburat şi cu deosebire sensibil la dimensiunea suprareală a existenţei – îl chinuie şi teama de o la fel de iluzorie fantasmă a mătuşii Bălaşa.

Dialogul dramatic îndeplineşte funcţia sa de bază, transmiţând informaţii despre personaje, faptele, atitudinile şi stările de spirit ale acestora, iar *aparté*-urile – câteva la

[360] În opinia lui Paul Cornea, Pestriţ este doar un „provincial nătărău”, „un Monsieur de Pourceaugnac” fără aplomb – în *Itinerar printre clasici*, p. 59

[361] Radu Cernătescu, *op. cit.*, p. 118

număr, denotă ce gândesc de fapt personajele importante în economia piesei, ca Titirez şi Pestriţ, ce au de gând să facă şi care sunt mobilurile reale ale faptelor lor. O scenă semnificativă din unghiul contrapunctului comic pe care dialogul îl creează şi îl susţine este scena IX din actul al treilea. Aici intră în dialog încrucişat, şi într-un *malentendu* comic, datorat schimbării alternative de referent, comisarul, Pestriţ şi Franţ:

„COMISARUL (către Franţ, cu care şopteşte): Un răsol…

PESTRIŢ (în parte): Îs răsol. (Tare şi serios): Sunt de tot vesăl, cu toate aceste, nu lăsaţi să treacă ceasul…când aţi şti…pare că şed pe cărbuni…mă tot tem să n-aud sunând trei … nu pot sta locului de nerăbdare….is ca…

COMISARUL (către Franţ cu care samănă că se sfădeşte…Stirgă tare): O guşă de curcan unghită.

PESTRIŢ (în parte): Ca o guşă de curcan unghită? … ca când o face dinadins….oare să mă mânii…măcar…lasă-l dracului, că-i comisari (…)"[362].

Conflictul dintre Comisar şi Pestriţ este dezamorsat, înainte de a se fi putut contura, de Titirez. Şi în ansamblu, procedeele comicului de situaţie, de intenţie (reacţia dramaturgului faţă de *farmazoni* şi francmasonerie, ca şi faţă de provincialii complexaţi), de moravuri – mai slab, de caractere (rezultă din tipologia codată a piesei) slujesc drept „răspuns satiric la pretenţiile iniţiatice ale familiei Sturza"[363].

Piesa *Lipitorile satelor* a fost gândită ca un studiu asupra factorilor ce-au dus la sărăcirea ţăranului român, însă modul cum se dezvoltă conflictul şi mijloacele de alcătuire a personajelor sunt departe de a zugrăvi categorii sociale; prin urmare, piesa a fost catalogată drept "o melodramă exagerată[364]". Se constată că ideea este mai reuşit ilustrată în piesa *Boieri şi ciocoi,* o critică aspră la adresa vechii elite dintre anii 1840-1846, săpată la rându-i de parveniţi ca Lipicescu şi Slugărică, personaje ce par a fi construite după modelul lui Dinu Păturică, ridicat prin viclenie şi devenit obraznic şi primejdios pentru stăpânul său.

Piesa *Fântâna Blanduziei* a fost înţeleasă ca o dramă ce dezvoltă tema condiţiei omului de geniu şi a trecerii timpului, ireversibil. Personajul principal, Horaţiu, se crede geniu şi cere dragostea Gettei ca pe un tribut, însă fata admiră poetul, nu şi bărbatul, şi refuză, cu respect, dragostea bătrânului.

Şi piesa *Ovidiu* continuă tema dramei omului de geniu, deşi este scrisă în stil de vodevil sau operetă. De altfel, conform lui Al. Piru, au fost recunoscute multe dintre ideile din *Ars*

[362] Radu Cernătescu, *op. cit.,* p. 120
[363] *Ibidem*
[364] *Ibidem*, p. 315

amatoria. Discutând despre diversitatea formulelor dramatice pe care autorul le încearcă, este important faptul că Alecsandri avea proiecte dramatice mai vaste, anunţând, "în 1888, o tragedie în versuri, *Vergiliu***,** o comedie în trei acte, *Becri-Mustafa,* o «asmodie» într-un act, *Turnul Balamucului***,** o comedie în versuri, *Invidioşii - Legenda lui Jolde sau trei domni sub o coroană*, o dramă în patru acte*, Dezrobirea ţiganilor*[365]. De asemenea, aflat la studii în Paris, Alecsandri începuse un poem francez, *Zunarilla*, în 1855 oferă o versiune franceză a poeziilor populare, în 1864 prezintă, la *Comedia Franceză,* un act dintr-o comedie în versuri, *Les bonnets de la comtesse,* a cărei temă este inspirată de piesa *La vedova scaltra* de Goldoni. Interesul criticilor dramatici şi literari şi al istoricilor pentru opera dramatică a lui Alecsandri s-a manifestat constant întrucât se recunoaşte, în unanimitate, contribuţia autorului la dezvoltarea literaturii dramatice moderne. Totuşi, dramaturgului nu i-au lipsit nici detractorii, a căror receptare pare de neînţeles criticii actuale. Dintre aceştia, numele cele mai notabile sunt ale lui Garabet Ibrăileanu[366] şi George Călinescu[367], a căror contribuţie, conform lui Mircea Ghiţulescu, a limitat perspectiva liberă asupra textelor dramatice. Totuşi, analize pertinente precum sunt *Alecsandri şi dublul său*, de Mircea Ghiţulescu, sau *Istoria literaturii dramatice româneşti,* de Vicu Mândra, demonstrează că opera lui Alecsandri este rezultatul unui program estetic judicios şi nu produsul unei spontaneităţi haotice.

Demersul nostru are în vedere câteva studii monografice şi critice pentru a reliefa grila de lectură asupra pieselor de teatru ale lui Alecsandri şi a înţelege motivul pentru care exegeza actuală afirmă că „mitul Alecsandri depăşeşte opera"[368].

Studiul monografic al lui Emil Ghiţulescu, *Vasile Alecsandri*, prezintă cronologic creaţia dramatică începând cu *Farmazonul din Hârlău*, din 1840, încheindu-se cu drama *Ovidiu*, trecând în revistă speciile şi numărul lor, ordonate pe ani de apariţie. Ghiţulescu realizează, aşadar, o panoramă a activităţii de dramaturg a lui Alecsandri, identificând o curbă ascendentă şi una descendentă a valorii, în funcţie de rezistenţa în timp a pieselor în repertoriile actuale. Această diferenţă a valorii artistice între piese este explicată prin argumentul pe care însuşi Alecsandri l-a oferit în legătură cu punctele slabe ale dramaturgiei sale, adaptarea la gustul publicului şi diversitatea mare a speciilor pe care le-a încercat: „Un teatru perfect nu se improvizează de azi pe mâni; trebuie timp şi sacrificiu, şi în lipsa acestor două condiţii, un autor va fi ţinut a compune piese uşoare şi potrivite cu puterile diletanţilor, şi a merge înainte treptat,

[365] *Ibidem*, p. 14
[366] Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, http://ebookbrowse.com/garabet-ibraileanu-spiritul-critic-in-cultura-romaneasca-pdf-d119182238
[367] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985
[368] Mircea Ghiţulescu, *Istoria literaturii române – dramaturgia*, Ed. Academiei Române, 2007, p. 23

punând un frâu imaginaţiei sale, făcând act de abnegare, condamnâdu-se la o lucrare restrânsă şi ridicându-şi inspirările la talia interpretatorilor”[369].

Considerând moştenirea teatrală pe care o primise dramaturgul modestă, sub toate aspectele, întrucât textele dramatice ale predecesorilor erau doar traduceri şi prelucrări, criticul consideră că V. Alecsandri este primul scriitor care orientează dramaturgia românească, în primul rând, sub aspect tematic: „critica rânduielilor social-politice, critica imitaţiei, a limbajului cosmopolit şi reprezentarea maselor populare ca simbol al virtuţilor naţionale”[370].

După ce stabileşte etapele creaţiei dramatice ale autorului, istoricul literar se opreşte asupra primei piese originale care interesează prin ideologie şi, mai ales, prin conflictul de idei. Totuşi, autorul remarcă inconsecvenţele în construirea personajelor Iorgu şi Enachi, pe care îi ironizează în egală măsură, pentru că Iorgu nu reprezintă partea cea mai instruită şi revoluţionară a noii generaţii. Pentru a explica succesul comediei satirice, în pofida gustului marii boierimi, criticul alege să descrie premiera piesei *Iorgu de la Sadagura* în paralel cu *Iaşii în carnaval*, piesă ce aducea în faţa publicului tema transformărilor sociale. Succesul la public al celor două piese reprezintă, crede E. Ghiţulescu, „victoria definitivă a comediei satirice româneşti asupra idilei convenţionale din operete şi pastorale, specii pe gustul marii boierimi de atunci.”[371].

Sânziana şi Pepelea este considerată o satiră alegorică prin care dramaturgul ataca partidul liberal din timpul domniei lui Carol I. Personajele piesei, deşi împărţite în două categorii – prima cuprinde bonjuriştii şcoliţi în străinătate, de genul Luluţei, al lui Iorgu sau Leonaş, cealaltă este reprezentată de boieri educaţi, de dascăli greci care se străduiesc să ţină pasul cu noutăţile, totuși, sunt doar decât imitatori ai obiceiurilor din Apus. Dezvoltând teme precum parvenitismul, mania neologismelor, triunghiul conjugal şi diferenţa dintre aparenţă şi esenţă, Alecsandri reuşeste să facă o „critică completă a moravurilor şi ridicolelor societăţii sale şi prin aceasta, scriitorul a oferit multiple motive, sugestii şi posibilităţi de expresie pentru a fi continuat”[372]. Emil Ghiţulescu apreciază opera dramatică a lui Alecsandri şi pentru că promovează modele autohtone, aducând pe scenă costumul naţional şi oameni din popor precum: Şoldan-viteazul, Mama-Angheluşa; baba doftoroaie, Surugiul, Ion Păpuşariul, Barbu Lăutarul, Florin şi Florica, Harţă Răzăşul. Criticul identifică prin această atitudine a dramaturgului faţă de popor ideea unui teatru militant, inspirat de programul *Daciei literare,* care cultiva promovarea folclorului şi a tradiţiilor naţionale.

[369] Vasile Alecsandri, *Opere complete*, Vol. V, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 156
[370] Emil Ghiţulescu, *Vasile Alecsandri*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1979, p.120
[371] *Ibidem* p.121
[372] *Ibidem*, p. 128

Ultima parte a activităţii dramatice a lui Alecsandri a fost considerată „o încununare a eforturilor unui mare pedagog, preocupat de educarea gustului public.”[373] Apariţia dramelor istorice s-ar datora şi situaţiei interne a ţării, fiind ecoul generaţiei revoluţionare de la 1848, istoria servind drept model identitar şi comportamental – eroic. În acest sens, Alecsandri experimentează tematic perioada voievodală a evului mediu, când au apărut formaţiunile statale româneşti, ideea de libertate şi jertfă, dar şi istoria secolului al XVI-lea, de unde se desprinde tema destinului omului de excepţie. Drama istorică *Despot-Vodă* dezvoltă ideea omului de geniu aflat în opoziţie cu timpul, propriile pasiuni şi ambiţii, în opoziţie cu voinţa poporului.

Dramele *Fântâna Blanduziei* şi *Ovidiu* tratează aceeaşi temă, a omului de geniu, propunând două modele de existenţă similare, două personaje considerate, de critica literară, fără adâncime psihologică, dar valoarea pieselor ar consta în faptul că precedă teatrul de idei. Succesul remarcabil şi interesul cu care au fost aşteptate premierele demonstrează faptul că exista deja o viaţă teatrală şi un public interesat de repertoriul românesc.

Studiul lui E. Ghiţulescu se încheie prin reliefarea idealurilor generoase ale dramaturgiei lui Alecsandri, promovate în direcţia unui clasicism realist de critică socială şi morală a societăţii româneşti, accentuând rolul lui Alecsandri de precursor al teatrului lui I.L.Caragiale.

Util demersului nostru este, cum am arătat, primul volum al *Istoriei literaturii dramatice* elaborat de Vicu Mândra, care construieşte analiza operei lui Vasile Alecsandri, pe baza tezei primatului literaturii, argumentând că „drama creşte de la situaţia iniţială către final prin efervescenţa vizuală şi cinetică a dialogului poetic”[374]. Conform acestei concepţii, acţiunea şi tensiunea conflictului provin din dinamica dialogului, modalitate specifică dramaturgiei, iar „scenicitatea piesei teatrale este doar proiecţia structurii literare, care cere însă originalitate echivalentă creaţiei scriitoriceşti”[375].

Criticul defineşte specificul dramaturgiei lui Alecsandri, arătând că valoarea artistică a operei sale dramatice constă în modul cum se completează vizualizarea cadrului, dinamica dialogului şi elementele care compun atmosfera dramatică: onomastica, limbajul, culoarea locală a situaţiilor. Privind cronologic, Mândra stabileşte două etape ale creaţiei teatrale alecsandriene: prima perioadă - 1840-1875, cuprinde în special comedii, chiar şi dramele au accente comic-groteşti, pentru că toate sunt opere cu structură comună, şi a doua etapă - 1878-1886, marcată de apariţia dramei *Despot-Vodă* şi de atitudinea satirică regăsită chiar şi în feeria *Sânziana şi Pepelea*. Pentru că primele comedii originale ale lui Alecsandri au fost scrise din perspectiva

[373] Emil Ghiţulescu, *op. cit*., p.135
[374] Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice româneşti*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 8
[375] *Ibidem*, p.122

ideii de spectacol se presupune faptul că acestea au fost supuse disponibilităţilor limitate ale mecanismului spectacular. Simplitatea pieselor a fost justificată de autorul însuşi prin carenţele corpului actoricesc, dar ele sunt şi produsul ideologiei paşoptiste, prin urmare, trebuia să răspundă cerinţelor primei etape de edificare a literaturii româneşti moderne. În sprijinul acestei afirmaţii regăsim propriile afirmaţii ale poetului, care credea că opera sa se adresează în primul rând prezentului, participând în mod direct la emanciparea maselor: „Fiindcă noi nu posedăm încă nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele şi a ridicolelor societăţii noastre."[376].

Cele două comedii - *Iorgu de la Sadagura* şi *Iaşii în carnaval* - sunt considerate piese rotunde, bine închegate, care dezvoltă conflictul dintre vechi şi nou, sancţionând exagerările nefireşti, corupţia, mişelia şi claselor sociale privilegiate, teama de schimbare şi înnoire, compromiterea inovării prin demagogie, bovarismul franţuzoman, mania latinismului, avariţia sau gelozia.

Exegeza operei dramatice realizează o observaţie pertinentă asupra teatrului comic, evidenţiind programul educativ al comediilor lui Alecsandri, acestea fiind construite după scheme moralizatoare clasicizante cărora li se subordonează observaţia realistă. În ceea ce priveşte cadrul dramatic al pieselor, se evidenţiază decorul rustic, convenţional, din care lipsesc implicaţiile şi conflictele sociale. Urmărind studiul citat, reţinem că obiectivele satirei din comedii sunt, în acelaşi timp, variate şi inegale. Astfel, obiective morale de prim ordin sunt, câteodată, puse în umbră prin comicului facil, preocuparea pentru structurarea tipologiei este, în alte cazuri, stânjenită de seria efectelor parodice. Uneori, în aceeaşi piesă, planuri ale observaţiei de valori diferite sunt urmărite la acelaşi nivel al limbajului, ca în *Rusaliile,* unde atacul vizează concomitent „un maniac lingvist" şi un „reformator" demagog care, afirmă criticul, „cerea o altă adâncime a tipizării[377]". Aceste aspecte îndreptăţesc criticul să afirme că - „mai puţin elaborate în substratul intenţiilor, piesele comice din primele două decenii, următoare debutului din 1840, realizează cele mai izbutite structuri comediografice ale lui Alecsandri.[378]"

În încercarea de a stabili principiile arhitectonice ale comediografiei, criticul descoperă că pivotul comediilor viabile ale lui Alecsandri îl reprezintă importanţa pe care acesta o acorda veridicităţii caracterelor, scenariului şi efectului deznodământului, idee relevată şi într-o scrisoare adresată în 1865, lui Pantazi Ghica: „Stăruie în a studia bine caracterele personajelor dumitale, în a le face să vorbească limba care se potriveşte cu poziţia lor socială, în a construi cu

[376] Vasile Alecsandri, *Opere complete*, Vol. V, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001, p. 156
[377] Vicu Mândra, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 174
[378] *Ibidem*, p. 175

dibăcie scenariile, în a evita lungimile şi a pregăti cu dibăcie deznodămintele. Să ai mai cu seamă în vedere - adaugă Alecsandri - că trebuie să creăm adevărată conversaţie în limba română, conversaţie fină, spirituală, elegantă, nuanţată şi originală."[379]. În această ordine de idei, o consideraţie aparte i se acordă personajului Chiriţei, care susţine, pe rând, variate sarcini tipologice. Ea apare mai întâi ca prototip al boieroaicei provinciale dornice să parvină în lumea bună a „capitalei" (*Chiriţa în Iaşi sau Două fete şi-o neneacă* - premiera absolută la 9 aprilie 1850). În a doua sa apariţie (*Chiriţa în provinţie* - prima reprezentaţie la 8 mai 1852), îşi mută ambiţiile de la Iaşi, către Paris, îşi accentuează *franţuzomania* şi, - element cu totul nou - adaugă pretenţiilor ei o dorinţă de înavuţire, vizând rangul de isprăvnicească, nu doar ca titlu de nobleţe, ci şi ca slujbă profitabilă. În 1863 (reprezentaţia pe scenă are loc în 1864), ea revine în canţoneta *Cucoana Chiriţa în voiagiu,* „cu o alură mai curând simpatică demonstrând, pe de o parte, un interes real pentru nou şi pe de alta, o vervă de pamfletar vioi, cu un spirit critic avansat"[380]. Chiriţa este construită, aşadar, dintr-o serie de elemente fixe şi altele, variabile. Reţinem din studiul citat faptul că trăsăturile care nu se schimbă, de la o piesă la alta, sunt limbajul, devotamentul matern, autopreţuirea exagerată, curajul şi dinamismul. Cu privire la farsa de carnaval, intitulată *Cucoana Chiriţa în balon*, datând din 1874, Vicu Mândra observă că verva fostei isprăvnicese scade considerabil, astfel încât „din bagajul caracterologic al Chiriţei de altădată n-au mai rămas decât aparenţele bufe. Metamorfozele acestui tip memorabil au cunoscut, după 1852, o simplificare galopantă"[381].

În ceea ce priveşte drama istorică *Despot-Vodă,* criticul consideră că raportarea ei la adevărul istoric prezintă prea puţin interes pentru evaluarea literar-teatrală. O importanţă deosebită în construirea piesei se acordă „fanteziei poetice, stimulată de romanescul surselor cronicăreşti, ca şi de imaginaţia aprinsă a dramaturgiei istorice din alte locuri"[382].

Mircea Ghiţulescu constată că valoarea piesei ar fi fost mult sporită dacă întreaga acţiune s-ar fi desfăşurat în jurul unui conflict unitar. În schimb, observă criticul, Alecsandri a amplificat expoziţia temei până la dimensiunile unui conflict paralel. Există, aşadar, în drama lui Alecsandri, două conflicte mai mult sau mai puţin îngemănate - tiranicul Lăpuşneanu opus ideii de ţară (ca unitate tradiţională), Despot-Lăpuşneanu (o înfruntare pentru coroană) şi (începând cu actul IV) Despot în dezacord cu ţara. De fapt, prima şi ultima situaţie conflictuală reprezintă particularizări ale aceleiaşi antiteze: voievodul împotriva corpurilor constituite (boierii patrioţi, poporul). Reţinem, din observaţiile lui Mircea Ghiţulescu, faptul că, în structura piesei, „este

[379] Vasile Alecsandri, *Cele mai frumoase scrisori*, Editura Minerva, Bucureşti, p.172
[380] Vicu Mândra, Op.cit., p. 176
[381] *Ibidem*, p.178
[382] Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice româneşti*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 139

favorizată emisfera ludică (actele I, II, III) unde abundă *efectele tari*: otrava şi antidotul, deghizarea şi moartea aparentă, seducţia unei inocente, comploturi urzite în umbra iatacului. Drama majoră, de elevaţie poetică (anunţată sumar în prima parte), capătă preponderenţă în ultimele două acte"[383].

Obiecţiile critice care au fost formulate în urma premierei din 1879, reluate cu insistenţă în deceniile următoare, au vizat mai ales inadvertenţele istorice, fără interes pentru valoarea literară a piesei sau „carenţele *teatralităţii*, într-o înţelegere simplificatoare"[384]. Ceea ce pare curios pentru critica actuală este admonestarea autorului pentru preponderenţa acordată construcţiei poetice, când, observă Mircea Ghiţulescu, cele mai dramatice scene ale lui *Despot-Vodă* se susţin tocmai pe „fericita fuziune a versificaţiei cu tensiunea situaţiilor"[385]. Totuşi, trebuie să reţinem observaţiile justificate privitoare la slăbiciunile unităţii de acţiune şi insuficienţa ideatică.

Piesa *Fântâna Balnduziei* s-a bucurat de opinii critice favorabile, valoarea piesei constând în clasicitatea simetriei construcţiei şi în conturarea conflictului – omul de geniu ameninţat de trecerea timpului. Astfel, primul act aduce, în jurul fântânii simbolice, ax al spaţiului horaţian, toate personajele principale ale piesei, în grupuri caracteristice. Apare mai întâi cuplul îndrăgostiţilor ideali, Getta şi Gallus, după care intră în scenă Horaţiu, înconjurat, nu după mult timp, de reprezentanţii Romei imperiale; aristocraţii Mecena şi Postum, curtezana Neera. Încă de la început, Horaţiu se percepe drept un erou pivot al dialogului şi va determina semnificaţia celorlalte personaje. În actele următoare, mişcarea simetrică dezvoltă relaţiile dintre forţele dramei, pe terenuri opuse. Urmărim aşadar, toate personajele comediei acţionând şi reacţionând în atmosfera reşedinţei lui Scaur (actul II) şi mai apoi, în interiorul camerei de lucru a lui Horaţiu (actul III). Dominanta satirică (în exagerări caricaturale) este treptat, înlocuită cu tonul elegiac. Relaţia dintre existenţă şi timp, importantă în *Fântâna Blanduziei,* poate fi dedusă din semnificaţiile *jocului erotic.* Toate personajele principale sunt prinse într-un graţios carusel al dorinţelor. Scaur fuge după Neera care îl urmăreşte cu asiduitate pe Horaţiu. Poetul este fascinat de Getta, îndrăgostită, la rândul ei, de Gallus şi iubită de acesta, cu aceeaşi patimă. Dragostea, ca element catalizator, se manifestă cu o cuceritoare mobilitate. Ceea ce reţinem în final, ca fiind consirerat adevăratul merit al piesei, de către exegeza actuală, este ideologia literară – durabilitatea artei şi privilegiul poetului.

[383] Mircea Ghiţulescu, *Istoria literaturii române – dramaturgia*, Editura Academiei Române, 2007, p. 41
[384] *Ibidem,* p. 41
[385] *Ibidem*, p. 42

Piesa *Ovidiu* (reprezentată în întâia variantă la 9 martie 1885) este primită cu rezerve de critica teatrală a momentului şi va fi judecată sever de istoricii literari ai generaţiilor următoare. Recitită, după alte câteva decenii, drama apare şi mai clar alcătuită din două părţi distincte. Primele patru acte cuprind o intrigă autonomă, declanşată de dragostea împărtăşită a lui Ovidiu pentru Iulia, nepoata lui August, dragoste care atrage mânia împăratului şi, prin urmare, surghiunul poetului. Ultimul act, care mută brusc locul acţiunii de la Roma în îndepărtatul Tomis, unde Ovidiu se stinge printre sarmaţi, este, de fapt, o altă piesă, sau, în orice caz, argumentul unei tragedii posibile: moartea poetului solar, învins de glacialul *Pont Euxin*. În final, studiul semnalează faptul că Alecsandri însuşi pare să fi sesizat decalajul dintre cele două părţi ale piesei sale, deoarece, în perioada de pregătire a spectacolului cu versiunea în cinci acte, sugerează teatrului posibilitatea de a exclude „din ea actul morţei de la sfârşit”[386]. Cele două părţi se disting, nu numai prin dezechilibrul cantitativ, care apare în tratarea celor două teme ci, mai ales, prin divergenţa de stil.

Insuccesul piesei este explicabil exegezei actuale prin vocaţia lui Alecsandri „pentru o clasicitate temperată, în care nevoia de armonie nu poate aştepta rezolvarea dilemelor dureroase, ocolind adâncimile suferinţei cu paşi repezi şi graţioşi”[387].

În cele două studii ale sale, *Drama istorică naţională* şi *Comedia în dramaturgia românească*, teatrologul şi eseistul Virgil Brădăţeanu examinează dramaturgia diacronic, realizând un demers didactic prin care oferă cititorului un intrument de iniţiere în utilizarea mijloacelor de analiză a textului.

Analiza operei lui Alecsandri începe cu *Chiriţa în Iaşi sau Două fete şi-o neneacă* şi *Chiriţa în provincie*, piese pe care le consideră construite identic, două comedii de caracter şi de moravuri şi, în acelaşi timp, farse cu substrat politic, având ca temă centrală parvenitismul în provincie. Analiza insistă pe imaginea Chiriţei pe care o vede când ridiculizată, când plină de calităţi, un personaj viu şi, de aceea, foarte rezistent în timp. Cele două comedii sunt permanent comparate, considerând că cea de-a doua este mai bine realizată. Astfel, *Chiriţa în provincie* se consideră a fi mai cuprinzătoare în semnificaţii, obiectivele sunt mai clare, referirile la realitatea acelor vremuri şi perspectiva critică, mai evidentă. Posibilităţile de conturare a personajelor sunt mai multiple, mai ales la Chiriţa, care manifestă, alături de dorinţa de parvenire şi acaparare, destule alte aspecte caracterizante, cum ar fi limbajul şi obsesia pentru cuvintele franţuzeşti, şi brutalitatea faţă de slujnici. Reţinem, mai ales, notaţia cu privire la premierele celor două piese.

[386] Vasile Alecsandri, *Opere complete*, *apud*, Mircea, Ghițulescu, *Istoria literaturii române - dramaturgia*, Editura Academiei Române, 2007, p. 45
[387] Vicu Mândra, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 148

Aflăm aşadar că, pentru prima dată**,** *Chiriţa în Iaşi* a fost jucată la Iaşi, la 9 aprilie 1850, şi a prilejuit un succes cu totul deosebit autorului şi lui Matei Millo, socotit în unanimitate, de cronicari şi public, eroul serii. La 8 mai 1852 s-a jucat *Chiriţa în provincie,* pe afiş având titlul *Înturnarea Coanei Chiriţa*. Autorul aminteşte şi criticile cronicarilor, contemporani lui Alecsandri, în ceea ce priveşte spectacolul: „D. Millo (Chiriţa), Bosie (Leonaş), Luchian (Luluţa) mai ales, s-au deosebit prin joc caracteristic şi-au împlinit a lor sarcină, spre folosul reprezentaţii, îndelung şi cu voioşie aplaudată"[388]. Succesul pieselor se datorează şi interpretării deosebit de potrivite a personajului Chiriţiei, desăvârşit de celebrul actor Millo şi ulterior, de Miluţă Gheorghiu, actor care, cu remarcabilă originalitate, dezvoltă moştenirea lăsată de predecesorul său.

În ceea ce priveşte cânticelele comice, criticul relevă structura lor clasică, prin care un anumit tip se fixează prin monolog, dar insistă mai mult asupra efectului imediat asupra publicului şi asupra actorilor interpreţi ai cânticelelor. Reţinem aprecierile pe care le face criticul despre arta actoricească a actorului ieşean, Miluţă Gheorghiu: „Actorul oferă spectatorilor unice satisfacţii, momente pline de adevăr artistic şi vervă, de amuzament, dar şi de critică la adresa personajului, a categoriei social-istorice, dar şi umane pe care o reprezintă; în dorinţa de parvenire, Chiriţa se manifestă uneori respingător şi interpretul n-o iartă, cu toate că personajul, în general, amuză. Creaţia lui Miluţă Gheorghiu nu este numai prilej de desfătare artistică, ea se impune ca adevărată lecţie de artă interpretativă. Actorul a găsit privirea personajului său şi l-a dezvăluit pe această cale, ne-a permis să pătrundem gândurile şi simţămintele ei. Interpretul ieşean a arătat încă o dată că privirea personajului confirmă cu adevărat împlinirea creaţiei interpretative, fiindcă prin ea se dă viaţă fără echivoc conţinutului uman." [389].

Piesele *Păcală şi Tândală* şi *Cinel-Cinel* sunt considerate lucrări cu caracter unionist, dezvoltate pe dialoguri politice contra sărăciei şi abuzurilor. Operetele sunt sunt apreciate de V. Brădăţeanu ca lucrări dramatice ce pot fi independente de muzică, criticul subliniind logica acţiunii, replicile concludente şi situaţiile semnificative. Observaţia asupra lor este însă, sumară, şi se limitează la rezumarea subiectului.

În ceea ce priveşte comediile şi vodevilurile, reţinem aceeaşi preocupare pentru rezumarea acţiunii şi realizarea unor schematice şi facile caracterizări ale personajelor principale. Reţinem, totuşi, notaţiile cu privire la receptarea în epocă a anumitor piese, precum şi distribuţia la premieră. Astfel, spectacolul care a pus în scenă piesa *Lipitorile satului* a avut succes încă de

[388] Doina, 1886, 1, XI, *apud*, Virgil Brădăţeanu, *Comedia în dramaturgia românească*, Ed. Minerva, 1970, p.76
[389] Virgil Brădăţeanu, *Comedia în dramaturgia românească*, Ed. Minerva, 1970, p.78

la premieră, spectacol în care N. Luchian 1-a interpretat pe Vântură-ţară, Idieru pe Moise, Bosie pe Gavrilă Sîrbul şi Bălănescu pe Kir Iani. Pe termen lung însă, *Lipitorile satelor* n-a făcut carieră dramatică deosebită.

Studiul în discuţie se remarcă printr-o viziune diferită asupra locului şi valorii comediilor lui Alecsandri. Piesele satirice, în special, sunt considerate cele mai valoroase realizări ale epocii, însă întreaga operă dramatică oferă indicii în reconstituirea şi înţelegerea evoluţiei dramaturgiei româneşti, de la început. Originalitatea dramaturgului este înţeleasă în contextul epocii în sensul că, într-o bună măsură, a localizat, a imitat modele franceze cu care, dealtfel, publicul era familiar. Opera lui Alecsandri se relevă criticului, în special, prin puterea comică, proprie autorului, şi prin calitatea inefabilă a dialogului pe care acesta îl construieşte. „Originalitatea stă, observă criticul, totodată, în extraordinara actualitate a comediilor şi a personajelor sale. Şi chiar în cazul prelucrărilor sau localizărilor, Alecsandri are meritul găsirii şi alegerii celor mai potrivite opere, în acord cu realităţile noastre, cu gustul şi capacitatea de înţelegere ale majorităţii publicului din acea epocă şi al redării în spirit nou şi culori foarte autohtone”[390]. Un alt merit pe care autorul studiului critic îl acordă lui Alecsandri este faptul că dramaturgul considera teatrul tribună de luptă şi dorea să facă din el un „organ spre biciuirea năravurilor rele şi a ridicolelor societăţii”[391], mare parte a operei sale dramatice fiind văzută ca o reacţie la moravurile epocii. Mai mult, opera sa oferă un imens tablou social şi destule modele pentru urmaşi prin diversitatea de specii şi teme pe care scriitorul le abordează pentru prima dată, fiind un adevărat deschizător de drumuri.

Pentru multiple formule dramatice optează şi Haşdeu, care încearcă să redescopere valorile trecutului, momentele zbuciumate din istoria naţională, să impună şi să menţină un spirit patriotic desăvârşit. Întreaga sa operă este dominată de cultul valorilor tradiţionale, idee căreia îi sunt subordonate şi toate scrierile sale dramaturgice, fie că abordează vodevilul sau comedia satirică, drama istorică sau poemul dramatic. Personalitatea lui Bogdan Petriceicu Haşdeu s-a impus, în cultura română, prin contribuţii valoroase, ca scriitor - poet, dramaturg şi publicist - ca istoric, filolog sau folclorist. Reluăm observațiile regăsite în lucrările critice ale lui Vicu Mândra și Virgil Brădățeanu, conform cărora *Răzvan și Vidra* este prima piesă valoroasă din punct de vedere estetic și că, alături de *Domnița Ruxanda și Răposatul Postelnic,* reprezintă primul pas în evoluția dramaturgiei istorice românești. În ceea ce privește comedia, Haşdeu scrie o satiră socială și lingvistică, intitulată *Trei crai de la răsărit sau Orthonerozia*, a cărei originalitate

[390] *Ibidem*
[391] Vasile Alecsandri, *Opere complete*, *apud*, Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române -dramaturgia*, Editura Academiei Române, 2007, p. 45

reiese, în primul rând, din tematică. Brădățeanu amintește că Hașdeu, în calitate de teoretician, a pledat constant pentru opere originale, considerând drept model operele lui Sofocle sau ale lui Shakespeare, prin urmare, "era firesc ca dramaturgul Hașdeu să tindă în propria sa creație către astfel de lucrări"[392].

Criticul remarcă, în prefaţa lucrării *Ion-vodă cel Cumplit*, o mărturisire a lui Haşdeu, foarte importantă pentru înţelegerea motivaţiei care l-a determinat pe el, ca istoric, să dea viaţă, pe scenă, unor oameni şi fapte din trecut. Dramaturgul notează, în prefaţa amintită, că: „Istoricul este un uvrier şi un artist totodată. Ca uvrier, el adună; ca artist, el dă brutei materii acea sublimă expresiunc, care face ca statuele lui Canova sau curţile Alhambrei să nu fie din piatră, că *Madona* lui Rafael nu este o pânză sau o scândură îmbibată de nişte sucuri vegetale. Sculptorul, pictorul, arhitectul sunt numai artişti [...]. Istoricul, din contră, el singur strânge, singur scoate piatră, ţese pânză, taie scândură, fierbe culori; şi apoi tot el singur sculptă, edifică."[393].

Reținem, deci, că Haşdeu nu s-a limitat să scrie texte doar pentru scenă, ci şi-a exprimat și opiniile asupra artei dramatice. Cel mai cunoscut studiu este *Mişcarea literelor la Eşi,* datând din 1863, considerat a fi un punct de plecare al criticii dramatice, în care autorul susţine că teatrul este net superior romanului, prin posibilitatea de a reînvia trecutul unui popor, prin varietatea întâmplărilor personajului, și prin limbaj. Paul Cornea remarcă modul în care Haşdeu își argumentează punctul de vedere, comparând teatrul cu romanul istoric, care "e prea monoton chiar sub peana unui Walter Scott, istoria proprie e prea sistematică chiar în mâna unui Barante: drama și numai drama respinge de la sine și monotonia și sistema; drama și numai drama e în stare a reproduce viața umană, cum este ea, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului"[394].

Astfel de aprecieri apar şi în prefaţa la *Răposatul postelnic*, prima sa piesă în limba română (publicata în *Lumina*, nr. 8/1862) unde autorul îşi afirma dublul scop al piesei: să reprezinte "caracterul politic și moral al Moldovei secolului al XVI-lea, folosind personaje reale copiate dupa natura"[395], și deopotrivă să dea o operă "tragică, artistică, poetică, depășind realitățile locale și înscriindu-se în universalitate"[396].

Referindu-se, la rândul său, la observațiile lui Haşdeu din prefața piesei *Răposatul postelnic*, Paul Cornea subliniază și elementele pe care dramaturgul susține că le-a preluat din opera celor doi scriitori pe care îi admiră. Din piesele lui Shakespeare preia „varietatea

[392] Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei specatcolului*, Editura didactică și pedagogică, București, 1966, p. 281
[393] *Prefaţa* primei ediţii la *Ion-vodă cel Cumplit*, București, 1865, *apud*, Brădățeanu, Virgil, *Drama istorică naţională*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 13
[394] B. P. Hașdeu, *Scrieri*, *apud* Paul Cornea, *Aproapele si departele*, Ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1990, p. 289
[395] B. P. Hașdeu, *Opere*, Vol. III, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 82
[396] *Ibidem*, p.83

caracterelor şi a personajelor dramei şi contrastul dintre sublim şi bufon, dintre râs şi plâns, iar de la Sofocle a preluat simplitatea intrigii şi patosul"[397]. Conform opiniei lui Cornea, piesa este de un interes minim, dar, recitită cu atenţie, începând de la „prefaţa sa ambiţioasă şi terminând cu numeroasele trimiteri la marii dramaturgi ai lumii, acest text (după câte ştim, nereprezentat vreodată) ni se înfăţişează ca o aplicaţie didactică a concepţiei autorului despre drama istorică"[398]. Teoretizarea, concepută în aceeaşi tonalitate polemică care caracterizează stilul articolelor lui Haşdeu, se consideră a fi mai valoroasă decat piesa în sine, pentru că ea conţine o formulare clară a specificului naţional, pe care cadrul istoric îl asigură dramei. Paul Cornea evidenţiază raportul pe care Haşdeu îl stabileşte între dimensiunea istorică a tragediei, „ca izvor al «carapterului năciunale» şi elevaţia poetică derivată de aci, care declanşează «efeptul dramatic» şi ridică drama la universalitate"[399]. Predilecţia pentru teatrul istoric se justifică, aşadar, prin necesitatea dobândirii specificului naţional, cale obligatorie de acces spre valorile eterne. Haşdeu pretinde, ca o condiţie a dramei autentice, şi menţinerea relaţiei dintre un microcosmos temporal - care condensează adevărul vieţii (şi care prin abordarea unui material istoric capătă o concentraţie verificabilă ştiinţific) şi marele univers al valorilor umane *cosmopolite*. Paul Cornea remarcă, în prefaţa citată, o reflectare evidentă a oscilării lui Haşdeu, alături de alţi contemporani români, între „febrilitatea romantică a rostirii adevărului vieţii şi aspiraţia spre formele clasice, spre imperiul umbrelor veşnice"[400].

Din studiul lui Al. Piru reies şi alte trimiteri către autori celebri, care i-ar fi inspirat opera lui Haşdeu: Euripide, Aristofan, Corneille, Molière, Beaumarchais şi Goethe. De fapt, aflăm că, „încă din adolescenţă, Haşdeu ţinea un jurnal intim şi, sub influenţa lui Puşkin, Lermontov şi Gogol începe un roman istoric, *Arbore,* o dramă, *Domniţa Voichiţa,* şi un ciclu de poeme în limba rusă, *Dragoş*. În jurnal se compară cu eroii romantici Evghenie Oneghin şi Peciorin, şi îşi instruieşte o fizionomie de inconformist, revoltat împotriva relei întocmiri sociale ca un raznocineţ."[401] Piesa *Răposatul postelnic* n-a fost considerată, însă, niciodată valoroasă, în ciuda numeroaselor trimiteri din prefaţă. Acţiunea se petrece în 1523, sub domnia lui Ştefan cel Tânar, slab şi fără autoritate, domnie aflată sub semnul corupţiei. Protagonistul - generator al conflictului este Moţoc, prezentat şi aici ca un personaj diabolic. O seduce pe soţia postelnicului Şarpe, binefăcătorul său, generând o serie de incidente tragice şi vărsări de sânge. Piesei i s-a reproşat intriga slabă, fapte neverosimile şi caractere fără individualitate, ale caror replici

[397] Paul Cornea, *Aproapele si departele*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990, p. 289
[398] *Ibidem,* p. 289
[399] *Ibidem,* p. 290
[400] *Ibidem, p. 290*
[401] Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 171

trădează artificialitate din partea autorului care dorea, de fapt, să dea dialogului o semnificație simbolică. Într-adevăr, prin alternări de planuri imprevizibile, prin scene violente, personaje ambigui şi o intrigă incitantă, piesa *Răposatul postelnic* aminteşte de dramaturgia shakespeariană, pe care autorul o indică chiar şi în subsolul piesei. Influenţa lui Shakespeare se face simţită, remarcă Paul Cornea, nu numai prin viziunea polemică asupra istoriei, ci şi prin tehnica construcţiei replicilor şi a intrigilor ascuţite:

"Moţoc (aprins): Ascultă, Petrică!

Spancioc: Ascult, Iancule.

Moţoc: De ţi-s scumpe zilele…

Spancioc: Pe cinste, nopţile mi-s mai scumpe…"[402].

Interesul vădit şi afirmat al lui B. P. Haşdeu pentru istoria românească a secolului al XVI-lea a fost relevat adesea. Scriitorul este de-a dreptul fascinat de acest veac pe care, printr-un recul paradoxal, îl detestă cu o forţă ieşită din comun. Principial, el vede galeria domnilor de după 1504 ca o diabolică suită de umbre malefice, opuse - într-un fel sau altul — marelui Ştefan. De fapt, ni se descrie un imperiu al descompunerii ideii de om, eroii lui Haşdeu (Arbore, Şerpe, Răzvan) subliniind, prin acţiunile lor temerare sau prin grandoarea jertfei, caracterul tragic al unor destine potrivnice epocii infernale în care au fost proiectate. Damnaţi, ei sunt siliţi să accepte scăderea spirituală a secolului care se îndepărtează cu fiecare an de excelenţa morală a domniei lui Ştefan. În culori tari, cele două tărâmuri istorice se află total despărţite, ca universuri etice disparate. Trăsătura definitorie a veacului al XVI-lea va deveni, astfel, „precumpănirea egoismului"[403]. Moţoc (care apare în piesa *Răposatul postelnic,* în *Ursita* şi în două dintre poeziile lui Haşdeu) este figura tipică a acestor vremi în care vitejia dezinteresată a fost înlocuită cu îndrăzneala cinică.

Nici piesa *Domniţa Roxana*, scrisă întâi în rusește, reluată apoi, în 1868, sub titlul *Domniţa Rosandra,* şi în 1897, sub titlul *Femeia*, nu se numără printre operele, considerate valoroase, ale lui Haşdeu. Tema inspirată, se pare, de opera lui Asachi, este sacrificiul liber consimțit. Astfel, Rosandra, fiica lui Vasile Lupu, deși iubește și este iubită de un tânar polonez, Koribut, acceptă mâna lui Timuş, fiul hanului cazacilor, evitând astfel o invazie asupra țării. Piesei i se reproșează lipsa conflictului dramatic care dă sens, de regulă, reprezentării teatrale, lipsă generată de caracterul sublim, exemplaritatea morală pe care Haşdeu i-o atribuie eroinei. Din comentariile lui Virgil Brădățeanu reiese faptul că dramatismul este diminuat prin retorismul verbal şi gesticulaţia patetică de operetă, "în vreme ce aspectul voit folclorizant dă unor episoade

[402] Cornea Paul, *Aproapele şi departele*, Ed. Cartea românească, 1990, p. 289
[403] *Ibidem,* p. 290

o aură falsă de idilism”[404]. Deşi fără încărcătură dramatică, piesei *Domniţa Rosandra* i-au fost recunoscute influenţele romantice, motiv pentru care, criticul remarcă: “are ceva din destinul eroilor hugolieni, tragedia ei fiind demnă de aceea a eroilor unui Racine ”[405].

Din studiul lui Brădățeanu, reținem că vodevilul *Trei mirese şi trei miri* face parte din încercările dramatice de tinereţe ale lui Haşdeu, definindu-se printr-o intrigă uşoară, la modă, utilizată de autor pentru a satiriza moravurile claselor favorizate. Tânărul ofiţer Grodski izbuteşte să cucerească graţiile unei fete, la care fusese trimis, de către prietenul său cel mai bun, pentru a o peţi. Întregul substrat al piesei se regăseşte în unul dintre cupletele ce compun intriga:

“Azi mirii toţi din lumea mare
vânând un trai cât mai bănos
îşi duc mireasa la altare
doar dacă-i zestrea cu folos.
Dar şi femeile-s de vină
că umblă să-şi găsească soţi
De ei e lumea-ntreagă plină
dar plini de datorii sunt toţi…
Se vede c-aşa-i dat să se facă
o cununie cu temei
de eşti bogat
pe trai nineacă
şi afli, câte vrei, femei”[406].

Piesa este antrenantă şi moralizatoare, ironizând laşitatea şi perfidia, dar şi cosmopolitismul, temă ce va constitui baza atacurilor şi în altă comedie a lui Haşdeu, *Cei trei crai de la răsărit*, o virulentă satiră la adresa şcolii latiniste, franţuzite de către filologii români. Înțelegem ,din lucrarea citată, faptul că piesa combină caracteristicile unei comenii de moravuri cu cele ale unei farse, având final previzibil ce sancţionează ridicolul.

Mariţa, fata băcanului Hagi Pană, nu se va mărita cu franţuzitul Jorj, nici cu latinizantul Numa Consule, ci cu tejghetarul Petrică, rustic, dar sincer şi necontaminat de limbajul spilcuit. Piesa a fost considerată[407] şi o ripostă a lui Haşdeu la adresa *Dicţionarului Academiei*, în versiune latinizantă a lui I. C. Massim şi A. T. Laurian, ce apăruse în 1871. Piesa s-a remarcat

[404] Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Edituta didactică și pedagogică, București, 1966, p.282
[405] *Ibidem,* p.282
[406] *Ibidem,* p.283
[407] *Ibidem,* p. 283

prin dialogul viu şi alert şi prin observaţia tipologică, cel mai colorat personaj fiind Numa Consule, profesorul pedant şi latinist. Acest tip este frecvent întâlnit în literatura secolului al XIX-lea. Notabil este şi Jorj, copist la minister, reprezentant al snobismului suburban, remarcabil şi prin uşurinţa cu care îşi schimbă opiniile şi comportamentele.

Capodopera dramaturgiei lui Haşdeu este *Răzvan şi Vidra,* lucrare admisă[408] în antologia operelor reprezentative ale literaturii naţionale. Piesa a apărut prima dată în ziarul *Perseverenţa,* între 23 martie şi 29 iunie 1867, apoi în volum, sub titlul *Răzvan Vodă*. *Dramă istorică în cinci acte* şi, în prefaţa acestei piese, autorul declară că a urmărit să releve adevărul istoric prin mijloace proprii creaţiei dramatice. Valoarea artistică a piesei a fost recunoscută atât de cronicarii dramatici V.A. Urechea, I.C. Fundescu şi Constanţa Duca, precum şi de scriitori consacraţi, precum Eminescu sau Caragiale. Cel dintâi socotea *Răzvan şi Vidra* "o dramă în cele mai bune privinţe bună"[409], iar cel de-al doilea, "că în această scriere închipuirea e sănătoasă, caracterele sunt originale şi în mare parte bine păstrate şi multe scene sunt cu adevărat dramatice şi vrednice de a mişca sufletul privitorilor; în Răzvan sunt gânduri curate, spuse limpede, vorbe frumoase româneşti, de ţi-e dragă lumea să le auzi"[410].

În demersul citat, Piru reproduce descrierea făcută personajului Răzvan de către N. Bălcescu: „Născut ţigan dintr-un neam osândit de veacuri la robie, el se arătă în acele vremi mai patriot decât cei mai neaoşi moldoveni. El fu încă o dovadă puternică mai mult că în ochii Providenţii nu sunt popoare şi clase osândite !"[411]. Haşdeu motiva, în prefaţa piesei din 1867, în acelaşi fel interesul său pentru Răzvan, adăugând: „Din cronicarii noştri noi ştim numai atâta, că finitul secolului XVI a fost unul din perioadele cele mai oligarhice din analele României. Această luptă de ură între boieri şi popor, între cei avuţi şi cei săraci, între cei apăsaţi şi cei ce apăsau, eu m-am încercat a o face pe cât se putea mai plastică în actul I şi II..."[412].

Proiectarea conflictului social în mijlocul acţiunii, apărarea drepturilor poporului încălcate de clasele sociale privilegiate şi elogierea luptătorilor pentru libertate, în frunte cu Răzvan,, devenit capul unei cete de haiduci, acestea sunt resorturile cu care se dezvoltă acţiunea principală a piesei. Toată ura poporului împotriva boierilor izbucneşte în cuvintele lui Răzvan către ţăranul Tănase, adus în situaţia de cerşetor:

„Toţi banii din ţara noastră poartă, moşule, pe sine
Semnul furilor ce-i pradă, printre lacrimi şi suspine,

[408]Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 173
[409]Mihai Eminescu, *Repertoriul nostru teatral*, în articole şi traduceri, Ed. Minerva, 1974, pag. 178
[410] I.L. Caragiale, *Cercetare critică asupra teatrului românesc* în Opere IV, ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, Ed. pt. literatură, 1965, p. 133
[411] Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Ed. Univers, Bucuresti, 1981; p. 310
[412] B. P. Haşdeu, *Opere*, Vol. III, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 82

De la noi, de la opincă, de la omul cel sărman,
Ş-apoi nu vor să ni-arunce în obraz un gologan!
Sburători ce sug în umbră! javre, moşule, d-acelea
La cari omenească-ţi pare numai faţa, numai pielea.
Iar sufletul pe dobândă fu luat de la Satan,
Ca tocmeală să se-ntoarcă mai murdar şi mai viclean !..."[413].

Prejudecata rasială a lui Tănase cedează, în cele din urmă şi, nemaiputând suporta umilinţele boierilor, cerşetorul se alătură cetei lui Răzvan cu o memorabilă justificare :

„Decât să mor în oraşe de cruzimea celor răi,
Mai bine vroi în pădure prin mine să piară ei !
O fiinţă cât de slabă sporeşte când îşi răzbună!
Incearcă-mă şi pe mine.. Sunt haiduc şi pace bună!"[414]

Răzvan însuşi, ajuns căpitan de haiduci, nu mai se simte apăsat de stigmatul pe care îl resimţea în starea de robie, după cum reiese din urmatoarea replică:

„Săracul ţăran ce-şi pierde vitişoarele sau plugul,
Robul osândit ce fuge, blestemând biciul sau jugul,
Toţi cei slabi, izbiţi de soartă, de nevoi înconjuraţi,
Află-n codru mângâierea şi ne dau nume de fraţi"[415].

Se recunoaşte influenţa teatrului romantic al lui Hugo *(Hernani, Ruy Blas),* dar şi a poeziei populare (unde haiducul e, mai totdeauna, pierdut de o femeie), din prisma cărora Haşdeu pune pe Vidra, nepoata lui Moţoc, să împingă pe Răzvan la mărire, făcând din acesta un aventurier capabil de acţiuni îndrăzneţe. Răzvan ajunge căpitan şi polcovnic în oastea polonă, este proclamat chiar domnitor al Moldovei de către popor, dar e rănit într-o luptă şi moare, împlinindu-şi destinul tragic[416].

[413] B. P. Hașdeu, *Opere*, Vol. II, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 140
[414] *Ibidem,* p. 140
[415] *Ibidem,* p. 141
[416] Vezi *supra* pp. 95-104

II.2.2. Aspirația lui M. Eminescu – proiecte și fragmente dramatice

Din cercetările noastre reiese faptul că primul care s-a aplecat cu seriozitate asupra creației dramatice a lui Mihai Eminescu este G. Călinescu. Demersul lui Călinescu se conturează în jurul unui "tărâm ipotetic"[417] și a avut drept obiectiv de a întregi imaginea intelectuală a poetului. Criticul mărturisește că nu există destul document pentru a intui posibilitățile de dramaturg ale lui Eminescu, în schimb, amintește că există destule dovezi care înfățișează un Eminescu înzestrat cu patos scenic și că poetul ar fi putut face piese din care să nu lipsească tensiunea dramatică, comparându-l, din acest punct de vedere, cu Victor Hugo sau cu Edmond Rostand.

Totuși, răsfoind proiectele dramatice eminesciene, același Călinescu remarcă: "ceea ce culegem aparține nu picturii dramatice, ci tot poeziei contemplative sau declamative, cu toată intenția verbală pe care acest gen o cere"[418].

Încercările şi proiectele dramaturgice ale lui Eminescu sunt prezentate aşadar, prima dată de către George Călinescu[419], dar nu este deloc de neglijat nici cercetarea lui Vicu Mândra, care ia în discuție aproape toate proiectele și fragmentele dramatice păstrate.

Aflăm aşadar, din studiul lui citat, faptul că încercările și proiectele lui Eminescu însumează câteva sute de file. Printre acestea, criticul enumeră câteva proiecte, imediat abandonate (cum ar fi comedia *Gogu tatii*, cu câteva scene redactate), şi o suită de drame istorice schiţate fugitiv, ca *Cenuşotcă* şi *Lăpuşneanu*. Criticul menționează că există „nu mai puţin de cinci piese pentru care poetul trecuse dincolo de pragul entuziasmului trecător, angajându-se într-o muncă mai stăruitoare de elaborare"[420]. Aşa de pildă, îi atrag atenţia două drame istorice, fără titlu, intitulate mai apoi convenţional *Mira*, având fiecare câte un personaj feminin cu acelaşi nume. „Una dintre aceste drame cuprinde printre personaje pe Toma Nour, dar trăind în acelaşi timp cu Mihai-Vodă şi cu un Movilă. Ca fratele său de stirpe Dionis, Toma se află aici proiectat într-o altă secvenţă istorică decât cea din *Geniu pustiu,* dar structural rămâne supusul marilor cauze, având chiar „credinţa de-a fi o umbră a lui Minai"[421]. Cealaltă dramă, *Mira* — condiderată mai avansată în elaborare, îşi desfăşoară acţiunea în

[417] G. Călinescu, *Opera lui Eminescu II*, Editura Hyperion, Chişinău, 1993, p. 381
[418] *Ibidem,* p. 381
[419] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 449
[420] Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice româneşti. I. De la începuturi până la 1890*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 101
[421] *Ibidem*

vremea lui Ştefan cel tânăr, nepotul „nestatornic, de o beţie tristă, nobil în fundul inimei, dar abrutizat prin pasiune", al marelui Domn. Mira, caracterizată de poet ca „personificarea unei rugăciuni melancolice, care nu se ştie cum se rătăceşte pe pământ"[422], este iubită în acelaşi timp de „poetul-înger Majo şi, în deplin contrast, de Petru Majâ, temperament pasional, cu „un mare fond de forţă în sufletul lui"[423]. Reținem observația cu privire la trăsăturile lui Ştefăniţă, care se pare că prefigurează viziunea din *Viforul* lui Delavrancea.

Criticul oferă câteva versuri pentru a ilustra faptul că Eminescu putea construi momente de o certă teatralitate, stârnind uneori o titanică învolburare de metafore antitetice în spiritul marilor tirade romantice, ca de pildă:

„Venit-am eu în lume când nouri groşi şi ceaţă
Îngreunau văzduhul cu neagra lor viaţă,
Dar am trecut prin lume un tunet falnic, sunt
Şi-am curăţit deodată şi ceruri şi pământ.
Dar azi în umbra morţii din viaţa mea apusă
S-arată-un geniu palid, s-arată o stea dusă.
E geniul Moldovei acel cernit de dor,
E steaua ce lumină pe ţeară şi popor.
Prin nouri sparţi, prin umbra a oamenilor cari
Frământă lumea-ntreagă în visurile, lor.
Eu văz o stâncă albă, o stâncă de argint
Lucind prin veacuri negre, prin moarte mări lucind . . ."[424].

Vicu Mândra înregistrează câteva opinii critice, anterioare demersului său, care arată cum proiectele dramaturgice ale lui Eminescu ar fi, de fapt, doar exercitii prealabile pentru marile compoziții lirice, sau cum că ar fi vorba de "excerciții de laborator intim, datorate poate unor veleități născute din pasiunea pentru teatru a fostului sufler și a pasionatului critic teatral"[425].

Viziunea criticului se detașează față de aprecierile amintite, referitoare la creația dramatică a lui Eminescu: "Este, desigur, inacceptabilă ideea aducerii la acelaşi numitor a tuturor scrierilor unui mare poet. Tendinţa de a sanctifica fiecare rând, fiecare idee, fiecare imagine concepute de Eminescu este dăunătoare unei cercetări serioase. A vedea în încercările

[422] *Ibidem*
[423] *Ibidem*
[424] Mihai Eminescu, *Opere*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 330
[425] Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice româneşti. I. De la începuturi până la 1890*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 101

dramatice ale marelui poet numai gesturi patetice şi imagini delirante, doar exerciţii de voce în spaţiile istoriei este, neîndoielnic, puţin. Există, între filele schiţelor de poezie dramatică, numeroase momente în care palpită versul inimitabil al maestrului, în care transpare neliniştea unui cuget mare faţă de tainele nedezlegate ale universului"[426]. Prin urmare, demersul în discuţie încearcă o redescoperire a fragmentelor considerate valoroase pentru tensiunea dramatică cuprinsă.

O primă discuţie se îndreaptă către o piesă, *Bogdan-Dragoş*, rămasă în mai multe versiuni, ce conturează elemente ale istoriei naționale, asupra căreia criticul se oprește pentru a reliefa atracția lui Eminescu pentru opera lui Shakespeare : „O tendinţă vizibilă încă din primele încercări ale lui Eminescu în direcţia dramei istorice este structura shakespeariană a conflictului tragic. Antiteza romantică dirijează şi în *Bogdan-Dragoş* opoziţia personajelor, dar contrastul liniar se încarcă treptat cu semnificaţii proteice, tinzând către o simbioză a realului cu simbolistica marilor teme filozofice. Sas, principalul intrigant al dramei, mărturisindu-şi cu sarcasm maşinaţiile, are un recul meditativ în faţa nemărginirii de dincolo de viaţă. Soţia sa Bogdana, un fel de Lady Macbeth, de o senzualitate malefică, înnobilează întreaga cabală de uzurpare a domniei prin premeditare filozofică. Ea dispreţuieşte efemerul şi îşi întemeiază pe acest dispreţ neîncrederea în muritori, aliindu-se cu Moartea ca presupusă cale de comunicare cu eternitatea. In versuri albe de o armonie sacramentală, eroina se exprimă în recitative care, prin retorica lor gravă, răscolitoare, amintesc de marile modele shakespeariene:"[427].

„Pe când tu (...)
Verşi picături de vorbă la Craiul, şi la Papa,
în cupa lui de aur eu picuram venin,
Eu cred că e mai sigur, căci Papa te iubeşte
Dar este om şi moare; şi Ludovic asemeni
Te are lângă el... dar este om şi moare.
În toată lumea asta atât am un prieten,
Prieten al iubirii şi-al patimilor mele,
Şi n-am găsit înc-unul mai sigur decât moartea.
Moartea, iubite Doamne, nu moare niciodată"[428].

[426] *Ibidem*, p.102
[427] Vicu Mândra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 78
[428] Mihai Eminescu, *Opere*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 336

Și G. Călinescu ia în dicuție piesa, dar ceea ce remarcă, în versurile sale, este puterea de sugestie a metaforei: „Sas *(Bogdan-Dragoş)* îşi mărturiseşte intrigile într-o limbă ce foieşte de metafore. Domnul e stejarul ros de cari la încheieturi, iar el e un păianjen care-şi întinde pânzele pînă la regele polon şi la papă. Bogdana îşi dezvoltă politica criminală într-un stil retoric strălucit, cu refrenuri şi jocuri verbale: «moartea... Moartea, iubite doamne, nu moare niciodată..».”[429]. Călinescu consideră că mare parte din „vorbirea Bogdanei e alcătuită din versuri mai vechi din *Mureşan,* a căror valoare am dovedit-o altă dată”[430].

Ideea cea mai adecvată despre ceea ce ar fi fost să fie teatrul lui Eminescu o regăsește Călinescu în piesa *Alexandru Lăpuşneanu*, dramă scrisă în ultimii ani de viaţa sănătoasă, crede criticul, fiindcă totul aminteşte de stilul retoric şi polemic din *Scrisori.* Intriga îi pare ingenioasă. Boierul Gruie a fost omorât din porunca lui Lăpuşneanu. Vistiernicul Ioan ruşinează pe soţia lui cu făgăduinţa mincinoasă de a-i scăpa bărbatul. Domnul, căruia i se face plângere, dă o sentinţă cel puţin ciudată: porunceşte femeii să se mărite cu omorâtorul, spre a căpăta reparaţia cinstei. Dar, valoarea piesei, Călinescu o regăsește tot la nivelul construcției versurilor: ”Toată alergarea cavalină a versurilor din *Scrisori,* plastica ocării, cronicărismul limbii sunt de pe acum aici”[431].

Citǎm, în continuare, poziția *Istoriei literaturii române*[432] pentru a înțelege poziția istoricilor literari față de proiectele dramatice ale lui Eminescu, din care deducem existența unei prejudecăți cu privire la importanța proiectelor eminesciene în evoluția genului dramatic: „în tinereţe Eminescu se gândise şi la o *Doamna Chiajna,* la un *Răzvan*. Sub felurite titluri, *Mihaiu [cel Mare], Marcu-Vodă, Mira, Anna Movilă,* poetul plănuise tot pe atunci o dramă a lui Mihai Viteazul, schilleriană şi aceasta, noroasă. Domnul muntean lupta sub semnul „îngerului Unirii” şi avea drept instrument aci un popă, aci un Hilariu, ori un Toma Nour. Pe tronul moldovean ţinut de slabul Movilă trebuia pus Marcu, fiul lui Mihai (în altă parte Miron), Movilă avea o fată, Mira (altă dată Anna), Ofelie lunatecă şi ea, de care se îndrăgostea Marcu. Toma Nour era intrigantul demonic în slujba unei idei mari. Poetul combina situaţii din *Romeo şi Julieta, Hamlet, Kabale und Liebe, Don Carlos, Clavigo, Torquato Tasso*, amestecând pe Shakespeare, Schiller, Goethe într-o romanticărie desfrânată. Teatrul a fost, cum se vede, aspiraţia intimă a lui Eminescu. Îi descoperim un proiect de basm comic în cadru istoric, *Cenuşotcă,* ce avea să dezvolte, desigur, povestea Cenuşăresei. Eroina s-ar fi numit Anghelina şi ar fi trăit, orfană, în casa lui Toader Lupişteanu, fost vornic de

[429] G. Călinescu, *Opera lui Eminescu II*, Editura Hyperion, Chișinău, 1993, p. 382
[430] *Ibidem,* p. 382
[431] G. Călinescu, *Op. cit.,* p. 382
[432] *Ibidem*

poartă şi stăpân pe cetăţuia Moara Guzganilor. Fetele lui, duşmance ale Cenuşotcei, erau Alexandra, Oxana, Zamfira. Erau şi personaje bufe: Ştefan din Vânturi, ori Isac din Bisericani, cititor de zodii, Pepelea, măscărici, un Hagi Manuk Balamuk, negustor armean, un Avram Nespălat, negustor jidov etc. Intrăm în maniera Alecsandri. După acelaşi, în cadru modern concepu o comedie, *Gogu tatii*, zugrăvind starea satului. Subpapuc e marele proprietar, Frige-Linte, boierul scăpătat, Dr. Napoleon Pătârlăgică, subprefectul de clasă nouă, Leizer Zolzangesind, patronul hotelului «La birliki de aur», evreul corupător. Pe temeiul poeziei lui Alecsandri, *Emmi*, scrisese o mică piesă într-un act *Amor pierdut — viaţa pierdută: Emmi* (cam înainte de a merge la Viena), unde e vorba de dragostea unui poet matur pentru o tuberculoasă. Sunt şi alte proiecte, unele rezumate la unicul titlu: o comedie *Văduva din Ephes,* cu istoria cunoscută din Petroniu, Brantôme şi La Fontaine, luată însă după *Die Matrone von Ephesus* de Lessing ; un *Doja,* un *Horia***,** poate un *Iancu,* cu atitudini byroniene („Răzbunarea română, Ariel, Faust. Un Don Juan român"), o tragedie *Demon şi înger* şi altele”[433].

Remarcăm pasiunea și dăruirea cu care Petru Creția se dedică studierii „şantierului”[434] operei eminesciene rămase în manuscrise, în special a fragmentelor și proiectelor dramatice. Lui Petru Creția îi datorăm apariția, în 1990, a unei antologii ce cuprinde încercările eminesciene şi care, mărturisește criticul, “apare cu o întârziere de mai bine de un veac”[435]. Volumul cuprinde “partea cea mai împlinită şi mai înaltă a operei dramatice a lui Eminescu şi el, Eminescu, ar fi trebuit s-o publice, în vremea ei, sub grija lui”[436], consideră autorul. Prin urmare, dacă proiectele ar fi fost realizate, M. Eminescu ar fi contribuit la dezvoltarea dramaturgiei istorice, (completând ceea ce se realizase înaintea sa de către B. P. Haşdeu cu *Răzvan şi Vidra*, prin *Despot-Vodă,* de către V. Alecsandri), cu dramele: *Decebal, Bogdan Dragoş*, *Alexandru Lăpuşneanu*.

Decebal, remarcă Petru Creția – “nu s-a născut dintr-un preconcept dacizant asupra istoriei naţionale, ci dintr-o vie şi intensă fantezie poetică, ducând la un personaj uluitor, de o măreţie imperială, care nu este, cum ar putea să pară, expresia unei megalomanii, ci rezultatul psihologic al gravei vulnerări pe care popoarele mai mici o au de îndurat când se abate peste ele vântul aspru al istoriei”[437].

---

[433] *xxx Istoria Literaturii Române III*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973, p.176
[434] http://*www.pruteanu.ro*/4doarovorba/emis00-crl-emin-cretia.htm
[435] Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită de Petru Creția, Editura Eminescu, București, 1990, p.5
[436] *Ibidem,* p.138
[437] *Ibidem,* p 140

M. Eminescu a ales pentru dramaturgia sa, și alte simboluri ale istoriei naționale: Bogdan, Dragoș, Alexandru Lăpușneanu, Andrei Mureșanu, semn că ecourile pașotiste și influențele romantismului nu l-au lăsat indiferent nici pe tânărul poet. Inaugurând teatrul poetic, de idei, Eminescu a continuat tradiția teatrului istoric (intemeiat de B.P. Hasdeu și V. Alecsandri). Drama *Decebal*, proiectată în cinci părți, are următoarele personaje: Decebal regele Daciei; Boris principe dac; Dochia nepoata fostului rege Diurpaneu; Traian Împăratul Romei; Longin legat roman; Iaromir principe iazig; Pater Celsus un roman la curtea lui Decebal; glasul faurilor de arme; un paj și curteni. Titlurile celor cinci părți sunt semnificative.

Partea I: *Pacea pamântului vine s-o ceară,* se constituie într-un dialog între împăratul Romei și Celsus, în care se vorbește și despre Decebal, despre Dacia. Partea a II-a: *Impăratul singur* prilejuiește posibilitatea unei meditații asupra sorții Romei, istoriei, condiției împărățirii:

"Ca o poveste să-mi aud viața,
Ca pe un mit eu să mă văd pe mine:
A fost odată-n lume-un Împărat
Și a făcut așa ș-așa, ș-apoi
Apoi va fi murit"[438].

Partea a III-a: *Înfruntarea* care începe cu un prolog *Cântec al făurarilor de arme*, cântec care sugerează o mare forță și elan subjugate unei puteri ascunse și care se regăsește și în finalul dramei ca un laitmotiv. Folosind monologul și dialogul, specific genului, Eminescu îl caracterizează pe Decebal, punând în evidență conflictul: războaiele purtate cu romanii; situațiile limită; înfrățirea cu natura:

"O codrii, codrii, vă mișcati cu mine
Munți negri de piatră, fiți-mi gânduri,
Purtați, stânci albe, armiile de cremeni,
Mergeți naintea mea a regelui.
Să văd apropiindu-se pământul.
[Venind] cu munții și cu codrii [lui]
Și stând pe loc naintea Romei vechi"[439].

Decebal este caracterizat de către Boris, de către Iaromir și se autocaracterizează:

"Știi tu ce sunt acei pe care-i aperi,

[438] *Ibidem*, p. 23
[439] *Ibidem*

Acei romani? Ei sunt tiranii lumii
Da! Ca amici vă leagă-ntâi de ei.
Spre a vă bate apoi cu vergi de fier”[440].

Criticul identifică o comparaţie între vitejia poporului român în fapta căruia este eternitatea, între Imparat și Decebal:

“In multe-ți seamănă el ție, Decebal,
Ca tine ridicat fu din popor,
Ca tine-n fruntea armiei fu pus”[441]

Il avertizează pe trimisul român, prin cuvinte pline de tâlc:

“Nu-ntoarce sufletu-mi cu susu-n jos
Și nu stârni mânia mea ascunsă
Nu sunt supusul lor nu voi să fiu!
Dac-am jurat, ce-ți pasă c-am jurat?”[442].

Versurile următoare sunt de remarcat pentru că evocă vitejia: “ai Romei vulturi i-am avut în mână. Refuză gândul morții și crede a avea o sută de vieți”[443]. Indicațiile din scena a IV-a, alarma, buciume de război, zgomot, Decebal iese și reintră repede cu toată curtea și s-așează pe tron sunt elocvente pentru a marca starea de agitație a lui Decebal:

“Pe cai, pe cai! Războiul este gata,
Puneți pe Dunăre un jug de lemn
Ca să mugească ca și taurii noștri
Acea bătrână și-ndrăzneață mare
Ce curge între noi îi-ntre romani”[444].

Dochia, îngrijorată de soarta țării și a regelui, rostește:

“Toți sunt nebuni de furie, o Doamne!
și nici-un ochi nu vede clar aici
O, țara mea! O, Dacie! Unde mergi?”[445]

Vorbele grave pe care le rostește Decebal, pe același cântec al făurarilor de arme care se aude de-afară, sunt zguduitoare și cu caracter de oracol :

“Da, da Imperiul El cade și universu-i liber-liber!
Da, Da! acesta e răspunsul Daciei

[440] *Ibidem*, p. 24
[441] *Ibidem*, p. 25
[442] *Ibidem*
[443] *Ibidem*
[444] *Ibidem*
[445] *Ibidem*

Imi vine să-ți sărut piciorul, rege
Ce mare ești-nemărginit de mare!
Nu pot cuprinde nici mărirea ta."[446]

In confruntarea lui Decebal cu Iaromir acesta recunoaște vitejia regelui Daciei:

"Deși dușman, îți zic: Bine-ai venit!
Eu dușmanii mei nu-i urăsc îi bat,
Dară învinși eu îi iubesc, principe!
Nu crede că dorințe oarbe-n mine
Dorinți de glorie-mi prescriu pasul:
O țintă am și la a ei împlinire
Pe-amici îi chem pe inamici izbesc
Am pronunțat o vorbă mare Cada!
Da, Decebal ca tine-aș zice eu
Se poate însă? Un obicei
vechi și [cu]minte îl au corăbierii
Ei nu se-ndreaptă decât după steaua
Care pe cer etern stă la un loc
Tu ești o stea dacă te miști nu stai.
Eternă însă pe cerul Omenimei
Pare a fi o singură a Romei
Tu nu știi ce voiești ești oceanul.
Dorinți fără de margini îl îngân,
Răcnind înalță brațele-i spumate,
De nori s-anină-n
bolta lumii bate
Sălbaticul! Van fulgere de foc
Apară cerul el încredințatu-i
Ca bolta cea albastră e palatu-i,
Cu asalt el vrea să ia, reîmpinge-n patu-i
Apoi adoarme-adânc, copilărosul
Titan un cer în fundu-i se îndoaie,
Tot ce-a dorit, visează c-are:

[446] *Ibidem*

Tărie, stele luna drept coroană.
Dormind murmură, murmurând tresare
Și când, trezit, el vede iară că cerul
La locu-i stă, cum că nimic nu are
Din sfânta-i înalțime el turbează
Din nou astfel sunteti și voi, o daci!
Știți voi ce vreți: să coborâți vreți cerul
Spre a-l amesteca în visul vostru.
Noi ducem nava poporului nostru,
Oricâtuși marea s-ar nălța în sus
După o stea ce printre nori pătrunde,
După o stea c[e]-etern rămâne-n loc"[447].

În urmatoarea replică, a lui Decebal, se poate identifica ideea de sacrificiu, concepția despre războiul drept și nedrept, idei ce se regăsesc și în *Scrisoarea III* (Mircea si Baiazid) :

"Tu ai găsit-o, vorba ce-nseamnă:
Furtuna, da! Oceanul! Vijelia
Astazi o lume-n fundul ei visează
și stelele poartă pe oglinda-i creată.
Dar mâini ea, falnica, cumplit turbează,
Se mișcă lumea ei negru mareață,
Pe-ale ei mii și mii de nalte brațe
Ducând pieire, țări înmormântează
Azi un diluviu, mâine-o murmuire,
O armonie care capăt n-are,
Astfel e-a ei întunecata fire,
Astfel e sufletu-n antica mare.
Ce-i pasă ce simțiri o să vă-nspire,
Indiferenta solitară mare!
Astfel sunt daci: lupta ș-apoi pier.
Și noi vrem lupta, dară nu pieire
Și, dacă cerul soarta o constela
Asupra-unui popor, nu-l tulburăm[448].

[447] *Ibidem*, p. 27
[448] *Ibidem*, p. 29

Decebal caracterizează Roma și romanii (versurile au fost date mai sus), trecând amenințător, hotărât prin întreaga istorie, dovedindu-și superioritatea răzvrătirii sale și conturându-și din ce în ce mai bine personalitatea de erou tragic:

"Ce le e lor înțelepciune, suflet? La ei chiar însăși ele sunt prostii
Și piedici sunt în drumul de mărire.
De le găsesc în inamic și-l scuipă"[449].

Amenințarea și crunta previziune, asemenea unui oracol, se rostește sentențios:

"Orbire, da, orbire care vede!
O, Decebal, de-ai ști cum se tratează
La Roma tot războiul dintre noi!
Copilării le sunt! Astfel privesc.
Curând ți-a veni ție un legat
Ți-a cere simpu să ne dai napoi
Tot ce-ai luat să ne despăgubești.
Sau [tot] atât de simplu îți vor spune
C-ai încetat de-a fi al Daciei rege.
Te-ai mânia, tu vei striga legatul
Doar va zâmbi la toat-a [ta] mânie.
[I]ți va lăsa trei zile, trei zile întregi și grele,
Va apărea nepăsator și rece
Va ține toga învartită-n mână
Și te-a-ntreba iar: Pace ori război?
Asupra soartei lumii nu se-mbie:
Ea e menită de a fi supusă.
Taci, admirarea ta e o turbare,
Nu sunt dator să cruț turbarea ta.
Tu uiți cui îi vorbești lui Decebal,
Al Romei inamic neîmpacat.
Nu fă să uit ce eu respect în tine:
Pe prinsul, nu pe oaspetele meu"[450].

In partea a IV-a: *Blestemul și căderea*, prin indicațiile scenice date, se sugerează marea dramă: Decebal între flăcări luminoase. Fiind în dreapta, grup de oameni în zale, luminați de

[449] *Ibidem,* p. 29
[450] *Ibidem*, p. 31

aruncăturile razelor. In mijlocul lor, mai înalt, în poziție nobilă, Traian. Opunând pe cei doi, prin rostiri dramatice, Decebal nu pare un învins. Astfel, el aruncă un blestem zguduitor asupra Impăratului și istoriei tragice de care a avut parte. Decebal:

"Zeci de secoli vă urcarăți, zeci de secoli să cădeți,
Viața voastră să nu fie decât o lungă cădere!
Cum ați omorât voi un popor, astfel să muriți și voi!"[451]

Continuând apoi, dialogând himeric cu Traian, în afara vreunei împrejurări anume, Decebal întreabă și se întreabă:

"Credeți voi
Că va dura în veci puterea voastră?
Nu, pe cât v-ați suit veți și cădea."[452]

Evocând apoi ipoteza învinsului și acuzând lipsa dreptului de a subjuga lumea, Decebal încheie prin a se întreba:

"Voi oameni nu sunteți, zei nu sunteți, Ce sunteți dar?
Nici una nu, nici alta.
Cum v-arogați dar dreptul de-a supune?
Cum vreți ca oamenii să se plece vouă?"[453].

Prin vocea Împaratului se construiesc, în antiteză, cele două personalități, rostirea fixând atât trăsăturile de carater ale lui Decebal, cât mai ales, ale poporului lui Decebal:

"Dreptatea noastră e puterea noastră,
Cu ea deodată vom cădea și noi.
Voi sunteți tineri chiar la bătrânețe,
Iar noi în lume ne năsteam bătrâni,
Voi vă [i]nchipuiți că lumea este
A voastră, însă noi, noi o luăm.
Ceea ce doriți, visați, voiți avem.
Ah, neputința cea copilarească
Din voi vorbește, tinere popoare () și-aveți atâtea lacrimi voi în suflet,
În inimă comoară de dureri.
Voi cereți vieții ce nu poate da
De-aceea disperări la nemplinire.

[451] *Ibidem*
[452] *Ibidem*
[453] *Ibidem*, p. 33

Nimic nu-i cerem noi și ne dă tot.
Sunteți poeți ca grecii, ca persanii,
Purtați în gură dreptul, binele,
Noi, noi îl facem acest bun și drept.
Nu vorbe mari, nu cântece adânci
Care [s-arate] ce cuprins conțin
Dreptul și legea, obiceiul, bunul.
Romanul nu știe să[se-]exprime
Ca un elin dar, pune-l să decidă
Și va decide drept, fară să știe de ce.
Voi căutati adevărul, noi puterea,
Căutați să-nvingeți lumea am învins-o.
Tot ce doriți voi, noi am și facut."[454].

Se pot descifra, în această rostire cu valoare de sentință, adevăruri istorice, morale, dimensiuni umane de identificare, fundamentale:

"Noi n-am dorit nimic, ci am lucrat.
Trebuie sa fie un punct stabil în lume
De nu vrei ca popor peste popor
Să se împingă în veșnic crud război.
De vom cădea eu nu zic: Vai de Roma!
Ci-o spun cu gura mare: Vai de cei
Ce-or răsturna-o vai de lumea toata!"[455]

Cu valoare eternă, adevărurile rostite de Imparatul Traian întruchipează realismul sau istoric, viziunea, hotărârea, spiritul de vitejie, măreție morală și istorică pentru ceea ce reprezntă el și poporul său, pentru vitejie și demnitate. De fapt, după această rostire se spune în indicatiile scenice: "Se face întuneric și tăcere, apoi într-o lumină de amurg se va rosti de Dochia ca într-un bocet: Deasupra

Giulgiului tău spânzur-o coroană,
Deasupra morții tale o istorie:
Istoria Daciei viitoare scumpe
Din astă noapte tu ai dispărut
Și eu ți-am dat a morții noapte, eu

[454] *Ibidem*
[455] *Ibidem*, p. 35

Ce te iubesc, ce îngenunchi, ce mor.
Ah, tu, eu te gândeam că eşti de fier,
Gândeam că moartea nu te poate-atinge
tu ai murit ah, cine n-o să moară!"[456]

Traian nesuportând rostirea, replică: "Luați-o de aici, luați-o iute!

Dochia însă continuă: Stinge-te dar, tu, vis al gloriei mele,
Stinge-te, Dacie-lumină, stinge-te!
Pare că cerul e-un palat de cezar,
Tăcut, pustiu, prin care-un vaiet trece
E ca și când ar fi murit ceva
În univers pare că Dumnezeu
e mort. Coboară-asupra lui, eternitate,
Cobori cu pacea ta asupra mea"[457].

Dochia, reprezentând simbolul etnogenezei, se autocaracterizează prin puține intervenții, dar definitorii, unele, ca și cele arătate mai sus, având valori de sentință, gnomice, conclusive. Prin comparații și hiperbole, prin metafore, Eminescu pune în gura Dochiei concepția lui despre mândria, eroismul, credința în șansa unei strălucite deveniri a poporului său. Moartea universului, a lui Dumnezeu, la dispariția lui Decebal, nu poate sugera decât ideea tragediilor grecești și cele ale lui Shakespeare în ceea ce se cheamă fatalitate, soarta.

Punând în antiteză cuvintele Dochiei din (*Infruntarea*):

"Eu simt în mine glasul,
Lumina, sufletul, durerea mării",

cuvinte care încheie actul al III-lea, cu imensitatea naturii cosmice prin metafora mării și moartea universului, comparabile cu stingerea oricăror năzuințe, a visurilor prin moartea regelui rămane în urmă o liniște a morții, un bocet continuu. Mai afectuoasă, fata lui Decebal, Dochia urma să simbolizeze conform însemnărilor eminesciene, consultate de Petru Creția, stânca împietrită, neputând să se despartă de pământul ei. Urmărirea personalității lui Decebal, în confruntare sau antiteză cu Iaromir și Împaratul Traian concentrează, în esență, capacitatea artistică a poetului și în ceea ce privește dramaturgia. Sobrietatea, lipsa fastului, a mulțimii personajelor determină concentrarea spre intrigă și punctul culminant, ce se identifică aproape în fiecare dintre părțile puse în valoare de Petru Cretia, în editia amintită.

[456] *Ibidem*, p. 35
[457] *Ibidem*

In sfârșit, partea a V-a: *Actul din urmă*, din care s-a păstrat un lung monolog al lui Decebal, monolog ce-l așează lângă legendarul rege Lear, și el un învins al soartei. Hamletiana întrebare *A fi sau a nu fi* deschide rostirea lui Decebal, de data aceasta un Decebal învins, în antiteză cu rostirile din primele părți: Sunt eu ori nu mai sunt eu e-ntrebarea? Prin aceasta întrebare, și întreg monologul, se poate vorbi de o reîntrupare a lui Decebal pentru a rosti cuvinte amare și ciudate.

Astfel, Eminescu opune personajului din primele părți văzut ca un leu, zimbru imperial, revoltat și stăpânit de măreții un personaj însingurat, pierdut, fără soartă și ale cărui gânduri au ceva straniu în ele. Se vede albit, zbârcit, sărac, necunoscut, pe jumatate mort, aproape nebun. Replica capată dramatism, prin reconsiderarea caracterelor Romei puternice din capitolele precedente:

"Ș-acel bătrân a carui umbră albă
O văd colo-n metal să fiu chiar eu?
Să fie Decebal, dușmanul Romei?
Să fie același care-a fost și ieri?[458]"

Urmează o succintă meditație asupra a ceea ce numim fortuna labilis și vanitas vanitatum deci soarta schimbatoăre și viața ca deșertăciune:

"Ce suntem noi, ce este asta viață,
Pe ce se-nșira ziua d-ieri cu azi,
Cum ne cunoaștem [de] aceiași?
Ce leagă fapt de fapt și zi de zi,
Când ne schimbăm, când orișicare clipă
E-acelaș nume pentru un alt om?
Visu unei umbre, umbra unui vis
Om! Care e ființa ta? Ce face
Ca tu să fii Ce face să nu te risipesti
In propriile-ți fapte și gândiri?
Sângele acestei umbre e durerea.
Toată fericirea o uităm în viață
Ca și când n-ar fi fost, numai durerea.
Viața este comparată cu o corabie ce se tot departează
In urmă-ne rămâne fericirea,

[458] Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită de Petru Creția, Editura Eminescu, București, 1990, p 163

Durerea-n veci noi o ducem cu noi”[459].

Greaua întrebare pe care și-o pune în legatură cu poporul său este văzută de Creția, răscolitoare, drama unei tulburătoare conștiințe, confruntate cu sine și cu alții, într-o prabușire generală.

Lirică și dramatică, rostirea lui Decebal capătă valoare emblematică, mai dramatică, consieră Creția, decât rostirea lui Dan sau Ștefan din poemele lui Alecsandri *Dan, Capitan de plai* și *Dumbrava Roșie*:

“În van, copilul își întinde mâna
Cea mica pe al mamei tânăr sân
Și va-ntreba-o: Unde m-am născut?
Și unde este tatăl meu ș-unde
E țara mea și unde se vorbește
Limba ce tu vorbești, căci n-o aud?
Străină-i țara care îmi dă lapte,
Străin pământul care grâu îmi dă
Ce va răspunde-atuncea acea mamă?
Sărman copil tu patrie nu ai
A fost odat-un împarat, va zice,
Un împarat ce-acum de mult e mort.
Acela ridica în bătălie
Poporul tău și țara și-o pierdu Mult a trecut de-atunci, mulți ani de lacrimi,
Prin secoli trecem, popor exilat,
Fără de zei, fără de țară, fără
Ca loc s-avem unde să punem capul.
Oriunde suntem, suntem venetici,
Ș-astfel vom merge noi din țară-n țară
Până s-a șterge și-urma neamului.”[460].

Văzând în viață o minciună, un vis negru și strălucit, o deșartăciune a mândriei, dar o durabilă, eternă durere, Decebal se întrece pe sine:

“Ce-mi pasă ce-or vorbi? Eu fug de ei
De vină-s eu c-am fost ca orice om?

[459] *Ibidem,* p. 163
[460]Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită de Petru Creția, Editura Eminescu, Bucureşti, 1990, p 164

De vină-s eu că am dorit mărire?
De vină-s eu c-am fost orbit, deşert
Cum este lumea-ntreaga? Nu, nu, nu!
De-o mie de ori nu Cine mi-a spus
Că viaţa-i vis, că gloria-i minciună?
Cine mi-a spus c-o pulbere suntem?
Ba mai puţin ca pulberea, o umbră."[461]

Rememorând vremile de împlinire, când poeţii şi poporul îi cântau victoriile văzând în toate o minciună, printr-o splendidă invocaţie, dar şi imprecaţie retorică, încearcă să se regăsească pe sine:

"Chiar maica mea mi-a înşelat viaţa
Poporul, timpul, toate îmi şoptiră:
Scoală-te, Decebal: tu vei fi mare!
Ei bine dacă toţi, toţi mă-nşelară
De ce să nu-i fi înşelat şi eu?
I-am amăgit asupra vieţii mele
Asupra minţii ş-a puterii mele
I-am înşelat şi i-am pierdut pe veci
O minte, minte mârşavă unealta
Care slujeşti ca inima s-onşeli
Vrei să convingi că n-am pierdut nimica,
Ca ce-am avut n-a fost nimic şireat-o,
E prea pe faţă şireţia ta
Prea simt în mine c-am pierdut o lume,
Ca-n orice om ce l-am pierdut în luptă
O lume de speranţe-am îngropat"[462].

Finalul este dramatic: Şi-acum alerg dezmoştenit de tronu-mi,
Un biet bătrân sărac, necunoscut.
Unde-i mărirea lumii? Unde-i?
Care este? [Nu, e numai strălucirea
Unui vis negru care minte nefiinţă[463]".

[461] *Ibidem*
[462] *ibidem*
[463] *Ibidem,* p. 165

Concluzionând, ne oprim la aprecierea lui Petru Creția asupra personajului Decebal și asupra valorii operei: "Acest Decebal, este o fantasmă poetică de rangul regelui Lear și este investit cu aceeași măreție și vehemență amară ca acea a marelui zimbru dacic fremătând în puterea deplină a ceasului său. Când regele cel mai furtunos al dramaturgiei române devine umbră căruntă, de aici cu glasul nu încă stins și frânt, însă pierdut sub cerul gol, cum însuși el este o umbră piedută într-un deșert al istoriei, pierzania lui dă o și mai mare putere prezenței sale (din *Infruntarea*)"[464].

Remarcăm trimiterea pe care o face G. Călinescu la legenda Traian și Dochia a lui Gh. Asachi, considerată de el, "întâiul mit care simbolizează constituirea însăși a poporului român"[465], arătând influența, cel puțin la nivel tematic, pe care Asachi a avut-o asupra lui Eminescu.

Reținem și studiul *Eminescu şi teatru*[466], în care Perpessicius subliniază cultul poetului român pentru Shakespeare, care poate avea un punct de plecare în tratatul lui Rötscher, iar D. Caracostea, în *Arta cuvântului la Eminescu*[467] opinează că partea ce mai temeinică din cultura teatrală a poetului se datorează acestui tratat. Pentru cercetarea noastră, ideile evidențiate despre fragmentele dramatice ale lui Mihai Eminescu, reafirmă prin tematică și prin tipologia personajelor prefigurate, climatul epocii de care ne ocupăm, dominată încă, de influența romatismului și de ideologia pașoptistă.

[464] *Ibidem*, p. 164
[465] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 449
[466] Perpessicius, *Eminescu şi teatru,* în *Eminesciana*, Colecţia Biblioteca pentru toţi, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 231
[467] D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Editurea Junimea, Colecţia Eminesciana, Iaşi, 1980, p. 88

II.2.3. I.L. Caragiale – modele și influențe în dezvoltarea metodei

Exegeza caragialiană evidențiază faptul că opera dramaturgului înfăţişează sinteza majoră a două orientări deosebite din evoluţia literaturii noastre comice. Sub impulsul modelelor clasice, prima etapă concentrase toată atenţia asupra caracterului, spaţiul în care se mişca acesta rămânând însă prea vag, oarecum atemporal. În a doua perioadă, culoarea istorică a oamenilor şi mediului devine foarte vie, dar intuiţia caracterului este prea puţin organică, și, nu o dată, personajele îşi contrazic esenţa spre a comunica ideile autorilor sau se convertesc neaşteptat în scena finală. Se poate deci constata, în cadrul etapelor menţionate, „o estompare reciprocă a vremii şi caracterului, în timp ce echilibrul superior al celor două elemente ni se impune ca una dintre trăsăturile distinctive ale artei lui Caragiale, în sensul acelui realism clasic”[468] relevat adesea de mai mulţi cercetători.

În ceea ce privește modelele apusene, din care se presupune că dramaturgul român a preluat „experienţă tehnică”[469], Ștefan Cazimir indică în primul rând, operele celebrilor scriitori francezi Scribe şi Labiche. Caracteristică pentru maniera lui Scribe este întâi de toate o expoziţiune lentă şi laborioasă, extinsă la dimensiunile unui act întreg, aşa-numitul act al preparativelor, căruia îi revine sarcina definirii personajelor, de obicei prin conversaţia a două dintre ele. Aceaste modalităţi expozitive se regăsesc printre primele patru scene ale *Nopţii furtunoase* care alcătuiseră iniţial, un tablou distinct. O altă trăsătură a tehnicii lui Scribe, folosită cu succes de către Caragiale, a fost definită cu exactitate de către Eminescu, într-o cronică dramatică din *Curierul de Iaşi*: „intriga, în genere foarte interesantă, stă în legătură cu un obiect real neînsemnat, de exemplu c-o batistă, c-o scrisoare, c-o carte de joc, c-un pahar de apă. S-ar putea numi comedia efectelor mari cu mijloace mici.”[470].De altfel, scrisoarea reprezintă un motiv literar frecvent utilizat în literatura franceză, atât în tragedie, cât și în comedii. Spre exemplificare, ne oprim asupra celor câteva exemple oferite de criticul Florin Manolescu: „în *Bajazet* de Racine, avem două scrisori, iar comediile lui Molière - *Școala femeilor*, *Femeile savante, Mizantropul* – sunt pline de scrisori și bilețele”[471]. De altfel, Florin Manolescu identifică și alt procedeu folosit de Molière, care e posibil să-l fi inspirat pe dramaturgul român. Este vorba despre

[468] Ștefan Cazimir, *Universul comic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 41
[469] *Ibidem*, p. 43
[470] Mihai Eminescu, *Opere*, Vol. VII, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 235
[471] Florin Manolescu, *Caragiale și Caragaile Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea românească, București, 1983, p. 54

apariţiile foarte târzii ale personajelor cheie după ce, în prealabil, acestea au fost anticipate prin pregătiri minuţioase. Astfel, Caţavencu apare mult după ce Pristanda, Tipătescu, Zoe, Trahanache, Farfuridi, Brânzovenescu şi Cetăţeanul turmentat vorbesc insistent despre el, sau Nae Girimea, care este căutat de către toţi ceilalţi, în primele scene din piesa *D'ale Carnavalului* şi mai ales, Rică Venturiano, care „se apropie, prin întârziere, de performanţa lui Tartuffe, din comedia lui Molière"[472]. Cel mai popular reprezentant al vodevilului, după Scribe, Labiche este considerat „superior înaintaşului său prin darul investigaţiei social-psihologice şi mai ales prin voioşia lui generoasă şi spontană"[473]. Excelent tehnician al intrigii, Labiche rostogoleşte *quiproquo*-ul ca pe un bulgăre de zăpadă şi imprimă ritmului acţiunii o creştere susţinută. „Dinamismul se răsfrânge în însăşi mişcarea scenică; personajele par că aleargă unele după altele fără a se putea prinde sau se ciocnesc din senin tocmai de cine se fereau mai mult"[474]. Pulsul acesta accelerat progresiv îl regăsim în actul II al *Nopţii furtunoase* şi mai ales în *D-ale carnavalului*. Labiche mai putea reţine atenţia lui Caragiale, crede Cazimir, prin cadenţa vie şi firească a dialogului, punctat frecvent de repetiţii şi întreruperi, prin folosirea largă a comicului verbal, prin efectul revelator al unor formule fixe, prin înzestrarea personajelor cu mici ticuri verbale sau manii.

În ceea ce priveşte influenţele tematice, Ştefan Cazimir este de părere că acestea n-au operat asupra scriitorului român decât, cel mult, „prin consolidarea intuiţiilor originale"[475]. Criticul oferă, ca exemplu, cazul comediografului danez Holberg (l684-1754), din opera căruia Caragiale se pare că a cunoscut piesa *Don Ranudo de Colibrados*, în versiunea uşor prelucrată a lui August von Kotzebue. Ne reţine atenţia ideea conform căreia unele scene ale comediei citate evocă atmosfera *Momentelor*. Cazimir mai relevă similitudini între Caragiale şi Flaubert, idetificând o trăsătură surprinsă la acesta din urmă de către Thibaudet: „un anume gust al prostiei, concepută nu ca o simplă negaţie a raţiunii şi a artei, ci ca o realitate substanţială şi solidă"[476].

Georges Feydeau este dramaturgul ale cărui piese se joacă încă, cu succes atât în Franţa, cât şi în străinătate. Deşi foloseşte tehnicile specifice vodevilului, asemeni predecesorilor săi, anumite aspecte novatoare au făcut ca opera sa dramatică să fie considerată „o etapă decisivă în evoluţia teatrului comic[477]". Modelul pe care probabil, Caragiale l-a urmat, se regăseşte în special, la nivelul comicului de limbaj. Feydeau

[472] *Ibidem*, p. 135
[473] Brigitte Brunet, *Le théatre de Boulevard*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 68
[474] *Ibidem*, p. 70
[475] Ştefan Cazimir, *Universul comic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 44
[476] *Ibidem,* p. 44
[477] Brigitte Brunet, Op.cit., p. 72

exploatează numeroase și divese dificultăți de comunicare, apărute în urma necunoașterii limbii franceze de către străini. Aceste dificultăți lingvistice alimentează *quiproquo*-uri care conduc acțiunea spre un nonsens total, aspecte ce „dau dimensiunea mecanică a comicului său, prefigurând, astfel, teatrul absurdului”[478]. În acest sens, se pot găsi cu ușurință, numeroase replici din piesele sau *momentele* lui Caragiale, în care nonsensul este evident și care au motivat critica caragialiană să-l considere pe renumitul dramaturg precursorul lui Eugen Ionescu: „Dandanache: Sărut-mâna...și domnul? Bărbatul dumneei?/ Trahanache: Nu, eu sunt bărbatul dumneei, dumneei este nevasta mea, cum am avut onoarea să vă recomand.../ Dandanache: Și dumneavoasră?/ Trahanache: Și eu, bărbatul dumneei”[479].

Dramaturgul român putea găsi modele, conform opiniei lui Al. Piru, și în opera lui August von Kotzebue, în special în piesa *Wer Weiss wozu das gut ist – Cine știe la ce-i bună asta,* tradusă de I. Nițescu, al cărui personaj, Stefu, se crede că l-a inspirat pe Caragiale pentru construirea lui Spiridon. „Ca și Spiridon, Stefu doarme mult și încasează ciomege de la meșterul croitor Pușculiță”[480]. De altfel, Al. Piru, analizând repertoriul jucat de Costache și Iorgu Caragiale, subliniază faptul că opera dramaturgului August von Kotzebue era bine cunoscută familiei Caragiale.

Dintre scriitorii francezi mai noi, critica comparatistă l-au aşezat în vecinătatea lui Caragiale pe umoristul Georges Courteline, şi chiar G. Călinescu a revenit asupra comparaţiei cu exemple convingătoare, semnalând câteva similitudini de motive, ca şi unele procedee comune: tratarea schiţei ca ocomedie în miniatură, conversaţiile prelungi şi inutile. Comparația o regăsim în studiul lui Ștefan Cazimir: „Courteline putea să câştige simpatia lui Caragiale printr-o consonanţă de atmosferă, prin tipica abundenţă a scenelor petrecute în localuri, prin ironiile sale acide la adresa instituţiilor burgheze şi a retorismului oficial, prin doza lui de misoginism. Asemeni lui Caragiale, Courteline îşi cultiva resursele creatoare prin exerciţiu oral, în faţa unor auditori seduşi de expunerea lui sacadată, pitorească, plină de efecte”[481].

Conu Leonida faţă cu reacţiunea, intitulată deloc întâmplător de către I. L. Caragiale „farsă într-un act”, este piesa care răstoarnă, prin ingeniozitatea construcţiei dramatice şi a efectului de multiplicare a lumii posibile echivalente universului de discurs, orice algoritm de analiză textuală. Povestea binecunoscută a pensionarului aflat la a doua căsătorie, care-i face

[478] *Ibidem*, p.76
[479] I. L. Caragiale, *Teatru*, Editura Corint, București, 2003, p.152
[480] Al. Piru, *Precursorii lui Caragiale*, Viața românească, iunie, 1962, p .114
[481] G., Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1985, p. 505

nevestei de acum teoria fandacsiei şi teoria republicii, rememorându-şi şi reconstruindu-se pe sine ca actor intradiegetic idealizat – tinereţea din vremea Republicii de la Ploieşti, şi care trăieşte în timp real, deşi doar în imaginaţia proprie, o reconstituire a *zaverei* ce-l face să se teamă pentru viaţa proprie, nu are nimic spactaculos în sine. Este însă, în întregime rodul imaginaţiei prolifice a lui Leonida.

Vajnic purtător al numelui de maximă autoritate a eroului de la Termopile, Leonida îşi transferă vanitatea, înăbuşită compensatoriu, în lumea teoriei. Aceasta se va transforma treptat într-o acaparantă şi falsă realitate ce tinde să se unicizeze, suspendând-o pe ce a dintâi[482].

Lupta dintre teorie şi practică, respectiv dintre avântul fabulatoriu al lui Leonida şi măsura bunului simţ, pe care o ilustrează Eftimiţa, denotă mecanismul principal al construcţiei universului de discurs al piesei. În termenii lui Mircea A. Diaconu, „aici Caragiale exersează la diferite niveluri, suprapunerea straturilor de aparenţă peste un miez ce se dovedeşte derizoriu, petrecerea din noaptea de lăsata secului (…) între timp, lumile inventate deveniseră ipostaze ale realităţii, fapt pe care nici clipa de iluminare a Eftimiţei nu îl mai poate împiedica”[483]. Aflat într-o continuă căutare de semne[484] care să-i permită să restabilească echilibrul semantic ce face coerentă ficţiunea pe care discursul teoretic o construieşte şi care a luat locul realităţii, Leonida parcurge în sens invers un (fals) traseu iniţiatic care, în mod normal, ar fi dus la revelarea adevărului despre sine şi despre lume, dar care nu permite părăsirea autorităţii supreme a Cuvântului – cel care-i gestionează funcţionarului acum pensionat întreaga existenţă. Aşa se face că marca fundamentală a conflictului este, aici, dimensiunea retorică - „teatralitatea discursului este asigurată de o construcţie de un crescând dramatism”[485].

Opera lui Caragiale nu este prea întinsă; monografiile dedicate lui demonstrează că autorul elabora cu multă trudă, era de o exigenţă proverbială, manuscrisele lui atestă un travaliu scriitoricesc epuizant. Avea dispute cu editorii nu pentru un cuvânt, pe care el îl socotea cel mai potrivit, ci pentru un semn de punctuaţie, de unde porecla de „Moş Virgulă”, dată de unii contemporani. În afara activităţii gazetăreşti la ziarul *Timpul*, unde a fost coleg de redacţie şi prieten eu scriitorul Ioan Slavici şi cu poetul Mihai Eminescu, Caragiale a scris nuvele, schiţe, momente, povestiri, basme, pamflete şi, bineînţeles, teatru. S-a afirmat că aproape întreaga operă a lui Caragiale este un dialog, o ciocnire de caractere, de mentalităţi, de concepţii, de temperamente, ceea ce a făcut posibil ca multe dintre nuvelele, schiţele şi momentele sale, să fie cu

[482] Ştefan Cazimir, *Caragiale recidivus*, Grupul Editorial Naţional, Bucureşti, 2002, p. 107
[483] Mircea A. Diaconu, *I. L. Caragiale. Fatalitatea ironică*, Editura Cartea Românească, 2012, pp. 136-137
[484] *Ibidem,* p. 138
[485] Vicu Mîndra, *Istoria literaturii dramatice româneşti,* Editura Minerva, Bucureşti, 1985. p. 108

uşurinţă dramatizate şi reprezentate, sau să fie transpuse în scenarii şi ecranizate. Uneori piesele lui Caragiale constituie o prelungire, o continuare a conflictelor, a tipurilor din schiţe, alteori schiţele reprezintă o sublimare, o condensare a unui subiect de piesă. Întrepătrunderea dintre paginile de teatru şi cele de proză scurtă este perfectă şi neîntreruptă, autorul fiind considerat, de către exegeţii români şi străini, ca un genial dramaturg şi un maestru al genului scurt.

Analizând opera lui Caragiale, Gherea afirmă că acestuia îi era imposibil să conceapă o operă până ce nu ştia exact numele tuturor personajelor. Numele din opera comică a lui Caragiale par a face parte din personajele pe care le denumesc. În piesele lui Caragiale numele seamănă, prin ele însele, cu personajele. Şi trebuie adăugat că mai ales în piesele de teatru e necesară această corespondenţă, căci o piesă de teatru nu permite să se facă acea sudare între nume şi personaj, ceea ce e posibil într-un lung roman, care, la rigoare, poate "imita" viaţa şi în privinţa aceasta. După cum afirmă Ibrăileanu (în binecunoscutul studiu *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*), în viaţa reală, putea s-o cheme Veta pe tânăra cititoare a *Dramelor Parisului*, şi Ziţa pe nevasta matură a lui Jupân Dumitrache. Dar în artă nu se putea, adică era o greşeală, pentru că mai degrabă se potriveşte *Veta* cu o matroană şi *Ziţa* cu o fetişcană sprinţară. Şi tot aşa, în viaţa reală putea să-l cheme Iordache Brânzovenescu pe animatorul şi conducătorul studenţilor, iar pe avocatul din *O scrisoare pierdută* — Coriolan Drăgănescu. Dar în artă, numele roman şi sonor ca o trompetă de alarmă de bâlci, *Coriolan Drăgănescu*, se potrivea mai bine pentru şeful zvăpăiat al naţionalismului cu tinctură latinistă a vremii de atunci, decât pentru avocat. Criticul generalizează observaţia, arătând că autorii comici obişnuiesc să pună nume care prin conţinutul lor naţional (când sunt formate din cuvinte comune, ca *Farfuride*), ori prin asociaţii cu medii comice (*Veta*, nume de mahala), ori prin sonoritate (*Caţavencu*), ori prin altceva, să semene cu personajul şi să-l caracterizeze.

Caragiale îşi propune să sugereze, un elocvent exemplu fiind *Zaharia Trahanache* care prin nume şi mai ales, prin prenume şi în definitiv prin combinarea numelui cu a prenumelui, sugerează bătrâneţea şi chiar decrepitudinea şi tot ce are greoi şi ticăit venerabilul preşedinte. "Farfuridi şi Brânzovenescu, prin aluzia culinară a numelor lor, sugerează inferioritate, vulgaritate şi licheism. Nae Ipingescu, prin sonoritate chiar, fără nici o asociaţie de idei cu croitoria inferioară (ipingea) şi cu ciubotăria (pingea), sugerează extracţie inferioară, ocupaţie de rând şi imbecilitate. Caţavencu, cu silabele lui stridente şi cu conturul ridicol, redă perfect pe demagogul *latrans*. Agamiţă Dandanache sugerează ramolismentul comic, prin diminutivul caraghios al straşnicului nume Agamemnon, pe care Trahanache îl pronunţă Gagamiţă şi care redă căderea în copilărie a acestui ramolit; prin conţinutul noţional al cuvântului Dandanache şi prin sonoritatea acestui cuvânt; prin sufixul *ache*, comun şi numelui lui Trahanache, şi prin suma

tuturor acestora. Iar cuvântul *dandana* se potriveşte cu rolul lui în piesă: schimbarea intempestivă a candidatului la deputăţie, disperarea Zoei din cauza scrisorii amoroase etc., plus dandanaua mai veche cu "pac! la *Războiul*". Din punctul de vedere al ultimei intenţii, Caragiale procedează oarecum în genul Alecsandri. Dar cât de pe înconjur, adică de artistic! Crăcănel evocă un om cu o conformaţie fizică şubredă, în deficit de virilitate, imbecil, adică aşa cum e acest personaj fricos şi tradus de toate femeile. Dealtfel, aici nu poate încăpea nici o discuţie, căci Crăcănel este o poreclă (dar tot aşa de indirectă ca şi *Dandanache*), aşadar trebuie să conţină caracterele comice ale tipului. Rică Venturiano evocă dezinvoltură (prin nume şi prin prenume), juneţă, poate *aventură* (prin prenume) şi prin sonoritatea numelui şi a prenumelui, ca şi prin combinaţia lor, e comic. Numele Veta, Ziţa, Miţa, Didina nu au nimic comic, naţional sau acustic, dar au comicul categoriei sociale — aceste nume fiind mai mult nume de mahala (mai mult, căci Miţa şi mai ales Didina se găsesc şi în alte clase). E un nume considerat ca mai poetic şi mai distins în suburbie — şi-n adevăr, în *D-ale carnavalului*, Didina Mazu e *leoaica* piesei, în deosebire de biata Miţa Baston"[486] .

Analiza operată de Ibrăileanu pune permanent în legătură textul lui Caragiale cu spaţiul social din care pleacă personajul sau pe care îl reprezintă; numele acestea se mai mahalagizează încă din cauza marelui talent al scriitorului de a concentra în ele chintesenţă de mahalagism. "Pe Lache, Mache şi Tache el i-a făcut mai Lache şi mai Mache. Şi de la *O noapte furtunoasă* încoace, numele Veta e compromis cu totul. Personajele serioase au nume mai serioase. Ştefan Tipătescu (cu o uşoară nuanţă totuşi de comic, căci e plasat într-o comedie), Zoe. "Zoe"! Ce bine e ales acest nume românesc pentru o damă mare în politica din provincie! (în *comte-rendu*-urile de pe vremuri: M-me Zoe X). Tot serioase (dar alese bine pentru comedia respectivă) sunt şi numele Jupân Dumitrache, Chiriac şi Spiridon, adică negustorul, calfa şi ucenicul, oameni amestecaţi într-o afacere serioasă de negoţ"[487].

Cunoaşterea elementelor de lexicologie îi permite criticului să aprecieze valoarea sugestiei de apartenenţă naţională: sufixul numelui Farfuride ne dă a înţelege că eroul e de origine grecească, şi tot aşa Agamiţă Dandanache, prin numele lui grecesc şi prin prenume. Şi poate nu e lipsit de aceeaşi semnificaţie şi numele Trahanache. Şi cum totul în *O scrisoare pierdută* e semnificativ şi simbolic, numele acestea şi proporţia aceasta de greci din O scrisoare pierdută ar ilustra, temperând-o, teoria lui Eminescu privitoare la extracţia grecească a partidului vechi liberal. Când Eminescu spune că liberalii sunt urmaşii fanarioţilor, nu are dreptate. Dar că o bună parte din substratul liberalismului vechi, adică din burghezie, a fost de această origine, e

[486] Garabet Ibrăileanu, *Scriitori români şi străini*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 210
[487] *Ibidem*

adevărat. Agamiţă Dandanache e venit de la centru. Familia lui "de la patuzopt" a fost mereu implicată în politică, fără ca personajul să justifice prin calităţi personale locul pe care şi-l doreşte în Parlament. Pe Farfuride, Caragiale l-a făcut grec numai prin sufix. Pe Dandanache îl face grec prin nume şi prin prenume. Caragiale îl face pe eroul său să vorbească peltic şi sâsâit: "neicusorule", "puicusorule", "patuzopt". "Agamiţă", "Dandanache", "neicusorule", "patuzopt", atâtea mijloace pentru a sugera grecismul lui Dandanache. Prin comparaţie, Ibrăileanu remarcă faptul că alegerea numelor foarte comune, în *O scrisoare pierdută*, pentru cei doi institutori, agenţii lui Caţavencu, Ionescu şi Popescu (primul Ionescu şi primul Popescu ai lui Caragiale) înseamnă că ei sunt de extracţie populară, feciorul popei şi feciorul lui Ion. Fac parte dintre cei care se ridică pe aceeaşi treaptă socială prin arivism. Ionescu şi Popescu din *O scrisoare pierdută* — ca toţi cei din *Momente* de mai târziu — nu-s individualizaţi. Şi sunt singurele personaje neindividualizate din toate comediile lui Caragiale.

Tot în sensul adaptării numelui personajului la mediul social, Paul Zarifopol a imaginat cândva pe Pulchérie Chiriac, fiica personajului din *O noapte furtunoasă*. Se zicea acum douăzeci de ani că însuşi Caragiale se gândea, sau chiar lucra la "urmarea" comediilor sale — evoluţia tipurilor şi a urmaşilor lor. Totuşi, o Pulchérie Chiriac, ba chiar mai multe, găsim în *Momentele* de mai târziu. De pildă, Esméralde Piscupesco (şi Episcopesco; bărbatul ei, burghez mare, e pe o treaptă mai înaltă a ierarhiei, nu e numai Popescu) şi alte doamne Popesco, *acum* devine "societate bună", trăind în palate somptuoase, cu "*five o'clock tea*" etc. Aşadar, dacă n-a arătat evoluţia tipurilor şi familiilor din comedii -dacă n-a creat pe Pulchérie Chiriac —, Caragiale, totuşi, a urmărit evoluţia categoriei sociale din comedii. Este drept că Pulchérie Chiriac e mai evoluată decât Esméralde Piscupesco. Pulchérie e dintr-o generaţie mai nouă decât Esméralde.

Caragiale este constant în folosirea numelui propriu, remarcă Ibrăileanu. Aşa ar fi numele Pampon şi Mazu (Didina, din *D-ale carnavalului*), care probabil sunt alese pentru trebuinţele intrigii, căci din cauză că nişte personaje din piesă rostesc vorbele "mazu" (un termen de joc de cărţi) şi "pampon", intriga, cum se ştie, se încurcă de tot.‟În opera lui Caragiale, problema numelor proprii e mai importantă decât în opera altor scriitori, pentru că opera lui e comică şi într-o astfel de operă, numele e o *însuşire* mai esenţială a personajului decât în alte genuri literare”[488].

O noapte furtunoasă (1879), prima dintre piesele lui Caragiale, este o comedie în două acte, bazată pe un *imbroglio*: tânărul amorez Rică Venturiano, cu cartea lui de vizită încărcată şi ridicolă (amploiat judiciar, student în drept, redactor la „Vocea partidului naţionale, poet liric), în

[488] *Ibidem*, p. 212

aventurile sale, nimereşte pe întuneric în casa Vetei, în loc să ajungă în budoarul Ziţei, sora acesteia, damă „liberă", „dezvorţată". Surprins de soţul Vetei, jupân Dumitrache Titircă Inimărea, de către Chiriac, amantul Vetei şi un om de „încredere" în cherestegeria lui Dumitrache şi de Nae Ipingescu, amic „politic" al aceluiaşi Dumitrache, Rică e pe punctul de a fi snopit în bătaie, când, providenţa îl salvează: Ipingescu îl recunoaşte că e om „cinstit", publicist înflăcărat care, cine ştie, poate ajunge „dipotat" şi chiar ministru. Lămurindu-se încurcătura, noaptea furtunoasă se sfârşeşte cu bine, spre liniştea tuturor şi fericirea Ziţei, căreia Rică îi cere mâna. La bucuria generală ia parte şi Spiridon, băiat de prăvălie, pe care jupân Dumitrache îl „scarmănă" oriunde îl prinde, fie că are, fie că n-are pentru ce. *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* (1880), farsă într-un act, este o satiră, aparent inofensivă, dar în fapt virulentă, îndreptată împotriva prostiei desăvârşite, sublime, care dezarmează prin robusteţea ei. Un pensionar, vechi client politic al „democraţiei", în realitate un bătrân lipsit de orizont şi de înţelegere, senil, sumar alfabetizat, are „fandaxii" înainte de culcare şi interpretează focurile de armă, ale unor petrecăreți, trase de lăsata secului, drept manifestări ale „reacţiunii". Dezvăluirea farsei carnavaleşti o face slujnica, dimineaţa, când, vine să aprindă focul şi-i găseşte pe Leonida şi pe consoarta sa, Efimiţa, tronând pe bagajele strânse în mijlocul odăii, pregătiţi să fugă din oraş în vreo localitate mai liniştită, de teama „reacţionarilor". Piesa atinge culmi de expresivitate, este de un comic captivant, ce se degajă progresiv la fiecare replică. Din studiul lui Virgil Brădăţeanu, aflăm că piesa a fost jucată, la început, de doi bărbaţi („actorul N. Hagiescu a interpretat rolul lui Leonida, Mihai Mateescu, foarte îndrăgit de Caragiale, a interpretat în travesti rolul Efimiţei, iar direcţia de scenă a aparţinut tânărului Constantin I. Nottara"[489]), dar la momentul premierei, în vara anului 1882, la grădina Raşca, piesa nu a avut succesul scontat. O particularitate inedită a pieselor lui I. L. Caragiale, a fost evidenţiată tot de către Virgil Brădăţeanu care are în vedere rolul deosebit de important pe care dramaturgul îl acordă indicaţiilor de regie, în construirea caracterelor. Observaţia o regăsim şi în demersul lui Silvian Iosifescu, care urmăreşte modul în care didascaliile înfăţişează şi amplifică senzaţia de frică: „este o minunat de exactă descriere a reacţiilor de spaimă pe care le poate avea soţia pensionarului, când e trezită din somn în astfel de condiţii. Toate amănuntele date, toate mişcările... sunt la fel de veridic caracteristice pentru personaj şi pentru moment.[490]". *O scrisoare pierdută* (1884), comedie în patru acte, este piesa care-l reprezintă pe Caragiale cel mai bine, şi este considerată, şi astăzi, capodoperă a dramaturgiei românești. Conflictul se poartă în jurul farsei alegerilor ce au loc într-un oraş

[489] Virgil Brădăţeanu, *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului*, Edituta didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1966, p. 302
[490] Silvian Iosifescu, *Momentul Caragiale*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963, p. 38

oarecare, din România. Aşa-zişii opozanţi, conservatorii şi liberalii, sunt antrenaţi într-un conflict în numele „principiilor". În fond, bătălia se dă, pentru funcţia de deputat şi în această bătălie se întâlnesc: prefectul unui judeţ, avocaţi, prezidenţi de comitete şi *comiţii* locale, soţia unui asemenea prezident, care-şi are de apărat şi onoarea (a pierdut o scrisoare de amor compromiţătoare pentru reputaţia ei de damă „cinstită") şi candidatura amantului (prefectul Tipătescu), amploiaţi, un cetăţean turmentat (reprezentat al dezorientării unor alegători) şi faimosul ticălos şi sforar politic Agamemnon Dandanache, cel trimis de la centru pentru a fi ales deputat, pe baza unor relaţii şi interese asemănătoare. Faptul că satira adâncă, întreprinsă de Caragiale în această comedie a provocat o furioasă reacţie din partea multor oficialităţi ale vremii, era semnul că autorul nimerise în plin, sancţionând fără menajamente frauda electorală, demagogia împodobită cu fraze ce transmit un fals patriotism, compromisurile de culise, degradarea morală pe care, mai abil sau mai grosolan mascat, o întreţineau şi o cultivau mulţi dintre reprezentanţii autorităţii publice. Comediile lui Caragiale, e de părere Șerban Cioculescu[491], surprind un fenomen de tranziţie, şi anume ridicarea micii burghezii la conştiinţa politică; adevăratul model al piesei *O scrisoare pierdută* fiind vechiul politicianism liberal. Cioculescu vede, aşadar, universul operei caragialiene prin prisma realităţii sociale contemporane marelui dramaturg. Personajele acţionează conform principiilor, legilor morale şi sociale ale epocii de tranziţie în care trăiesc. Viziunea realistă asupra piesei este foarte clar exprimată şi de Alexandru Piru în studiul dedicat lui Caragiale din *Istoria literaturii române de la început până azi:* „Fundalul comediei *O scrisoare pierdută* îl constituie alegerile de deputaţi din 1883, când s-a pus problema revizuirii Constituţiei, dar substratul nu îl formează competiţia politică de idei între partide ci, ingeniozitatea în descoperirea mijloacelor prin care se poate obţine subteran, avantajul"[492]. „Intrată definitiv în repertoriul naţional, comedia *O scrisoare pierdută*, piesă ce reprezintă expresia cea mai înaltă a capacităţii autorului de a portretiza şi de a sublima, de a face să trăiască pe scenă idei moraleşi filozofice, constituie chintesenţa teatrului nostru, mândria geniului comic românesc"[493]. Astfel de aprecieri regăsim în numeroase studii ce au analizat opera lui Caragiale şi, în mod special, piesa *O scrisoare pierdută*. Dar, ceea ce pare esențial pentru înțelegerea succesului la public al acestei piese, de la premieră și până în actualitate, este rolul, remarcat de către Brădățeanu, pe care l-a avut regizorul Caragiale în determinarea unui stil de interpretare al comediilor, numit și astăzi, *stilul Caragiale*. Pentru ilustrarea acestei ipoteze, o contribuție substanțială o aduce și demersul lui Sică Alexandrescu,

[491] Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura didactica și pedagogică, București, 1971, p. 237
[492] Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 146
[493] Virgil Brădățeanu, *Comedia în dramaturgia românească*, Editura Minerva, 1970, p. 96

care susține: „Dacă nu s-ar fi ocupat personal, cu o pasiune regizorală cel puțin egală cu aceea scriitoricească, să creeze prin interpreți ilustrarea vie a caracterelor puse în piese, atunci nu se știe cum s-ar fi jucat la început și cum ar fi evoluat în decursul timpului comediile lui Caragiale.”[494] La rândul său, Al. Piru îi recunoaște lui Caragiale meritul de a fi înțeles că timpul său impune o redescoperire a formelor originle ale artei scenice. După părerea sa, Caragiale a adoptat în comedii numeroase procedee vechi, adaptându-le condițiilor locale și istorice. Astfel, printr-o adevărată metamorfoză, „vechile tipuri comice care aveau o deformare semnificativă fizică, nasul enorm, calvița, cocoașa, sunt deplasate de către Caragiale spre interior, simbolizând credulitatea, naivitatea, prostia și servilismul”[495].

O noapte furtunoasă formează, împreună cu celelalte trei comedii, o perioadă distinctă în cariera literară a lui Caragiale. În toate, mai mult în O noapte furtunoasă şi mai puţin în *Conu Leonida*, el împrumută unor personaje idei şi expresii din presa vremii. În Rică Venturiano sunt, în germene, tipuri de jurnalişti. Toate şarjele autorului pentru "studintele" gălăgios, pentru ziaristul incult şi demagog, pentru poetul lipsit de talent, pentru Lachi şi Machi din cancelariile bucureştene (Rică e şi "arhivar") — toate sunt concentrate în Rică Venturiano. Dar o atât de mare înverşunare l-a făcut pe Caragiale să şarjeze fără măsură. Abia dacă mai trăieşte Rică, abia dacă se mai zăreşte sub grămada de invenţii puse în spinarea lui de autor. "Beţia de cuvinte", pe care Maiorescu a constatat-o la oamenii aşa-zişi de cultură din vremea lui, ia proporţii uriaşe la mahalagiul "cult" Rică Venturiano, e frazeologia pretenţioasă şi dezordonată, e o invenţie verbală pricinuită de asociaţii incoerente de cuvinte, e fraza care merge fără nici un substrat de gândire, într-un fel de ameţeală care ucide orice putere de inhibiţie. Pe lângă Rică, tipurile cele mai caracteristice din comediile lui Caragiale, în această privinţă, sunt Farfuridi şi Caţavencu. Un Conu Leonida e mai degrabă un palavragiu.

Discursul lui Jupân Dumitrache începe cu proclamarea sentimentului de familie. El înțelege mai complicat "onoarea de familist", care formează hazul principal al piesei. Ţircădău, care îşi insultă şi-şi bate nevasta, este un "mitocan" pentru Jupân Dumitrache, fiindcă Ţircădău nu ţine la "onoarea de familist". Căci în "onoarea de familist" nu intră, pentru Jupân Dumitrache, numai credinţa femeii, ci şi purtarea bună a bărbatului faţă de dânsa. El nu-şi dă pe faţă gelozia de la "Iunion", ca să nu "ruşineze pe cucoane", pe Veta şi pe Ziţa. El e deosebit de atent cu nevasta sa. Când ea răstoarnă candela şi se sperie de acest "semn rău", el o îmbărbătează, spunându-i că dacă arde cherestegia face el alta. Cu Ziţa, cumnata lui, se poartă ca "un frate mai

[494] Sică Alexandrescu, *Caragiale în timpul nostru. Însemnările unui regizor*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962, p. 97
[495] Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 148

mare". Dacă vede că bărbatul ei o bate, el o "dezvorţează". Când ea îl roagă să meargă la "Iunion", cu toată oroarea lui de acest local, cedează la vorbele Ziţei: "să n-ai parte de mine şi de Veta". Când "amorul" dintre Rică şi Ziţa se dă pe faţă, Jupân Dumitrache are menajamente delicate pentru "ruşinea" Ziţei. Vrednicia lui Chiriac ca slujbaş în cherestegie o apreciază cu recunoştinţă şi se pregăteşte s-o răsplătească, făcând din Chiriac tovarăş la afaceri. Între poreclă şi faptul din piesă este o strânsă legătură. Pe acest om, care nu e lipsit de oarecare virtuţi, fie şi banale, Caragiale îl pune într-o situaţie din cele mai ridicole. Partenera de reconstrucţie a periplului cultural este Ziţa. Dacă Rică e intelectualul, civilizatul, franţuzitul din piesă, Ziţa e şi ea ceva din toate acestea. Ea a învăţat la pension, a auzit acolo câteva cuvinte franţuzeşti, vorbeşte, şi ea, împestriţat cu cuvinte noi, pe care le schimonoseşte mai rău decât Rică (pentru că ea nu e "studinte" şi publicistă), are lectură: "*Dramele Parisului* câte au ieşit, toate le-am citit de trei ori", zice ea "ambetată". Tipul Ziţei este redat admirabil, mai ales în dialogul ei cu Veta, când aceasta refuză să se mai ducă la "Iunion". Ziţa e tânăra noastră mahalagioaică de totdeauna, dar cu o nuanţă specifică vremii de-atunci, adică mai romanţioasă, mai "modistă.

Şi tot din această primă operă apare şi cealaltă însuşire eminentă a talentului lui Caragiale, coloratura armonică a tipurilor. Seriozitatea şi concentrarea Vetei; romantismul şi expansivitatea Ziţei. Masivitatea şi naivitatea lui Jupân Dumitrache; dezinvoltura şi falsitatea intelectuală a lui Rică. Spontanietatea lui Jupân Dumitrache; formalismul papagalicesc al lui Nae Ipingescu. Eleganţa lui Rică; mitocănismul lui Chiriac. Pitorescul mahalagesc al limbajului lui Jupân Dumitrache; jargonul artificial al lui Rică. Tipurile se reliefează unul pe altul, culoarea unuia dă o savoare deosebită şi celuilalt.

Realizată tot în registrul satiric, piesa *D-ale carnavalului* (1885), comedie în trei acte, oferă o altă faţă a disponibilităţii autorului, aceea de a realiza o construcţie complicată şi o ţesătură cât mai încurcată a intrigii. Datorită acestei structuri, piesa nici nu poate fi povestită succint. Autorul demonstrează, încă odată, talentul sau de comediograf, făcând din lumea de mahala pe care o înfăţişează cu măşti şi costume de carnaval, „o menajerie hilarălok pe alocuri, grotescă”[496]. Plasarea acţiunii în sezon de carnaval îi permite lui Caragiale să suprapună măştile balului peste camuflările de fiecare zi ale oamenilor. Mihai Florea remarcă faptul că efectul obţinut prin această tehnică, îşi regăseşte corespondenţe în lumea de caricaturi a contemporanului mai tânăr al lui Caragiale, Honoré Daumier cu care, afirmă cronicarul dramatic, „de altminteri, s-ar înrudi spiritual”[497]. Nu există dovezi din care să reiasă că dramaturgul român a cunoscut opera pictorului și caricaturistului francez, dar textul ce însoțește

[496]Mihai Florea, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, Editura Meridiane, 1970, p.87;
[497] *Ibidem*

una dintre lucrările sale, vorbeşte de la sine:„ Nous sommes tous d'honnêtes gens, embrassons-nous, et que ça finisse”[498]. Singura dramă scrisă de Caragiale, *Năpasta* (1890), dezbate o gravă problemă de conştiinţă. Implicate într-o crimă misterioasă, cele câteva personaje trăiesc - fiecare în mod diferenţiat, în funcţie de situaţia pe care o au faţă de teribila faptă - sentimente diferite : coşmarul de a nu se descoperi adevărul, teama de justiţia imanentă, zbuciumul unui om căzut victimă nevinovat. Tăinuit ani de-a rândul, adevărul îşi face totuşi loc în mod neprevăzut, producând mari răsturnări şi perturbări în conştiinţele vinovate. Neobişnuit cu asemenea piese, publicul şi mai ales cronica vremii, a primit cu oarecare răceală piesa, deşi distribuţia cuprindea actori dintre cei mai consacraţi, ca Aristizza Romariescu, Grigore Manolescu, G. I. Nottara. În plus, autorul a avut de suportat şi o penibilă intrigă, cu scop calomniator, pusă la cale de un detractor al său, care-l acuza de plagiat după un autor maghiar imaginar, Kemeny Istvan, şi, ulterior, după *Puterea întunericului* a lui Tolstoi. Istoriile literare au demonstrat că o filiaţie cu Tolstoi pare imposibil de stabilit; o anume explicaţie cu privire la modelele dramei *Năpasta* în creaţia lui Caragiale ar putea fi căutată, conform cronicarului dramatic Mihai Florea, în ecoul unor lecturi din Dostoievski. În afara acestor piese, opera dramatică a lui Caragiale mai cuprinde câteva lucrări de importanţă mai redusă, pagini ocazionale, asupra cărora nici autorul nu a stăruit, lăsându-le aproape uitării: monologul *1 Aprilie*, instantaneul într-un act *Începem,* scris pentru inaugurarea companiei teatrale de mare prestigiu, *Hatmanul Baltag,* operă bufă în trei acte (în colaborare cu Iacob Negruzzi, muzica de Eduard Caudella) şi *O soacră*, farsă „fantezistă” într-un act, sau sceneta *100 de ani*, considerată de fapt, un montaj privind principalele evenimente ale secolului al XIX-lea, ilustrate cu fragmente din lucrările celor mai reprezentativi creatori ai epocii. În devenirea teatrului autohton contribuţia lui Caragiale reprezintă o deschidere către modernitate, începând de la cunoscuta idee a autonomiei artei teatrale faţă de literatură, perspectiva teatrului ca un complex de arte, supuse specificităţii spectacolului, atribuirea unei importanţe deosebite elementelor scenice. Este interesant, în acest sens comentariul pe care-l face asupra piesei lui Haşdeu, *Răzvan şi Vidra* ,,împotriva căreia sunt destule de zis(...). Mai întâi această poemă dramatică, cum o numeşte autorul, nu este clădită pe un plan de dramă, ci pe un plan de poveste(...) scene întregi, un act sau mai multe chiar se pot scoate fără a jigni iconomia întreagă a clădirii”[499].

[498] http://ro.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:Daumier_-_Honest_people.jpg

[499] I.L. Caragiale, *Literatura în teatrul nostru*, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Minerva, Bucureşti, 1973, p. 5

III. PUBLICISTICA TEATRALĂ/CRITICA DRAMATICĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

III. 1.Rolul criticii dramatice în dezvoltarea dramaturgiei românești

Ideile importante pentru orientarea vieţii teatrale româneşti în secolul al XIX lea aparţin unor nume care au marcat modernizarea culturală şi instituţională românească, de la C.A. Rosetti, la V.Alecsandri, M. Kogălniceanu, Al.Russo, Nicolae Filimon spre Eminescu şi Caragiale. Nu au fost rupturi de nivel ci construcţie progresivă, în planul teoriei teatrale, dar şi în planul creaţiei capabile să susţină un repertoriu naţional. Un material util cercetării de faţă au fost, studiile închinate istoriei teatrului în România, lucrări care, spre deosebire de Istoriile literaturii române, acordă atenție deosebită şi criticii dramatice. Criticii teatrale i se recunoaşte rolul important pe care l-a jucat în îndrumarea teatrului încă de la începuturi. Primele organe de presă româneşti fac loc în paginile lor problemei teatrului naţional, considerând-o ca fiind una dintre cele mai direct legate de mişcarea culturală a epocii. În Ţara Românească, *Curierul românesc* (1829 - 1848) şi suplimentele sale literare *Curierul de ambe sexe* (1837 - 1847) şi *Muzeul naţional* (1836 - 1838) defăşoară o activitate intensă pentru înnoirea literaturii şi a teatrului. Apariţia primei reviste de specialitate, *Gazeta Teatrului Naţional* (1835 - 1836), dovedeşte câtă importanţă acordau contemporanii dezvoltării teatrului, considerându-l principalul factor educativ. *Curiosul* lui C. Bolliac pentru scurtă vreme (1836 - 1837), iar mai târziu, şi într-o mai mică măsură, *Albumul ştiinţific şi literar* (1847) continuă dezbaterile în jurul funcţiei teatrului românesc. În Moldova, presa acordă o importanţă cel puţin egală problemelor teatrului. În publicaţiile conduse de Asachi, *Albina românească* (1829 - 1850) şi *Alăuta românească* (1837 - 1838) este frecventă preocuparea pentru arta teatrală, pentru îndrumarea sa spre profesionalizare, chiar dacă aceste publicaţii „poartă amprenta limitelor gândirii politice, conformiste a lui Asachi”[500]. Un rol mult mai important din punct de vedere al orientării, profunzimii şi densităţii ideilor estetice revine publicaţiilor conduse de M. Kogălniceanu: *Dacia literară* (1840) şi *Propăşirea sau Foaie ştiinţifică şi literară* (1844).

Și presa transilvăneană are preocupări artistico-teatrale sporadice în *Foaia duminecii* (1837), *Foaie de săptămână* (1837) şi chiar în *Foaie literară* (1838). Abia în *Gazeta de Transilvania* (1838) condusă de Gh. Bariţiu va fi enunţat programul dezvoltării artistice a teatrului naţional. La unificarea obiectivelor comune ale teatrului din cele trei ţări române

[500] Florin Faifer, *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Ed. Timpul, Iași, 2010

contribuie însă în cea mai mare măsură, conform lucrării citate, *Foaia pentru minte, inimă şi literatură* (1838—1865), ca şi publicaţia lui Timotei Cipariu *Organul luminării* (1847).

Despre apariția și specificul criticii dramatice românești, scrie și Florin Faifer, la a cărui lucrare ne-am oprit pentru că reprezintă o regândire și o reabilitare în același timp, a unei zone intrată în uitare, dintr-o perspectivă modernă și actuală. Florin Faifer aderă la ideea lui George Ivașcu conform căreia, în prima jumătate a secolului al XIX-lea se poate vorbi doar „de o critică incidentală și diletantă”[501] în domeniul teatrului. Afirmația este motivată de lipsa criteriilor teoretice, comentariile criticilor constând în impresii susținute de simțurile estetice ale fiecăruia. Sunt amintiți în acest sens, printre cei ce-și exprimau opiniile cu privire la spectacole în presa vremii, Gh. Asachi - în Iași, George Barițiu - în Ardeal, Dimitrie Gusti, Teodor Codrescu, C.A. Rosetti, N.Filimon, I. H. Rădulescu, Costache Negruzzi, Cezar Boliac.

Apariția în 1835-1836 a *Gazetei Teatrului Național* este considerată primul semn al necesității unei direcții critice, din ce în ce mai bine delimitată. Alt semnal, al aspirației criticii către profesionalizare, îl constituie unul dintre obiectivele *Daciei literare*: «Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana». În ceea ce privește limbajul, acesta este văzut astăzi, ca fiind naiv, șovăitor, aspect firesc pentru acea perioadă. De exemplu, fie că se povestește piesa, fie că se fac aprecieri asupra spectacolului, Faifer evidențiază anumite clișee lingvistice, „nevinovate”: „potrivit”, „nemerit”, „cu mulțemire”, folosite, mai ales de Asachi. O idee inedită, ni se pare motivația, pe care o găsește criticul, pentru care publicul primește cu mult entuziasm orice fel de reprezentație. Cauza ar fi deci nu numai lipsa educației spectatorului român, cât și faptul că este copleșit de emoții nemaicunoscute până atunci. Dovadă că, diletanți sau nu, cu montări pregătite în pripă, cu decoruri umile și costume nepotrivite, actorii reușeau, totuși, să rezoneze cu sala și să transmită sentiment.

Un aspect semnalat și de V. Mândra sau de Constanța Trifu, este că numeroase cronici de spectacol, deplâng faptul că actorii se bazau doar pe intuiție și, fără studiul personajului interpretat, exagerează de multe ori vocal sau gesticulatoriu. „Mai și rosteau afectat și cam pe nas, imitând pronunția franțuzească, cu ultima silabă cântată și lungită – defect care a dăinuit multă vreme pe scena românească”[502].

Florin Faifer numește tipul primelor comentarii critice, impresionist și exemplifică prin reproducerea unui frangment din prefața la *Opere complete*, în care Alecsandri descrie atmosfera generală a teatrului ieșean: „Lipsa de modeluri îi obligă a crea rolurile după o închipuire totdeauna greșită. ... Unii care însă se cred artiști cad în exces, sbuciumându-se ca

[501]George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Ştiințifică, București, 1969, p. 166
[502] Florin Faifer, *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Ed. Timpul, Iași, 2010, p. 12

nebunii, mișcând brațele ca telegrafuri aeriane, întorcând ochii furioși ca motanii înamorați și răcnind așa cu furie, că publicul se întreabă: Ce i-a apucat? ....Singurele roluri necaricaturizate de dânșii sunt acele de oameni de rând: argați, precupeți, giupânese, iar frazele ce le pronunță cu mult natural sunt de pildă: Vai! mâncate-ar moliile cherpașule!...Publicul asistă cu nepăsare la aceste netoții, căci nu are idee de condițiile unui bun teatru"[503].

Primii oameni interesați de teatru în a căror comentarii, critica actuală întrevede „argumentări de principiu"[504], bazate probabil, și pe lecturi de ordin teoretic, sunt I. Voinescu II, Barbu Catargiu, Dimitrie Gusti, Alecu Russo. Din momentul în care, aceștia încep să semneze cronici dramatice, se consemnează și apariția primelor polemici, exemplul oferit de criticul citat fiind disputa dintre Dimitrie Gusti și Alecu Russo, cu privire la piesa *Băcălia ambițioasă*.

Momentul pașoptist este considerat un moment important în evoluția teatrului românesc, întrucât, unul dintre obiectivele militanților pașoptiști, este înființarea unui teatru național. Prin expresia, devenită clișeu, „teatru – oglindă a vieții", se deduce că pașoptiștii înțelegeau mai bine funcția moralizatoare și educativă a teatrului, prin urmare sursele de inspirație indicate vizau istoria și folclorul autohton.

Printre argumentele cu care pașoptiștii încercau să limiteze traducerile și imitațiile, Florin Faifer remarcă, o idee incipientă, ce se va regăsi ulterior în *Teoria formelor fără fond* la Titu Maiorescu. Frangmentul reprodus, publicat în *Gazeta de Moldavia*, 1850, aparține lui Mihail Kogălniceanu: „Noi însă, în pretenție de a ne civiliza, am lepadat tot ce era bun pământesc și n-am păstrat decât abuzurile nouă a unei rău înțelese și mincinoase civilizații... am împrumutat de la străini numai superficialitatea, haina dinafară, litera, iar nu spiritul"[505].

Lucrarea amintită evidențiază activitatea de cronicar dramatic a lui C. A. Rosetti, care deși se înscrie în canonul ideologic pașoptist, abordează pentru prima dată, ideea întemeierii unei relații cu publicul, astfel încât spectatorii să devină parteneri constienți în comunicarea dramatică. Lui Odobescu, criticul îi atribuie meritul de a fi pledat pentru înființarea unei școli de actorie românești și, în acest sens, aflăm că în calitate de ministru al Instrucțiunii, în 1863, acesta dă aviz favorabil unui memeoriu în care se cerea înființarea Conservatoriului de muzică.

[503] *Ibidem*, p. 14
[504] *Ibidem*
[505] *Ibidem*, p. 17

B.P. Hașdeu este numit „un teoretician fastuos”[506], evidențiindu-se cultura vastă formată prin lecturile din Sofocle, Euripide, Aristofan, Plaut, Corneille, Molière sau Goethe, criticul Florin Faifer recunoscându-i meritul de a fi conturat pentru prima dată ideea apariției unui dialog cu marile valori ale teatrului clasic: „A sosit momentul – scria Hașdeu într-u articol din *Buciumul* în 1863 – ca să jucăm și noi un rol în Europa și să ne întărim înăuntru, făcându-ne respectați din afară”[507].

Florin Faifer comentează și gruparea de articole a lui Hașdeu, intitulată *Mișcarea literelor în Eși,* evidențiind remarcile care și astăzi par pertinente. Reținem prin urmare, valabilitatea criticii dure pe care Hașdeu o face pieselor lui Asachi sau, reproșurile întemeiate aduse limbajului franțuzit din comediile lui Alecsandri, precum și umorul persiflant, uneori excesiv, care însoțește cronicile de teatru ale dramaturgului.

Apariția lui Titu Maiorescu este considerată „providențială pentru cultura noastră... marcând începutul unei critici în toată puterea cuvântului”[508]. Criteriile exigente, după care își gândește Maiorescu critica sunt bazate pe lecturi substanțiale din Platon, Kant, Hegel sau Schopenhauer, din care rezultă și energia sau, adesea, violența negației în comentariile în care își propune să selecteze doar acele scrieri cu adevărat valoroase.

În acest sens, Faifer amintește despre teoria „formei fără fond” pe care Maiorescu o dezvoltă cu multă convingere în studiul *În contra direcției de astăzi în cultura română,* apărut în 1868 în revista *Convorbiri literare*. „Înainte de a avea partid politic, care să simță trebuința unui organ și un public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistica. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate, și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii și universități și am falsificat instrucțiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută pe marginile școalelor, am făcut atenee române și asociațiuni de cultură și am depreciat spiritul de societăți literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate științifică originală, am făcut Societatea academică română [...] și am falsificat ideea academiei. Înainte de a avea artiști trebuincioși, am făcut conservatorul de muzică; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut școală de belle-arte; înainte de a avea o singură piesă de teatru de merit, am fundat teatrul național - și am depreciat și falsificat toate aceste forme de cultură. În aparență, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee,

[506] *Ibidem*, p. 30
[507] *Ibidem*, p. 31
[508] *Ibidem,* p. 35

conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate, toate aceste sunt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare..."[509]. Am ales să reproducem acest fragment pentru că, raportând teoria „formelor fără fond" la ideea exprimată ulterior de E. Lovinescu cu privire la teoria sincronismului și a mutației valorilor estetice, critica maioresciană pare astăzi, exagerată. Posibil, intenționat exagerată, „și de dragul teoriei, dar și pentru că are de dus o luptă"[510], explică autorul citat. Un bun exemplu oferit vizează politicul cu tendință explicită prezent în poezie: „poeziile politice au toate vițiul corespunzător: de a fi lipsite de sensibilitatea poetică"[511]. Urmărind modul în care atacă această problemă, criticul contemporan observă faptul că, Maiorescu desființează acuzațiile aduse comediilor lui Caragiale: „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul își ia persoanele sale din societatea contimporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește și acelaș Caragiale, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de iș lic și tombateră și își va bate joc mâine de fraza reacționară, și în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil"[512].

Ceea ce pare criticii de astăzi uimitor este faptul că, Maiorescu în același studiu, deși nu apreciază dramaturgia pașoptistă și nici pe cea aparținând perioadei imediat următoare, aduce critici favorabile lui Samson Bondărescu. Aspect ce îl îndreptățește pe Florin Faifer să afirme: „Parcă n-ar fi Maiorescu. Esteticianul, e limpede, se simte mai în largul lui în sfera teoriei"[513]. Exagerate și departe de adevăr par astăzi și comentariile tranșante lui Maiorescu despre actori și regizor: „zeci și zeci de ani vor trece înainte de a se putea compune o singură trupă de actori care să merite acest nume" sau, „Cu vremea, spun cei ce cunosc meseria, regisorul ajunge să fie pătruns de însemnătatea lui și crede că el este cauza de căpetenie pentru succesul unei piese [...] este de râs cu această în chipiure a lui"[514].

În final, se aduce în discuție stilul, considerat frapant, al lui Maiorescu, exemplificându-se, în sprijinul acestei afirmații, cu o remarcă pertinentă și astăzi, ce aparține lui G. Ibrăileanu: „Stilul acestui logician, stilul acestui aristocrat al gândirii, stilul acestui om echilibrat este limpede, rece, casant, avar în cuvinte și de o eleganță sobră și oarecum căutată în vârtoșenia lui. Maiorescu este creator de stil. El este inițiatorul unui gen de stil în literatura noastră. El a

[509] Titu Maiorescu, *Critice*, Editura Vivaldi, București, 1997, p. 101
[510] Florin Faifer, Op. Cit., p.36
[511]Titu Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, *apud* Florin Faifer*, Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010, p.36
[512]Titu Maiorescu, *Critice*, Editura Vivaldi, București, 1997, p. 104
[513] Florin Faifer, *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010, p.40
[514]*Ibidem*, p.41

creat la noi stilul ideilor. Și, poate, a rămas și până astăzi cel mai bun scriitor de idei al românilor”[515].

Criticul Florin Faifer nu se află în consens total cu exegeza românească, care apreciază în mod exagerat activitatea de cronicar teatral a lui Mihai Eminescu și, amintește în acest sens, părerile lui G. Ibrăileanu, Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, sau ale lui G. Călinescu, care îl consideră „cel mai de seamă estet literar al vremii”. Apreciind orizontul teoretic substanțial și neobișnuit pentru acele vremuri, format prin lecturile din Kant, Hegel și Schopenhauer, precum și spiritul analitic deosebit, criticul remarcă totuși în cazul cronicilor eminesciene, oscilații între clasicism și romantism. Acest aspect, sugerează, conform opiniei citate, lipsă de consecvență și neclaritate în construirea criteriilor estetice. Această idee este justificată prin exemplificarea câtorva cronici dramatice semnate de Eminescu în revistele *Curierul de Iași* și *Timpul,* în care valoarea etică capătă însemnătate mai mare, în defavoarea valorii estetice. Un alt exemplu oferit, face trimitere la articolul *Repertoriul nostru teatral*, în care, sub influența ecourilor *Daciei literare*, „publicistul manifestă îngăduință pentru textele de un mai slab calibru, pentru acei actori nu din cale-afară de talentați, dar care «își dau o silință onestă de a scrie solid și sănătos, fără jignirea moralei și a cuviinței»”[516].

Florin Faifer punctează și el lipsa de adeziune a lui Eminescu față de melodrame și vodevil, de fapt, respingerea oricărei influențe franceze. Se amintește, în acest sens, faptul că tragediile lui Corneille și ale lui Racine, sunt considerate de către cronicarul dramatic, „imitații slabe și greșite ale tragediei antice”[517]. De atfel, se precizează în studiul citat, Eminescu pornește o adevărată campanie împotriva melodramelor, cărora le reproșează tematica inspirată din „încălcările codului penal și boalele trupești”[518], considerând că „defectele naturale sunt obiecte ale comicei de rând, nicidecum a comediei de caractere”[519]. Totuși, cu mențiunea că, în reprezentarea lor trebuie păstrat un echilibru, Eminescu recunoaște că, *orbirea* și *nebunia* reflexivă, au potențial dramatic.

Criticul citat consideră remarcabil faptul că Eminescu face distincție între *drama de caractere*, ilustrată de Shakespeare și Molière și *drama de intrigă*, cultivată dramaturgia spaniolă. Diferența constă în faptul că în primele, „conflictul se iscă de la sine,” în jurul caracterelor, iar „în piesele dominate de intrigă, nu caracterele se înfruntă, ci planurile

[515] *Ibidem*
[516] *Ibidem*, p. 42
[517] Mihai Eminescu, *Repertoriul nostru teatral*, *apud* Florin Faifer, *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010, p.43
[518] *Ibidem*, p.45
[519] *Ibidem*

opuse”[520]. O altă distincție, apreciată de Florin Faifer, pe care o face cronicarul dramatic, este aceea dintre romanul dramatic și dramă. Prin urmare, „în romanul dramatic, eroii sufăr fără vină, lovirile unei sorți, adesea străine de caracterul lor”[521], în timp ce în dramă, caracterele „mobilizează energiile textului”[522].

Aprecierea asupra culturii solide a cronicarului, reiese și din precizarea modelelor aparținând dramaturgiei universale, recomandate de Eminescu, deși foarte tânăr și el, scriitorilor de teatru: „Björnstjerne Björnson, cu atmosfera lui de curățenie și pietate adevărat creștină, Friederich Hebbel, la care tragicul, ar fi atingând note de sublim, Ludwig Holberg, cu un comic robust de factură populară, Victor Hugo, văzut, printr-o prismă romantică, drept un adorator al poporului și al libertății, în fine, mai presus de toți, Shakespeare, ale cărui scrieri dezvăluie unitatea cea plină de simbolism și profunditate[523]”.

În ceea ce privește piesele originale românești, Eminescu este destul de exigent, cum am văzut deja. Florin Faifer remarcă justețea comentariilor, tranșante, uneori cam dure, bazate pe un bogat orizont teoretic. Ideea este valabilă atât atunci când, Eminescu vorbește despre imoralitatea comediilor lui Alecsandri, sau despre faptul că „sunt prea local scrise, amestecate cu grecește, cu armenește, cu ovreește, cu nemțește, cu rusește, încât devin un galimatias peste putință de a fi înțeles de românii de dincoace de Carpați”[524], cât și despre „creaturile dramatice, imposibile prin nimicnicia lor”[525], aparținând lui Dimitrie Bolintineanu, sau despre textele lui Pantazi Ghica, „un caos de fraze [...] pline de frazeologie franceză”[526].

În final, Florin Faifer remarcă relevanța traducerii lucrării *Arta reprezentării dramatice,* aparținând lui Robert Rötscher, pentru activitatea lui Mihai Eminescu, în domeniul dramaturgiei. Se consideră așadar, că lucrarea citată, reprezintă un considerabil suport pentru judecățile critice asupra reprezentării scenice. Spre exemplu, sunt selectate câteva cronici în care, autorul comentează pertinent, lipsa de unitate interpretării , dicția nepotrivită, expresivitatea mimicii, cronici care totuși, o analiză simplistă cu o serie de contradicții. Elocventă pare a fi și analiza pe care Eminescu o face piesei *Regizorul*, în cadrul căreia, deși respinge naturalismul, apreciază faptul că personajele „i se par «oameni aievea luați de pe uliță și puși pe scenă», uitând cu totul de magia transfigurării”[527].

---

[520] *Ibidem*
[521] *Ibidem*
[522] Florin Faifer, *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010, p.45
[523] *Ibidem*, p. 46
[524] Mihai Eminescu, *Repertoriul nostru teatral*, *apud* Florin Faifer, *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010, p.46
[525] *Ibidem*, p.47
[526] *Ibidem*
[527] *Ibidem*, p. 49

Despre contribuția în domeniul criticii dramatice a lui I.L. Caragiale, Florin Faifer consideră că, aceasta este departe de a fi rodul unui spirit teoretic. Publicistica teatrală a dramaturgului este compusă, potrivit opiniei criticului contemporan, din „digresiuni fără disciplină, reflecțiile inteligente ale unui om cu vederi conservatoare”[528]. În sprijinul acestor afirmații, studiul citat face trimitere la articolul semnat de Caragiale, intitulat *Câteva păreri* și publicat în *Ziua*, 1896, în care autorul încearcă să explice în ce constă talentul, aptitudine vitală oamenilor de teatru. Răspunsul, considerat de critica actuală, confuz și departe de exactitatea unei definiții, pare a fi produsul „unui diletant, chiar dacă, unul superior”[529]. Reproducem frangmentele citate în studiul lui Florin Faifer, deoarece, exemplele alese îi susțin, în mod clar, afirmațiile: „«A crea - a apuca din chaosul inform elemente brute, a le topi împreună și a le turna într-o formă, care să îmbrace o viață ce se diferențiază într-un chip absolut hotărât de tot ce nu este ea – aceasta este puterea naturii și a artistului. Și această putere la artist, o numim talent. Lipsa de talent este incapacitatea exactă a simțirii ce ne-a produs-o împrejurările materiale»”[530].

„Părerile” lui Caragiale despre arta teatrală sunt ironizate și atunci, când, dramaturgul vorbește despre stilul de a scrie, care trebuie sa fie „potrivit”, exemplele alese, spre a ilustra în ce mod un stil „îl prinde” sau nu, pe un actor sau altul, fiind apreciate drept, „nefericite”. Din notațiile lui Caragiale, Florin Faifer reține faptul că, dramaturgul respinge retorismul și analizele psihologice care, „i se par fastidioase și distrug ritmul, adică esența stilului”[531].

Din punct de vedere teoretic, și definirea reprezentației scenice este situată, conform lui Florin Faifer, pe o poziție ambiguă. Astfel, argumentează criticul, actorilor le cere „o febrilitate de posedați, care să aibe pe dracu-n ei, ca sa poată să smintească spectatorii[532]”.
Totuși, criticul remarcă în cronicile lui Caragiale, nu numai lipsa rigorii și a criteriilor teoretice, ci și o acuitate ieșită din comun cu care dramaturgul înreagistrează „orice inadvertență, orice anacronism - cu un cuvânt, tot ce nu se potrivește”[533].

[528] Florin Faifer, *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010, p.51
[529] *Ibidem*
[530] *Ibidem*
[531] *Ibidem*, p.52
[532] *Ibidem*, p.55
[533] *Ibidem*, p.56

III. 2. Publicistica teatrală în/ critica dramatică în secolul al XIX-lea

I. L. Caragiale – Publicistică teatrală

Deși edițiile de Opere complete, reproduc în totalitate articolele lui I. L. Caragiale apărute în ziare precum *Ghimpele, Timpul, Moftul român,* am ales să discutăm despre publicistica redată în antologia apărută în 2007 la Editura *Grai și suflet* . Această alegere se explică prin faptul că antologia – *I. L. Caragiale. Publicistică și Corespondență* – face o selecție, alegând articolele care sunt semnificative, care prezintă interes istoric pentru publicul contemporan și care, produc încă efect estetic. Pentru cercetarea de față, interesează, evident, articolele despre teatru.

Așa cum remarcă și autorul antologiei, este greu de realizat o structură tematică, preferându-se ordonarea cronologică pentru că articolele sunt concepute în „spirit larg-cuprinzător, având o structură mai totdeauna anecdotică”[534].

Pentru început, ne reține atenția un articol vast, numit *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, alcătuit din două părți.

În prima parte, *Critica teatrală și presa noastră*, Caragiale atrage atenția asupra libertății rău asumate de către presă în ceea ce privește cronicile de teatru, mai ales că, subliniază autorul, presa are un impact puternic asupra publicului, „într-o societate deprinsă oarecum cu citirea ziarelor”[535]. Articolul aduce în discuție corupția oamenilor presei de către oamenii de teatru, corupție concretizată prin oferirea locurilor gratuite la spectacole sau prin ivitațiile de după reprezentații la *souper*, unde „gazetarii legau strânse legături de prieteșug cu actorii și mai ales cu actrițele”[536]. Urmare acestui tip de corupție, apăreau în ziarele vremii, cronici în care o piesă „ plăsmuită fără cap și coadă după un tipic franțuzesc, scrisă într-o limbă nemaipomenită, care ne falsifică istoria națională ... în presa noastră se cheamă «un adevărat monument literar, menit a arăta străinilor că și românii noștri știu a lucra pe tărâmul dramatic și că sunt alături și în talente mari, ca în tot progresul, cu frații de ginte de la Sena.»”[537].

[534] I.L. Caragiale, *Publicistică și corespondeță*, “Ed. Grai și suflet – Cultura națională”, București, 2007, p. XL
[535] *Ibidem,* p 7
[536] *Ibidem*, p.8
[537] *Ibidem*, p. 9

Articolul, care oferă și alte exemple semnificative, este gândit de Caragiale drept o introducere, prin care anunța apariția unei serii de articole critice, după criterii obiective, care să stabilească din punct de vedere estetic valoarea artistică a reprezentațiilor de pe scena Teatrului Național.

A doua parte, intitulată *Literatura în teatrul nostru*, reprezintă un demers critic asupra repertoriului teatrului bucureștean, arătând de la început, cele trei categorii de piese ce se jucau cu succes: localizările, plagiatele și traducerile. Între acestea, remarcă și apariția timidă a unei categorii noi, numită categoria de piese originale. Singura piesă originală, care îi reține atenția lui Caragiale, este „*Răzvan-vodă,* 5 acte în versuri, de d. Hășdeu, împotriva căreia sunt destule de zis”[538]. Astfel, deși o numește singura piesă originală cumsecade, criticul dramatic face observații pertinente asupra operei literare, observații comentate îndeajuns, de altfel, de exegeza caragialiană. Prin urmare, amintim doar notațiile cu privire la piesă, care relevă odată în plus, caracterul obiectiv al criticii dramatice promovate de I. L. Caragiale. Așadar, un prim neajuns al piesei, în constituie lipsa de unitate a acțiunii, de aceea, privită din această perspectivă, acțiunea piesei lui Hașdeu seamănă cu o poveste, nicidecum cu o dramă. O altă problemă a piesei în discuție constă, cum remarcă Caragiale, în accentele cuvintelor, gândite impropriu pentru o versificație corectă.

Totuși, Caragiale nu își propune să remarce doar punctele slabe ale dramei ci, găsește potrivit să laude modul în care sunt construite caracterele, dramatismul scenelor care au capacitatea de emoționa publicul și mai ales, limba corectă și coerentă prin care se transmit idei originale, specifice nivelului de experiență și înțelegere al publicului.

În continuare, în articolul citat, criticul subliniază lipsa acută de piese originale din cadrul repertoriului național, amintind drept exemplu, câteva piese pe care le numește încercări mai puțin decât copilărești, „lucruri ciudate și vrednice de râs, minunății de absurditate – adevărate bazaconii literare”[539]. Caragiale se arată cu atât mai intrigat, cu cât autorii acestor piese, deși își căutau subiecte în istoria națională, care trebuia să fie, conform ideologiei promovate de Dacia literară, izvor de inspirație pentru opere care să poată transmite specificul românesc, totuși, realitatea istorică este falsificată în niște piese lipsite de substanță sau valoare artistică. Fără a intra în prea multe detalii, amintim câteva titluri la care se face referire: *Mircea cel bătrân, Moartea lui Brâncoveanu, Oștenii noștri*. Aceste adaptări, a căror autori nu sunt numiți, nu sunt considerate de către Caragiale, demne de repertoriul teatrului național, în

[538] *Ibidem*, p.11
[539] *Ibidem*, p.12

consecință, scena este dominată de traduceri, plagiate sau adaptări, mai mult sau mai puțin reușite.

În privința adaptărilor, ne oprim asupra explicației asupra felului în care majoritatea celor cu pretenții de autor, înțelegeau să realizeze astfel de producții. Prin urmare, rețeta prin care se alegea conținutul unei piese istorice străine, se schimbau numele proprii și toponimele, și a o transpune în formă românească, este considerată pe bună dreptate o greșeală, întrucât realitățile nu puteau corespunde, rezultând doar evidente bizarerii.

Cel mai interesant exemplu, este acela al piesei *Patrie și domnitor*, localizată după o melodramă franțuzească, *Le Tisserand de Ségovie*, în care un căpitan fugar, refugiat în munți, reușește să dezvolte o fabrică de pânzărie, obținând în final grațiile domnitorului și un brevet prin care devine furnizor al curții domnești. Povestea e cu atât mai bizară, cu cât acțiunea se petrece în jurul anului 1500, pe teritoriul românesc.

Mai cinstit și mai firesc, crede I. L. Caragiale, ar fi ca piesele originale sa fie doar traduse și jucate ca atare.

Dintre localizările ce se jucau pe scena teatrului național, *Amorul doctor*, adaptare realizată de un anume d. Obedenaru, după piesa cu același nume a lui Molière, este considerată „singura lucrare cumsecade”[540] pentru că personajele oglindesc trăsături de caracter specifice românilor, iar limba este cât se poate de firească.

O altă problemă criticată de Caragiale este cea a plagiatelor, care în opinia autorului sunt sinonime cu adaptările. Apariția în număr foarte mare a plagiatelor, este posibilă, arată autorul, din cauză că România nu avea nici o convenție cu țările europene măcar, cu privire la dreptul de autor. Dintre cele mai evidente plagiate, regăsim în articolul citat, următoarele titluri ale unor piese ce se jucau pe scena Teatrului Național: *Păcatele bărbaților* subintitulată, comedie locală de d. M. Pascali, este de fapt o simplă localizare, după piesa *Les amendes de Timothée.* De asemenea, localizări realizate de M. Pascali sunt și *Răposatul dumnealui*, copiată spune Caragiale, după *Mon premier*, iar *Căzăturile* era adaptarea piesei *Les invalides du mariage*. Un alt plagiator ar fi, după Caragiale, Fr. Damé care semnează două piese ce se jucau la Național. Intitulate *Gheșeftarii* și *Ţara și Mihnea*, piesele erau localizări după *Mercadet, le faiseur* de Balzac, respectiv *Patrie!,* de Victorien Sardou.

Remarcăm amendamentele critice, de bun simț, ale lui Caragiale cu privire la plagiat, dar lista lui incriminatorie arată și gustul și nivelul de receptare al publicului, pe de o parte, și capacitățile de interpretare ale actorilor, pe de altă parte. Autorul promite să reia discuția

[540] *Ibidem*, p. 16

asupra pieselor care se jucau cu succes la public, în special asupra pieselor originale avea să se îndrepte critica sa, însă acest lucru nu s-a mai întâmplat.

Alte două cronici dramatice care ne-au reținut atenția se referă la performanța cu care actorii își interpretează rolurile. Se recunoaște talentul deosebit al lui Millo sau al lui Iulian și Mateescu, dar sunt evidențiate și stângăciile unor actori mai tineri și neexperimentați. Se poate observa că I.L. Caragiale realizează, în lipsa unor criterii și a unui limbaj specializat de critică dramatică, cronici, în funcție de experiența lui de dramaturg și regizor, de bunul simț estetic. Astfel, în cronica făcută la *Lipitorile satelor*, vorbind despre „lipsurile" unor actori, autorul prezintă profesia actorului: „Alegându-și cineva cariera reprezentării dramatice, trebuie să știe că tocmai arta aceasta are exigențe fizice , pentru că instrumentul artistului e chiar fizicul lui. Cu acea zestre fizionomică, pe care o are d-na ce a jucat pe Mariuca din *Lipitorile satelor* nu se prezintă cineva pe scenă."[541].

Alt articol la care vom face referire, este o cronică a reprezentației din 17 octombrie a piesei *Ruy Blas.* Cronica, deosebit de favorabilă, constată că „*Ruy Blas* însemnează o nouă epocă în viața teatrului român, școala dramatică a d-lui Velescu, ajunge în *Ruy Blas* la cel dintâi succes deplin"[542]. Succesul se datorează distribuției potrivită cu „aplecările firești ale deosebiților actori"[543], faptului că actorii și-au învățat și studiat rolurile și le interpretează cu o dicție potrivită. Înțelegem că, nu se vorbește încă de o școală de teatru în adevăratul sens al cuvântului, teatrul bucureștean abia de-acum începe sa pretindă profesionalism meseriei de actor. Prin urmare, Caragiale remarcă mimica și gesturile actorului Manolescu, precum și claritatea dicției, însă îi reproșează că nu știe să-și „menajeze efectele, o ia prea repede și cu prea mult zel de la început; își cheltuiește toate puterile înainte de vreme, și pentru aceea întregul joc face impresia unui lucru resfirat și lipsit de unitate."[544].

Antologia de publicistică și corespondență la care s-a făcut referire, reproduce și o serie de cronici dramatice scurte, scrise într-o notă ironică și anecdotică în genul *Momentelor* lui Caragiale. Pentru cercetarea de față, cronicile în diacuție, interesează pentru piesele ce se jucau pe scena bucureșteană. Astfel, din articole precum *Revanșă, Moment de distracție, Ruşine, sau Fericită improvizație,* în care se relatează întâmplari amuzante din culise, reținem că publicul primea cu entuziasm comedii ușoare precum *Don Ranudo de Colibrados*, de Kotzebue, *Amicii falși*, localizare după *Nos Intimes* de Sardou, sau *Mușchetarii*, după Dumas. Ocazie de destindere oferea publicului bucureștean și circul *Hüttemann*. Pentru publicul de

[541]*Ibidem,* p.18
[542]*Ibidem,* p. 20
[543]*Ibidem*
[544]*Ibidem*, p.22

atunci, care gusta în egală măsură circul și teatrul, ieșirile la spectacol reprezentau și un mijloc de socializare, iar pentru doamne, ocazie de afișare a ținutelor și bijuteriilor. Acest amănunt îl remarcă nu numai Caragiale ci și, Brădățeanu sau V. Mândra în lucrările lor despre istoria teatrului.

Merită atenție și câteva fragmente intitulate *Cronică teatrală* [I]; [II], care fac referire la stagiunea din toamna anului 1885 a Teatrului Național. Cronica prezintă ironic, nivelul redus de înțelegere al publicului, care deși urmărește doar piese străine, în franțuzește sau italiană, primește cu aplauze călduroase performanța actorilor, fără să priceapă nimic.

În partea a doua, Caragiale reproșează oamenilor din teatru faptul că pretind doar critici favorabile, fără să înteleagă rolul criticii dramatice. De aceea, autorul se află în măsură să explice : „Chestia în artă nu stă în atingerea absolutei perfecții, ci în o relativă lipsă de imperfecțiuni. Și tocmai aici stă rolul criticei. Să semnaleze imperfecțiile și să recomande eliminarea lor, dacă lucrul e cu putință”[545]. Astfel, nu ezită să remarce lipsa de realism a unor piese de Victor Hugo sau Schiller, într-un comentariu îndrazneț, din care desprindem concepția despre arta dramatica a autorului: „Aceste piese nu au în ele nici un tip , nici un caracter posibil și susținut; ele de pe teatru, ca de pe o tribună, îndoapă publicul cu un optimism tendențios revoltător, arătându-i o galerie de păpuși – lipsite de atributele fatale ale vieții reale – toate bune, toate generoase și poetice, care toate vorbesc într-un lirism trandafiriu, insuportabil până la urma urmelor pentru publicul modern[546] ”

[545] *Ibidem*, p. 52
[546] *Ibidem*

B. P. Haşdeu – *Mişcarea literelor în Ieşi*

La dezvoltarea criticii literare şi dramatice a contribuit şi revista lui B.P.Haşdeu, *Din Moldova,* apărută se pare în luna octombrie 1862, în 19 numere, care a acordat un spaţiu considerabil literaturii. Revista a publicat poezii inspirate din subiecte istorice, cum ar fi *Ionaşcu-Vodă, Ştefan Tomşa-Vodă şi hatmanul Arbure, sau* poezii arte-poetice între care *Adevăratul poet, Testamentul poetului, Idealul poetului* . Numărul mare al rubricilor indică varietatea preocupărilor enciclopedice ale lui Haşdeu: "Literatura, Poezia, Istoria, Arheologia, Diplomatologia, Bibliografia, Glosologia, Polemica, Foiletonistica, Miscele, etc."[547].

Partea revistei care interesează pentru cercetarea de faţă, o constituie contribuţia în domeniul criticii literare, concretizată în seria de articole reunită sub titlul *Mişcarea literelor în Ieşi*, apărută în numerele 12-16, fără a fi încheiată. Lucrarea o regăsim reprodusă în volumul al treilea al ediţiei de *Opere Complete*.

Haşdeu îşi propusese ca demersul său critic să prezinte o vastă panoramă a mişcării teatrale şi literare din Iaşi, dar a reuşit să definitiveze doar câteva secvenţe.

Se reţin referirile autorului la repertoriul teatral, la originalitatea şi la specificul literaturii, încercând să clarifice mai ales ideea de *teatru istoric* şi socotind că drama poate restitui trecutul cu mai multă autenticitate decât romanul: „Dacă trecutul unui popor poate să învie undeva cu culorile sale plăpânde, cu repegiunea adevăratului trai, cu spontaneea varietate a faptelor, a persoanelor, a limbajului, apoi numai doară pe scenă, într-o dramă istorică [...] Romanul istoric e prea monoton chiar sub peana lui Walter Scott; istoria proprie e prea sistematică [...]; drama şi numai drama respinge de la sine şi monotonia, şi sistema; drama şi numai drama e în stare a reproduce viaţa umană cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, rară a o desfigura prin subiectivitatea autorului"[548].

Vasile Sandu, este criticul care analizează în mod special publicistica lui Haşdeu, considerând că articolul amintit mai sus, conţine „incipiente, dar clare idei de teorie teatrală. Criticul reproduce un fragment din care reiese nivelul de profesionalism al criticii lui Haşdeu: «Nu e de ajuns a dialogiza un fapt, a împărţi dialogul în acte şi-n scene, a presăra ici-colo în paranteze câte un cuvânt alde se scoală, intră, iese etc, a da persoanelor nume adevărate sau cvasi [...], nu e de-ajuns atâta pentru a crea o dramă istorică! Pe lângă adânca cunoştinţă a artei dramatice în genere şi pe lângă un mare fond înnăscut de gust şi de imaginaţiune, pe

[547] I. Hangiu, *Dicţionarul presei literare româneşti*, Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004, p. 234
[548] B. P. Haşdeu, *Opere*, Vol. III, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 56

lângă ceea ce se cere de la tot autorul dramatic, mai trebuie studiul epocii dramatizate din toate punturile de vedere."[549].

Analizând articolul lui Haşdeu, se remarcă ironia asupra tendinţei excesive a poeţilor de a-şi alege pentru creaţiile lor, motive lipsite de potenţial artistic: „orişicare întâmplare, fie cât de mică serveşte, naturalminte...de sujet pentru vagabunda inspiraţie a poeţilor"[550], publicând spre exemplificare, numeroase versuri. Haşdeu recurge şi la autoironie, referindu-se la propria creaţie : „Se ştie că la beneficiul d-nei Pascaly, d. B.P.Haşdeu şi V. Alexandrescu – Urechea au asurzit publicul, fiecare în parte, câte un sunet."[551].

In aceeaşi notă ironică continuă aprecierile la adresa creaţiei d-lui Pascaly, căreia îi recalmă stângăcii şi lipsa articulării ansamblului poetic. Notând despre arta interpretativă, Haşdeu subliniază excesul în interpretare a lui Pascaly cât şi reciatrea obedientă şi anumite ticuri verbale: „ se cunoaşte că actorul simpte rolul său, şi câteodată îl simte chiar mai mult decît ar trebui, spre a rămânea credincios naturei"[552].

Referindu-se la natura repertoriului teatral, autorul observa caracterul senzaţional şi melodramatic al pieselor, reprezentate în aşa mod, încât să satisfacă mai degrabă necesităţile materiale ale conducerii teatrului, decât aspiraţiile spirituale ale publicului: „Dramele, aproape toate, au avut un caracter medicale : Orbul, Nebuna, Idiotul,. Ghebosul, Oftigosul... cît pe ce era teamă să nu se reprezinte boala sifilitică"[553]. Ironice sunt şi aprecierile acordate celorlalţi actori, prin sesizarea inadecvării jocului lor la rolurile încredinţate. Autorul remarcă şi nepotrivirea fizicului, a timbrului vocal sau a tipului de discurs în relaţie cu cerinţele rolului.

Printr-o serie de interogaţii retorice, proprii oratoriei, autorul scoate în evidenţă invidiile existente între cele două grupări ale scenei: „ …însă nu ştim din care cauză capul-d-operă al comicului veneţian nu s-a dat pe scenă. Nu cumva pentru că în Pamela n-are nici un rol ceva mai însemnat artista noastră dramatică d-na Matilda Pascaly ? Nu cumva pentru că în Pamela nu putea străluci femeieşte decât d-şoara Teodorescu? Nu cumva pentru că d. Pascaly e rege-soarele al teatrului ? Nu cumva pentru că pe toate afişele (numele d-lui ş-al d-nei Pascaly se scriu ni-tam-nisam cu litere mari, pe cînd poreclele celorlalţi actori, începând de la directorul teatrului, d. Bălănescu, şi până la d-nii Popovici-Marcovanu- Companie, abia se zăresc ? Nu cumva pentru că d-şoara Teodorescu e domnişoară, vreau să zic, pentru

[549] Sandu Vasile, *Publicistica lui Haşdeu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1944, p. 23
[550] B. P. Haşdeu, *Opere*, Vol. III, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 64
[551] *Ibidem*, p.66
[552] B. P. Haşdeu, *Opere*, Vol. III, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 67
[553] *Ibidem*, p.70

că d-ei n-are bărbat ? Nu cumva pentru că... Cine mai poate afla! Publicul presupune de toate! Mult ne-am mâhni de ar fi „cumva" adevărat vreunul din aceste „nu-cumva"!"[554].

Identificăm la nivelul textului, două tipuri de discurs, unul afirmativ, care în mod înşelător pare laudativ, amabil, laudativ şi binevoitor şi un al doilea discurs, ironic, negativ şi chiar distructiv.

Trecând la evaluarea mişcării literare, Haşdeu formulează unele păreri care şi-au păstrat actualitatea, prin discernământ şi clarviziune. Anticipându-l pe Maiorescu, el îl aşază în fruntea literelor româneşti pe Alecsandri, care, acceptase colaborarea la această revistă. Aminteşte că, în curând va ieşi de sub tipar a doua ediţie din *Doine şi Lăcrimioare,* „...peatra angulară a nemurirei d-lui Alecsandri şi care l-ar păstra în memoria viitoarei României, chiar să nu fi scris d-lui Repertoriul dramatic. D. Alecsandri e la noi părinte şi cap al poeziei năciunare bazate pe studiul acelei poporane ; este ceea ce mitropolitul Dosoftei e în privirea muzei religioase, Beldiman în a epopeei, Conachi în a lirei anacreontice, Bolliac în a versurilor antice, Bolintineanu în a tabloanelor cavalereşti, Donici în a fabulei"[555]. Spiritul său critic, intuieşte carenţele poeziei lui Alecsandri, cauzate de lipsa unei filozofii mai profunde asupra vieţii. Astfel, afirmă că acesta este cel mai mare poet pe care îl au românii, dar nu şi cel mai mare posibil. Poetul cu adevărat mare va fi cel care va „...crea de acum înainte poezia filozofică, în care să se răsfrângă nu entuziasmul religios, nu istoria trecutului, nu superficialitatea amoarei etc, ci sublimele profundităţi ale metafizicei."[62] .

Deşi, criticul Vasile Sandu găseşte motive să remarce că se gândea prin aceste cuvinte la sine, Haşdeu îl prevesteşte în mod uimitor, pe Eminescu. De altfel, nu e singurul caz în care ideile lui Haşdeu, ce par gândite la întâmplare, au căpătat nu peste multă vreme, o putere de germinaţie neobişnuită.

În privința pieselor de teatru ale lui Alescandri, autorul articolului găsește „o eroare artistică" și anume faptul că acestea nu sunt scrise în limba literară, însă aduce și argumente solide contra unor articole apărute în revistele *Ţăranul român, La voix de la Roumanie, Nichipercea,* în care piesele lui Alecsandri erau acuzate a fi parodieri are formelor democratice. Argumentele fac trimitere, în stil caragialesc, la omul politic oportunist, ilustrat în piesele dramaturgului, în special în piesa *Zgârcitul risipitor*. Ilustrându-și argumentele cu reproducerea finalului piesei, Haşdeu remarcă talentul lui Alecsandri de a construi fiziologii și caractere, sugerând rolul moralizator al pieselor. Vorbind despre Asachi, Haşdeu nu contestă

[554] *Ibidem*
[555] B. P. Haşdeu, *Op. cit.*, p. 72

rolul de animator al vieții culturale în Moldova primei jumătăți a secolului al XIX-lea, dar contestă valoarea artistică a unor scrieri ale autorului amintit.

Referindu-se în mod special, la drama istorică *Petru Rareş*, Haşdeu îi reproşează în primul rând, lipsa de verosimilitate. Drama lui Asachi, *Petru Rareş* era repudiată de Haşdeu şi pentru lipsa ei de tipicitate, pentru falsificarea adevărului epocii zugrăvite, ca şi pentru absenţa suflului dramatic. Scrierea lui Asachi e considerată a fi mai degrabă, o proză dialogată, care nu respectă rigorile unui text dramatic. Opera dramatică presupune, după părerea lui Haşdeu, îndeplinirea unor condiţii care să-i dea valabilitate şi eficacitate. Ele implică datoria scriitorului de a se inspira din aspecte din realitate, pe care să le transpună în dramă prin „studiul inimei omeneşti şi al patimilor ce se încuibează într-însa, prin caracterul practic şi moral al unei epoci şi critica analitică a acelor patimi sau a acelei epoci[556]. Rezistenţa operei literare la presiunea exercitată asupra ei de trecerea timpului constă, aşadar, în trăinicia mesajului artistic, în sprijinirea adevărului vieţii, în surprinderea legilor sociale, în forma tipurilor literare.

Haşdeu cere scriitorului să cunoască viaţa şi să o înţeleagă în ceea ce are esenţial, adânc omenesc. Modele sunt operele lui Sophocle sau Shakespeare, a căror desăvârşire *«un pozo del ciel caduto in terra»* reprezintă un ideal de permanentă şi universală valabilitate. La Sophocle, Haşdeu admiră „simplicitatea intrigei [...], patosul, arta de a trăda prin cuvinte suferinţele fizice şi morale", la Shakeapeare, „mulţimea şi caracteristica varietate a persoanelor [...], contrastul dintre sublim şi bufon, dintre plîns şi rîs, contrast care ne întîmpină la tot pasul în viaţa zilnică"[557].

Autorul subliniază şi în alte ocazii, pilda marilor clasici ai culturii universale şi cheamă implicit, la pătrunderea adâncilor sensuri filozofice şi cetăţeneşti. La ei găseşte exemple de perfecţiune în realizare şi de umanitate, consecvenţă civică şi dăruire : „Adevăratul poet — un Shakespeare, un Goethe, un Schiller, un Victor Hugo — nu se gândeşte la sine însuşi, iperbolizând până la sublimitatea ridicolului meschinele sale mizerii personale, el reprezintă şi reproduce într-o anumită prismă durerile altora, suferă suferinţele aproapelui, uşurează chinurile neamului omenesc, asumându-şi chintesenţa lor, este un martir al altruismului"[558] .

Pentru Haşdeu, creaţia dramatică presupune în afară de valorile generale şi îndeplinirea unor condiţii corespunzătoare trăsăturilor specifice poporului respectiv. Prin

[556] *Ibidem*, p. 82
[557] *Ibidem*, p.83
[558] *Ibidem*, p.84

urmare, lucrarea dramatică trebuie să fie naţională, să exprime şi să solicite o afectivitate proprie. În acest sens, se adresează directorilor de teatru, arătându-le că piesele care domină repertoriul lor, „piese fără caracter precis, în care pasiunile, în genere cele mai năbădăioase, devin şi mai năbădăioase la Bucureşti, n-au şi nu pot avea pentru noi nici un interes”[559]. Printre motive este şi acela că nu au aderenţă la valorile specifice naţionale, că nu exprimă şi nu ajută viaţa poporului, căci: „cum voiesc dumnealor să fim mişcaţi din inimă de intrigile sau spiritul lordului sau marchizului cutare [...], care e născut şi crescut într-o societate ce diferă cu totul de-a noastră?”[560]. Este categoric împotriva contrafacerilor, chiar când sunt susţinute printr-o construcţie care speculează elementele surpriză sau printr-o vervă spumoasă. Acestea au valabilitate, dar nu atunci când ascund „imposibilitatea de intrigă, «exageraţiunea de moravuri, obscuritatea de caracter sau silinţa a ajunge la efect prin spectacol» (spectaculos), prin căţei, prin împuşcare, prin muzică şi prin danţuri. Drama nu poate trăi prin monologuri interminabile, în care personajele îşi povestesc, „fiecare îndeosebi între patru pereţi, toată viaţa — de la naştere şi până la momentul când se ridică cortina”[561].

Criticul Haşdeu a susţinut şi a îndrumat creaţia scriitoricească teatrală, pe care a alimentat-o, şi ca dramaturg. În fiecare realizare originală de preţ a văzut şi a salutat o victorie împotriva pieselor lipsite de valoare, care dăunau publicului şi limbii române. Vizând opere originale, profund emoţionante, conforme cu aspiraţiile generației pașoptiste şi capabile să îndepărteze totodată, prin prezenţa lor, producţii de duzină fără valoare estetică, era firesc ca dramaturgul Haşdeu să se îndrepte spre lucrări potrivite, să răspundă obiectivelor propuse. Către drama istorică, tratată în spiritul sublinierii corespondenţelor cu realitatea, s-au îndreptat concepţiile sale asupra teatrului.

Istoriile literare consemnează contribuția deosebită a lui B.P.Haşdeu la dezvoltarea teatrului național, prin observațiile cu privire la repertoriul dramatic, prin încurajarea pieselor originale, prin preocupările asupra artei actorului, militând pentru o interpretare realistă, lipsită de ostentație şi retorism, fără să neglijeze nici problememe de organizare ale teatrului.

[559] *Ibidem*, p 84
[560] *Ibidem*
[561] *Ibidem*, p 85

Ioan Slavici – Publicistica teatrală

Conform istoriilor literaturii românești, interesul lui Slavici pentru teatru, la începuturile carierei sale literare se datorează mai multor factori. În primul rând, ideea cu privire la teatru, ca mijloc de educaţie naţională era foarte vie la românii din Transilvania, datorită situaţiei lor speciale de popor subjugat. Dorinţa ca limba românească să fie auzită de români de la înălţimea prestigioasă a scenei a fost permanent actuală, iar teatrul, prin largile lui posibilităţi, a fost mereu înţeles ca un mijloc de afirmare naţională şi de educaţie patriotică. Nu întâmplător, două dintre piesele lui Slavici se ocupă de trecutul istoric. Aşa cum se arată în vastul studiu, *Istoria teatrului în România*, competiţia cu teatrul ungurilor şi al saşilor a fost, de asemenea, un îndemn pentru preţuirea „Thaliei". Numeroase trupe de teatru, nemţeşti şi maghiare, colindă oraşele şi satele Ardealului, încă de pe la jumătatea secolului al XVIII-lea. În 1788 la Sibiu, ia naştere primul teatru german, iar în 1803 la Cluj, cel dintâi teatru unguresc.

Un rol important au avut, în crearea unui spirit favorabil dezvoltării teatrului în Ardeal, turneele unor trupe din Principate: Ştefania Tardini, Mihai Pascaly, Matei Millo. Este cunoscut entuziasmul cu care românii de peste munţi primeau spectacolele acestor trupe, ale căror turnee au exaltat sentimentul de mândrie şi solidaritate naţională.

Lucrările lui Ioan Massoff despre teatru notează că în 1868 are loc primul mare turneu al trupei lui Pascaly în oraşele Braşov, Sibiu, Lugoj, Timişoara, Arad, Oraviţa, turneu la care, aflăm că a participat şi Eminescu, în calitate de sufleor şi poate, la nevoie, actor. Cel mai mare răsunet îl are turneul lui Matei Millo din 1870, pentru că se jucau mai ales piese naţionale, şi în primul rând Alecsandri. Calitatea superioară a trupei, şi a lui Millo în special (marele actor este invitat să joace pe scena Teatrului maghiar din Cluj) au creat încrederea în marile posibilităţi de care dispun românii. De aceea, când în 1870 Iosif Vulcan iniţiază crearea *Societăţii pentru fondul de teatru*, el se bucura de un sprijin unanim. Dorinţa intelectualilor de frunte din Transilvania, şi bineînţeles şi din Principate, era de a se crea un bogat repertoriu naţional, care să înlocuiască mulţimea de traduceri, adaptări şi localizări, care reduceau eficacitatea spectacolelor.

Reiese din volumul de opere complete, preocuparea lui Slavici s-a ocupat de problema repertoriului, în *Timpul* din 1877. Semnalând „curentul român" reprezentat de Millo, şi „cel franţuzit" reprezentat de Pascaly, scriitorul va milita pentru cauza manierei românești de a

juca . În acest spirit trebuie înţeleasă şi atitudinea de aprobare, a acţiunii lui Iorga de oprire a unei reprezentaţii în limba franceză.

Părerile lui Slavici despre rolul teatrului nu par suficient de consecvente. În 1877, el afirma în spirit maiorescian: „Teatrul are o singură misiune: de a ne da, după o zi de muncă obositoare, un ceas de repaos sufletesc, câteva momente de plăcere senină”[562], iar în 1888 pledează pentru un teatru cu finalitate morală: „Nu mai încape îndoială că urâta şi stricăcioasă e opera de artă care lasă îndoieli în sufletul meu, cum sunt numeroasele comedii în care soţul berbant ori femeia adulteră încheie «opera» cu vreo glumă proastă, lăsându-mă să plec cu întrebarea: Dar mâne ce are să se întâmple?”[563].

Printre articolele semnate de Slavici, reținem cronica spectacolului *Lumpatius Vagabundus*, de J. Nestroy, piesă reprezentată la Circ. Slavici subliniază inadecvarea piesei și a caracterelor zugrăvite la așteptările publicului român, apreciind totuși efortul d-lui D. Ionescu de a localiza piesa. Cronica se referă apoi la jocul actorilor, care este descris a fi nefiresc, uneori artificial, actorul părând ca iese din rol. Această situație este explicată de Slavici prin nepotrivirea tipologiei piesei cu specificul actorilor: “Dacă avem și noi cizmar, avem și noi beți, pentru ce să ne mai aducem alții din străinătate?”[564]. Autorul apreciază însă autohtonizarea piesei și a acțiunii prin adaptarea tipurilor umane și prin jocul actorilor. In final, sunt incurajati debutanții care ar reprezenta resursa de “puteri proaspete”.

Ca majoritatea articolelor lui Slavici, *Teatrul român [I]* debutează cu o povestioară despre spectacolele de circ, pe care autorul le urmărea fascinat în copilărie. Spectacolele colorate și zgomotoase ale circului devin metaforic comparate cu stadiul dezvoltării teatrului românesc, stadiu pe care autorul studiului în prezintă succint. Astfel se face distincție între scenă, care aparține actorilor și teatru care ar fi și al actorilor și al publicului. Privind retrospectiv asupra vieții teatrale a Bucureștilor, Slavici consideră anul 1874, anul de trecere într-o nouă etapă a teatrului, de care leagă și numele lui I. D. Ionescu.

Studiul lui I.Slavici reprezintă un scurt istoric al mișcării teatrale pe parcursul a trei ani. Autorul amintește de cele două școli de teatru și directorii lor, Millo și Pascaly care prin faptul că nu au susținut o scenografie potrivită cu dimensiunile scenei, nu au contribuit îndeajuns la dezvoltarea teatrului național.

Astfel, deși se auzeau voci care pretindeau apariția unei instituții susținute financiar de Guvern, instituție capabilă să răspândească cultura, Slavici remarcă imposibilitatea realizării

[562] Ioan Slavici, *Opere*, Vol. VII, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p.152
[563] *Ibidem*, p. 152
[564] *Ibidem*, p.153

unui astfel de deziderat, întrucât pregătirea actorilor cât și publicul, nu ajunseseră într-un stadiu de dezvoltare potrivit. In acest climat își face apariția actorul I.D. Ionescu care precum un bun manager, se adaptează gustului mediocru al publicului, dezinteresându-se de ideea de valoare. Slavici notează că notorietatea și succesul la public al d-lui I.D. Ionescu, provoacă reacții în cercul *Junimii* și al trupei Lupescu, trupa concurentă care se distinge prin verosimilitatea interpretării, prin localizările reușite și prin limba românească, vie, nealterată. Treptat, o parte din public începe să se detașeze de spectacolele ieftine oferite de *Circul* d-lui Ionescu căruia Slavici îi recunoaște totuși, meritul de a fi știut să se adapteze la publicul țintă. Finalul studiului punctează funcția estetică și educativă pe care trebuie să o aibă teatrul și necesitatea dezvoltării unei școli de disciplină dramatică care să promoveze criteriul etic și estetic.

O trânteală la circ este un articol scurt, care anunță eșecul zdrobitor al piesei *Bădărăniile nepolitice,* scrisă de Pantazzi Ghica care însă, ne reține atenția prin notațiile cu privire la reacția promptă a publicului împotriva lipsei de moralitate a piesei.

Regăsim printre articolele lui I. Slavici și critică literară a pieselor *Rhea Silvia* și *Despot –Vodă*, scrise de d-nul Scurtescu. Critica începe tăios cu o prezentare dezonorantă a poetului Scurtescu, căruia îi reclamă lipsă de talent și teza politică regăsită în dramele în discuție. Dincolo de ironia îndreptată asupra persoanei d-lui Scurtescu, Slavici găsește cateva erori grave în scrierea pieselor. Greșelile amendate de Slavici, pe care le consideră o insultă la adresa publicului, se referă la imposibilitatea localizării acțiunii, lipsa tensiunii dramatice și versificația inadecvată. Cât privește versificația, Slavici, pornind de la teoriile *Poeticii* lui Aristotel, continuă critica în aceeași notă ironică, arătând că versurile dramelor *Rhea Silvia* și *Despot-Vodă* nu sunt potrivite pentru declamația scenică, nefiind nici pe departe melodioase: "Versul e spre a fi grăit şi prin urmare el este cu deosebire limba dramatică. În dramă ni se înfăţişează nişte oameni mai presus de viaţă zilnică, răi ori buni, dar frumoşi chiar şi în răutatea lor. Limba, în care vorbesc aceşti oameni, trebuieşte să fie potrivită cu firea lor, adică limpede, plăcută auzului, şi să alunece astfel, încât fiecare şir de cuvinte să răsune mai nainte de a fi urmat altul"[565].

Scriitorul, crede Slavici, ar trebui să fie primul său cititor și critic, iar d-l Scurtescu ar fi trebuit să constate el însuși lipsa de coeziune și coerență a versurilor sale. Slavici atrage atenția și asupra interesului care ar trebui să se manifeste la autorul dramatic față de pronunția actorilor și față de raportul dintre limba scrisă și cea vorbită, declamată, proprie

[565] *Ibidem,* p. 388

scenei: "Cât pentru scenă, drama are un defect cu totul tehnic: e aproape peste putinţă a recita versul ei - şi pentru actor un adevărat supliciu a fi silit să îşi întocmească organismul global potrivit cu răsuciturile metrice ale poetului. Ne va fi greu a găsi trei versuri la un loc fără ca să fie într-însele abuz de hiaturi, de monosilabe, de vocalizare, de accent sau cel puţin de sintaxă"[566].

În ceea ce privește construcția scenelor, autorul criticii face trimitere la principiul clasic al spațialității și temporalității. Dar un defect mai mare găsește Slavici în construcția personajelor, despre care crede că nu au viață proprie, nu au autonomie și , în consecință, nu sunt verosimile: "Dar, în dosul acestui păcat este un altul cu mult mai mare: îndeobşte eroii vorbesc în locul d-lui Scurtescu şi nu spun ce ar putea şi ar trebui să spuie înşişi, ci vorbesc despre sine ca despre o altă persoană, cu totul obiectiv, încât parcă vedem pe autor în dosul lor, dictându-le cuvintele"[567].

Mai mult, în construcția personajelor nu există motivație psihologică a faptelor și vorbelor, acestea nefiind individualizate: "Chiar faptele acestor eroi şi eroine sunt atât de puţin motivate, încât numaidecât simţim că ei sunt puşi a face într-un chip ori într-altul"[568]. Din analiza făcută de Slavici, reiese că figurile piesei Rhea Silvia nu întruchipează personaje, ci abstracțiuni, principii ale autorului: "Unul era mai bun, altul era mai rău: rău însă ori bun era omul, iară nu ideea pe care o reprezenta. D. Scurtescu nu ne arată însă pe omul Amuliu, care este rău ca tiran, ci ne arată tirania, precum şi-o închipuieşte d-sa, reprezentată într-un om, pe care deloc nu si-1 închipuieşte; pentru aceea strigă «Să piară tirania!», iară nu «Să piară acest tiran!»"[569] Acest eșec se datorează după părerea lui I.Slavici, lipsei imaginației creatoare a autorului, care se resimte în versurile nepotrivite, în limbajul excesiv și nepotrivit acțiunii și caracterelor și în lipsa de unitate și stil.

În ceea ce privește drama *Despot-Vodă*, cronicarul dramatic afirmă că, aceasta reprezintă un poem ce poate fi tipărit și chiar citit, însă nu are valoare dramatică în primul rând pentru că lispește pasiunea, condiție absolut necesară în construirea personajelor: "Forma e dramatică; îi lipseşte însă avântul dramatic. Chiar moartea lui Despot se motivează numai printr-un pomelnic de păcate, pe care-1 face Tomşa înainte de a-1 perde. Oricât ar afurisi boierii, Despot pere ca o jertfă a întâmplării, deoarece el însuşi nu e în stare să producă în noi dorinţa de a-1 vedea murind"[570].

---

[566] *Ibidem*, p. 389
[567] *Ibidem*, p. 390
[568] *Ibidem*
[569] *Ibidem,* p. 395
[570] *Ibidem*

Referindu-se în continuare la construcția personajului, Slavici relevă ironic, lipsa unității de caracter: "De altminterea să fim cumpătați și de la d-l Scurtescu să nu cerem unitate de caracter și să fim mulțumiți dacă un caracter e cu putință în anumintul moment în care ni se arată."[571] De altfel, nu se insistă cu analiză extrem de amanunțită pentru că, afirma Slavici, "aceasta nu e drama, ci parodie, poemul nefiind încheiat… pagubă de versuri, pagubă de stil, poemul rămâne un lucru de fabrică"[572]. De altfel, critica acidă asupra dramelor *Rhea Silvia* și *Despot-Vodă* se regasește și la nivelul ideilor pe care autorul lor încearcă să le transmită, idei conforme cu principiile politice ale acestuia. Pentru a-și exprima dezaprobarea, Slavici folosește drept argument câteva versuri din Epigonii:

"Iară noi? noi epigonii?...Simţiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,
Măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic:
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru, fără bază;
Voi credeaţi în scrisul vostru, noi nu credem în nimic!"[573].

În final, Slavici își motivează virulența cronicii, explicând că nu a urmărit să combată pe autorul Scurtescu, căruia, până la urmă îi recunoaște calitatea că "este un om care ar putea produce ceva bun", iar în drama *Despot-Vodă* recunoaște o limbă cursivă și un stil firesc și simplu.

Critica se îndreaptă așadar spre întreaga tendință a generației noi de literați, care își exprimă ideile politice, în mod tendențios prin intermediul poeziei. În același timp, se evidențiază că această practică ar fi riscantă, întrucât "…limba nu este încă destul de statornică…îndeobște nu ne înțelegem unii pe alții și nu puțini sunt care chiar nici pe sine nu se înțeleg; suntem o generație zăpacită care se zbuciumă spre a netezi calea pentru altele mai bine închegate și spre a aduna în limbă, stil și concepțiuni, comori din care se vor putea îmbogăti urmașii nostri"[574] .

Acest studiu vast despre piesele d-lui Scurtescu, publicat în 8 numere succesive ale ziarului *Timpul* din 1877, relevă faptul că Slavici acordă o importanță deosebită concepțiilor și idealului în care trebuie să creadă un scriitor.

Printre articolele despre teatru se regăsește și o cronică a pisei *Visul Dochiei* scrisă de Fr. Damé, în traducerea lui Ollănescu. Reprezentația se pare că a avut un succes

[571] *Ibidem*, p. 401
[572] *Ibidem*
[573] *Ibidem*, p. 403
[574] *Ibidem*, p. 404

nemaipomenit, sala fiind aproape plină, chiar dacă publicul burghez nu a fost interesat. Succesul este notabil mai ales că în ultimii zece ani, notează Salvici, reprezentațiile date pe scena teatrului din București fuseseră extrem de slabe din cauza repertoriului nepotrivit publicului căruia îi era destinat, din cauza interpretării lipsite de unitate a actorilor și mai ales din cauză că limba în care se jucau era "un amestec deșirat de cuvinte românești și franțuzești". Piesele reprezentate erau de cele mai multe ori prost adaptate sau cu tendință politică în spirit omagial. Aprecierea cronicarului se îndreaptă în primul rând spre jocul actorilor, socotind o reușită în special corelarea interpretării individuale cu ansamblul jocului: "Dimitriad, A. Popeasca, Fr. Sarandi, Mateescu, A. Wellner, Hagiescu… în sfârșit fiecare era, pentru teatrul român, singur în felul său și nici unul nu scădea prin lipsa sa de dibăcie efectul, pe care celalalt ar fi putut sa-l producă"[575].

Slavici nu pierde din vedere nici decorul potrivit sau muzica puțin variată, dar puternică, elemente care contribuie din plin la efectul de entuziasm al publicului. Un merit deosebit în succesul reprezentației l-a avut, conform opiniei criticului, aportul regizorului, în persoana lui Mihai Pascaly: "…omul, care atât de bine știe să împreune puterile și să ni le înfățișeze ca un întreg bine încheiat, măiestrul director de scenă, d.l M. Pascaly"[576].
Slavici a fost interesat de viața teatrală și culturală în anasamblul ei, dovadă stau mărturie câteva cronici de operă, care reținatenția prin îngrijorarea firească față de adevăratele talente, cei drept, extrem de rare, care în lipsa susțineii financiare a teatrului și mai ales a unui public avizat, se vor pierde : *"*este sterp pământul pentru sămânța nobilă".

Textul cronicii este interesant și prin faptul că stiulul gazetăresc este pus în umbră de stilul inconfundabil al prozatorului Slavici. Extrem de relevantă, reproducem descrierea unei actrițe: "Vocea însă, vocea d-şoarei Teodorini, e capitalul pe care trebuie să-l păstrăm cu jaluzie. Această voce e de transparenţa cristalului, atât de limpede, atât de străvezie, încât lunecă pe nesimţite în suflet. Şi apoi întinderea acestei voci şi puterea ei intensivă e atât de mare, încât la fiecare revărsare a ei se umple întregul teatru. Mlădioasă ca undele părâului de munte, vocea d-şoarei Teodorini se înalţă până a stârni fiori în suflet şi apoi cade alunecând până la tenorul bărbătesc. Ţinând seamă de limpezimea, de puterea intensivă, de focul, de mlădioşia şi de coloratura acestei voci, nu o putem asemăna decât cu vinul vechi de Cipru"[577].
Există între scrierile despre teatru ale lui Slavici și note sumare cu privire la succesul anumitor piese de teatru sau de operă, nelipsite însă de aprecierile critice față de *Societatea*

[575]*Ibidem*
[576]*Ibidem*, p. 405
[577]*Ibidem*, p.406

Dramatică care ar trebui, crede autorul să nu facă prea des concesii publicului amator de piese lipsite de valoare estetică, "deoarece dacă lumea se obișnuiește cu piese precum Două orfeline, nu se mai mulțumește cu altele mult mai frumoase, dar mai puțin drastice." Reținem deci că, precum toți oamenii de cultură ai vremii, și Slavici arată necesitatea educării publicului prin și pentru artă.

Cu entuziasm întâmpină Slavici prima reprezentație a piesei *O noapte furtunoasă*, în primul rând pentru că era prima piesă cu adevărat originală. Autorul găsește că piesa ar avea si părți slabe, care au fost foarte nimerit acoperite de jocul actorilor. Salută și încurajează debutul lui Caragiale pe care îl crede capabil de a spori repertoriul românesc cu alte piese originale mult mai bune.

Pe lângă această notă sumară a primei reprezentații, Slavici realizează și o cronică a piesei, criticând nu numai reprezenția actorilor cât și textul. Autorul consideră piesa *O noapte furtunoasă* un tablou de moravuri, zugrăvit cu multă putere intuitivă, dezvăluind caractere adevărate şi bine descrise. Socotește însă nepotrivită lipsa de moralitate a mesajului, considerând că piesa nu este o comedie, ci o farsă. Conform concepției sale despre arta dramatică, cronicarul amintește că "în arta dramatică înfăţişăm caractere şi situaţiuni, înfăţişăm faptele săvârşite în virtutea caracterelor puse în anumite situaţiuni, înfăţişăm urmările faptelor săvârşite şi nu putem încheia decât prin ultima consecinţă firească a faptelor petrecute. Dacă nu se încheie cu această ultimă consecvenţă, opul dramatic e ciunt, lipsit de integritate, nesăvârşit, si plecând de la reprezentaţie, ne întrebăm: «Ce oare va trebui să mai urmeze?»"[578], sugerând prin acestea că piesei îi lipsește unitatea de acțiune. Greșit este văzut și jocul actorilor care au interpretat rolul lui Dumitrache și al Vetei, primul pentru că face ca personajul lui Dumitrache să pară „un fel de berbant isteț, indiferent de purtările nevestei", cealaltă pentru că „a dat o prea mare dezvoltare rolului Vetei". Se înțelege că Slavici comentează în dublu sens piesa, odată se referă la mesajul transmis de textul scris, apoi explică modul în care jocul actorilor produce alt sens față de text. Dincolo de aprecierile față de construcția caracterelor, față de originalitatea situațiilor și a comicului, Slavici pare a nu fi înțeles miza piesei. Lipsa de înțelegere reiese și din reproșul îndreptat către actorul Panu, care după parerea criticului avea de jucat rolul principal și care, „jucând fără de hotărâre, a făcut să se piarză întrucâtva în unitatea piesei." Lipsa de unitate și armonie a piesei este motivată de cronicarul dramatic și prin nepriceperea și neînțelegerea rolurilor din partea actorilor și prin

[578] *Ibidem*

îndrăzneala autorului *Nopții furtunoase* care abordează un aspect al vieții de mahala atât de lipsit de moralitate.

Cronica pe care Slavici o face feeriei lui Alecsandri, *Sânziana și Pepelea*, se intitulează "Un succes al Teatrului Național" și într-adevăr, autorul prezintă deosebit de favorabil atât reprezentația piesei cât și textul în sine. Se observă o atenție deosebită pe care criticul o acordă speciei feerie, analizând tehnic modul în care este construită structura piesei, precum și personajele: „Tot pentru cuvinte tehnice, credem noi, poetul a înfăţişat pe unele dintre figurile sale altfel decât sunt ele înfăţişate de popor, atribuindu-le acţiuni pe cari povestea le atribuie altor figuri."[579]

Reținem ideea că valoarea estetică a piesei provine din faptul că *Sânziana și Pepelea* nu este doar o feerie ci, o alegorie a vieții. Slavici apreciază umorul simplu și de bun simț cât și interpretarea potrivită a actorilor atât a celor consacrați cât și a celor ce interpretează roluri secundare, care au reușit să entuziasmeze publicul numeros. Slavici datorează succesul piesei și montării potrivite și chiar muzicii, care deși plăcută, „nu a ieșit mai românească."[580]

[579] *Ibidem*, p. 417
[580] *Ibidem*

Mihai Eminescu – cronică şi critica teatrală

Din studiul lui Ioan Massoff reţinem că Mihai Eminescu a activat în calitate de redactor, de administrator, de corector al publicaţiei *Curierul de Iaşi,* care apărea încă din 1868, purtând subtitlul „foaia publicaţiunilor oficiale din resortul Curţii apelative din Iaşi”[581] ; publicaţia avea o foaie neoficială, de care urma să se ocupe Eminescu ; în această vreme, *Curierul de Iaşi* apărea de trei ori pe săptămână, prima pagină fiind ocupată cu anunţurile curţii de apel.

Revistele teatrale scrise de Eminescu în *Curierul de Iaşi* dezvăluie nu numai pasiune pentru teatru, ci o judecată sigură, o autoritate conferită nu numai de cunoaşterea dramaturgiei universale, dar şi a tehnicii meseriei de actor, a teatrului în genere.

Judecăţile sale, competente, despre jocul actorilor se consideră a fi, nu doar rezultatul studiului, ci şi rodul unor observaţii atente ale omului de teatru, care a avut ocazia să străbată filiera îndeletnicirilor în legătură cu teatrul. Pe drept cuvânt s-a observat că citind cronicile teatrale ale lui Eminescu ai impresia că cel care scrie e mai mult pe scenă decât în sală şi mai mult de partea actorilor decât a publicului. Este de observat că Eminescu nu s-a mărginit să-şi însuşească teoriile lui Rotscher, autor al *Artei reprezentării dramatice,* sau idei ale altor gînditori în domeniul esteticii teatrului şi al dramaturgiei. Cronicarul expune păreri originale, legate de situaţia teatrului românesc, şi chiar când e de acord cu unele idei cuprinse în lucrările studiate, ştie să le aplice nevoilor teatrului nostru.

În cronicile sale teatrale – atât în cele din *Curierul de Iaşi,* cât şi în cele pe care le va publica în *Timpul,* vorbeşte nu numai omul de variată cultură, dar şi omul de teatru, care arată multe dintre lucrurile care nu i-au plăcut în timpul când se afla cu trupele de actori. Celebrul studiu *Repertoriul nostru teatral,* apare în revista *Familia*, pe vremea studenţiei vieneze. Eminescu afirmă că „repertoriul este sufletul unui teatru”, motiv pentru care pledează pentru promovarea operelor originale care „ de nu vor avea valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută”[582]. Constată însă că, din păcate, scenele româneşti sunt invadate de lucrări mediocre, imitaţii şi localizări. Cu excepţia unor comedii ale lui Vasile Alecsandri (*Cinel-Cinel, Arvinte şi Pepelea, Satul lui Cremene,* utile pentru cine ar vrea să studieze

[581] Ioan Massoff, *Eminescu şi teatrul*, Editura pentru Litearatură, Bucureşti, 1964, p. 41
[582] Mihai Eminescu, *Repertoriul nostru teatral*, în articole şi traduceri, Ed. Minerva, 1974, p. 23

caracteristica, fizionomia psihologică, originalitatea poporului român, dar prea frivole totuşi), a dramei lui Haşdeu (*Răzvan şi Vidra*) şi a unor piese semnate de S. Bodnărescu şi de Al. Depărăţeanu, restul nu au în genere valoare.

Eminescu oferă exemplul lui Shakespeare, în operele căruia „se arată îndată unitatea cea plină de simbolism şi de profunditate, care domneşte în toate creaţiunile acestui geniu puternic."[583]. Vorbind despre Victor Hugo, afirmă că „un dramaturg, care întrunind mărime şi frumuseţe, curăţenie şi pietate adevărat creştină, se ridică cu totul din cercurile cele exclusive numai ale unor clase ale societăţii până la abstracţiunea cea mare şi poetică a poporului. Pe popor în luptele sale, în simţirea sa demonică şi uriaşă, în înţelepciunea sa, în sufletul său cel profund ştie a-l pune pe scenă Victor Hugo şi numai el. Adorator al poporului şi al libertăţii, el le reflectă pe amândouă în conture mari, gigantice[...]"[584]. Pe acest *bard al libertăţii* îl recomandă ca model tinerilor dramaturgi care vor dori să încerce să scrie piese originale inspirate din istoria şi tradiţiile româneşti. Alte modele pe care le indică Eminescu, sunt dramaturgii spanioli, germanul Fr. Hebbel (cu *„sublima dramă Maria Magdalena")*, danezul Ludwig Holberg (cu *comediile cele poporale).* Eminescu insistă cu explicaţia asupra faptului că autorii indicaţi, trebuie să reprezinte modele pentru tinerii scriitori, iar operele celebre nu trebuie traduse sau copiate.

Continuându-şi pledoaria pentru un repertoriu cu pronunţat caracter moral, fară jignirea bunului simţ, ferit de vulgaritate („Ni place nouă şi gluma mai bruscă, numai ea să fie morală, să nu fie croită pe spetele a ce e bun. Ni place nouă şi caracterul vulgar, numai corupt să nu fie; onest, drept şi bun ca litera evangheliei, iată cum voim noi să fie caracterul vulgar din drame naţionale"[585]), poetul îi socoteşte bineveniţi pe acei autori, care chiar dacă nu dovedesc talent deosebit, se străduiesc să a scrie piese în sprijinul moralei şi a cuviinţei, preferându-i pe aceştia faţă de cei „cari strălucesc prin luxul cel bogat al fanteziei, prin verva cea plină şi strălucită a spiritului; tot aşa precum adeseori e mai de preferat apa cea vie, curată, proaspătă, care constituie o condiţiune neapărată a vieţii, înaintea chiar a parfumatelor vinuri ale orientului"[586].

Reţinem citatele reproduse nu doar pentru valoarea concepţiilor despre teatru, ci şi pentru că, stilistic, cronicile dramatice părăsesc adesea stilul jurnalistic, anumite pasaje împrumută din lirismul literaturii artistice eminesciene.

---

[583]*Ibidem*, p. 24
[584]Mihai Eminescu, *Opere*, Vol. VII, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 73
[585]*Ibidem*, p.79
[586]*Ibidem*, p. 80

Concesia ce o face Eminescu *eticului* în defavoarea *esteticului* nu porneşte decât din marea dorinţă de a încuraja scrisul original, pentru edificarea unui repertoriu naţional. Această concesie nu este absolută, de pildă poetul este foarte sever cu Bolintineanu atunci când valoarea (estetică, mai ales) lasă de dorit. Astfel afirmă că, dacă ar fi să aleagă între comediile lui Alecsandri şi dramele lui Bolintineanu, sigur ar alege comediile, „cari, cu toată frivolitatea lor, respiră pe fiece pagină o mulţime de spirit, de caracteristică şi de viaţă palpitantă”[587], în timp ce dramele lui Bolintineanu, „fără caractere, fără scop, fără legătură, imposibile prin nimicnicia lor”[588] sunt departe de asemenea calităţi, neavând „nici un fond de viaţă”. Marea greşeală a dramaturgului, conform lui Eminescu, constă în faptul că, imitându-l pe Shakespeare, n-a înţeles „unitatea cea plină de simbolism şi de profunditate care domneşte în toate creaţiunile acestui geniu puternic”[589], că nu şi-a dat seama că la Shakespeare operele sunt doar aparent lipsite de unitate. Citindu-l doar, şi nu studiindu-l - cum recomanda Goethe -, Bolintineanu a ales un drum greşit, imitându-l pe celebrul scriitor în „ *terenul cel grav şi teribil cu materia lui cea exactă, istorică, cu pretenţiunea cea mare de a fi înainte de toate adevăr*”[590].

În volumele de opere complete, regăsim publicistica eminesciană ordonată cronologic și după publicațiile în care articolele au apărut. Dintre cronicile dramatice, multe sunt anunțuri sau descrieri sumare a pieselor, fără ca autorul să insiste asupra valorii estetice.

Regăsim totuși și cronici, intitulate *Revista teatrală*, vaste în care regăsim judecăți cu privire la valoarea estetică și morală a repertoriului, cu privire la modul de interpretare al actorilor sau în ceea ce privește gustul și nivelul de receptare al publicului.

Revista teatrală [„Joi în 25 noiembrie...”] conține doar un anunț cu privire la faptul că în data anunțată se jucase piesa *Caterina a II-a*, comedie în trei acte de Dumanoir și Bieville. Singura precizare asupra textului pe care o face autorul, se refera la faptul că piesa este specifică Renașterii romantice franceze din timpul lui Ludovic-Filip. Caracteristica acestor comedii constă în modul în care intriga se țese in jurul unu obiect, aparent lipsit de importanță: o batistă, o carte de joc, o scrisoare sau un pahar cu apă. Eminescu numește acest tip de piese „comedia efectelor mari cu mijloace mici”[591] și amintește alte două piese celebre, ce se jucau cu mare succes la public, *Poveștile reginei Navarra și Paharul cu apă,* amintind că Scribe este cel mai talentat autor de astfel de piese.

[587] *Ibidem*, p. 81
[588] *Ibidem*, p. 82
[589] *Ibidem*, p. 83
[590] *Ibidem*
[591] *Ibidem*, p. 171

Cu privire la performanța actorilor ce au jucat în *Caterina a II-a,* criticul dramatic apreciază costumele, jocul scenic și mimica, amănunte ce țin de talentul pe care, amintește poetul, nu l-a negat niciodată. Totuși face o observație cu privire la dicție, punând accent că actorii români nu fac încă distincția, conștient, între accentul gramatical, logic și etic. În acest sens oferă câteva exemple prin care demonstrează măsura în care sensul enunțului se schimbă în funcție de accentul logic, care poate cădea pe un cuvânt sau altul. De exemplu, „pentru întrebarea *De unde vii tu?* , dacă accentul cade pe *unde*, logic este să ne gândim la locurile grozave sau groaznice prin care a umblat; dacă accentul cade pe *vii*, aicea se arată că cel întrebat a fost într-un loc ce-i era oprit sa-l viziteze; respectiv, pentru accentul pe *tu*, subînțelegem că nu îmi pasă de ceilalți, ci doar unde ai fost tu”[592].

Eminescu apreciază în revistele teatrale câteva dintre lucrările dramatice ale lui Samson Bodnărescu (*Rienzi***,** de pildă) - pentru că *„*au poezie, sunt lucrate cu conştiinţă şi cu talent mult”[593] - şi ale lui Al. Depărăţeanu (*Grigore Vodă* - *„*o genială aruncătură pe hârtie, ruptă în ţesătura ei [...], însă în orice caz, mai bună decât multe traduceri din franceză, cari au avut onoarea de a batjocori scena română"), dar sunt judecate cu asprime, respinse chiar, comediile „fără de spirit şi mai cu seamă fără de legătură ale lui Pantazi Ghica”, la vederea cărora „ te îndoieşti de vezi caractere ori numai păpuşi - căci vorba în comediile d-sale nu e mediu, prin care se exprimă cugetări, ci un caos de fraze...”[594].

Chiar dacă accentul pe *etic* primează în majoritatea comentariilor sale, *esteticul* e mereu prezent. Referindu-se, de pildă, la lucrările bune al căror succes străbate continentul, succes datorat în primul rând valorii estetice şi etice, criticul dezaprobă „libertinajul de spirit şi de inimi, care înfloreşte pe toate celelalte teatre”[595].

Eminescu îndeamnă scriitorii şi la cunoaşterea temeinică a pieselor dramatice naţionale: „studiul cel serios al dramaturgilor naţionali, acela numai poate să ne aducă, ca să compunem un repertoriu naţional român...”[596].

Critica serioasă pe care Eminescu o face e de natură nu să descurajeze, ci să stabilească exact punctul valoric în care se afla dramaturgia naţională, să tragă un semnal de alarmă în legătură nivelul scăzut la care se afla acest punct, să distingă între ce putea să rămână într-un repertoriu demn de un teatru naţional şi ce trebuia înlăturat şi - nu în ultimul rând - să indice căile de urmat spre alcătuirea unui asemenea repertoriu.

---

[592] *Ibidem*, p .173
[593] *Ibidem*, p. 180
[594] *Ibidem*
[595] *Ibidem*
[596] *Ibidem*, p. 182

Pornind de la ideea că teatrul trebuie să fie „ un loc din care să ni şoptească geniul naţional”, Eminescu adaugă, uşor ironic: „ Pentru ca să şoptească, trebuie înainte de toate să aibă ce şopti”[597]. Ce fel de repertoriu avem?, se întreabă el, după care desfăşoară o largă privire asupra acestuia, începând chiar cu primul dramaturg al epocii, cu Vasile Alecsandri, despre comediile căruia spune că sunt „pline de spirit, respiră pe fiecare pagină o mulţime de spirit, de caracteristică şi de viaţă palpitantă”[598] , dar ceea ce găsește nepotrivit este limba în care sunt scrise, textele fiind pline de regionalisme, imposibil de înțeles de către publicul român, mai ales de către cel din Ardeal. Apreciază talentul extraordinar al lui Alecsandri de a construi caractere, dar îi reproşează ţintele urmărite şi modelele urmate.

Eminescu apreciază și sunt comediile lui Matei Millo, dar nici ele nu sunt ferite de critica în ceea ce privește imoralitatea subiectelor abordate. Critică favorabilă primește însă piesa lui B. P. Hașdeu, *Răzvan-Vodă* – „dramă în cele mai multe privinţi bună” - şi, surprinzător, piesele lui Urechia” (pe care însă, mai târziu, le va judeca foarte aspru), sau cele ale lui Samson Bodnărescu şi Al. Depărăţeanu *(Rienzi* şi, respectiv, *Grigore Vodă***,** la care ne-am mai referit).

Concluzionând, Eminescu regretă faptul că Teatrul Național nu are încă un repertoiu valoros, potrivit cu speranțele oamenilor de cultură și nici cu gustul modest încă al publicului. Foarte aspru este însă criticul cu piesele mediocre ale lui Pantazi Ghica , pe care le găsește lipsite de unitate, scrise într-un limbaj greoi, înțesat de neologisme franțuzești, prost adaptate. La fel, piesele lui A. Lăzărescu, în care nu se află nici o idee și sunt scrise într-o „limbă ce numai românească nu e”, reprezentate totuși pe scenele teatrelor: „... a avut cutezarea de a pune în repetiţiune unul din mizerabilele sale producte - *Boierii şi ţăranii*”[599]. De aceeaşi „calitate" sunt considerate și operele altor autori dramatici ai vremii: „Halepliu, Mavrodol, Şt. Mihăilean, Carada, etc, etc, în infinitum şi din ce în ce mai ad absurdum”[600].

Pesimismul poetului sporește pe măsură ce extinde peisajul dramatic investigat asupra provinciei, a cărui repertoriu constă tot în creații originale, lipsite total de valoare artistică: „Acolo-şi duc strălucita lor existenţă coronate cu hârtie aurită umbrele trecutului: Mihaii Viteji, Ştefanii cei Mari, Bogdanii cei chiori - apoi un repertoriu comic minunat”[601] - din exemplele date, străbătând clar ironia amară.

Se pot identifica și articole, care deși nu fac referire la o lucrare dramatică anumită, reţin atenția pentru concepțiile poetului despre literatură și teatru. Susţinând că literatura şi

[597] *Ibidem*, p. 232
[598] *Ibidem*, p. 233
[599] *Ibidem*, p. 235
[600] *Ibidem*
[601] *Ibidem*, p. 237

arta „sunt oglinzi de aur ale realităţii", că obiectul artei e să „zguduie toate simţirile noastre" - Eminescu socoteşte drama „o icoană vie a vieţii", care „are drept obiect şi ţintă reprezentarea caracterelor omeneşti, curăţite de neconsecvenţa vieţii şi cugetării zilnice, a caracterelor omeneşti consecvente, în toate momentele aceleaşi, pentru a căror manifestaţiune se aleg situaţiuni interesante. Cu acestea, caracterele antitetice se lovesc unul de altul în dezvoltarea lor, dintr-asta se naşte înnodământul, iar din învingerea unui princip şi căderea celuilalt, deznodământul dramei"[602].

Un element foarte important în construirea dramei ține de consecvenţa caracterelor, Eminescu pledând pentru o logică interioară a personajelor, care nu exclude o complexitate lăuntrică, dar personajele nu trebuie să se dezmintă pe sine prin salturi neverosimile. Criticul dramatic elogiază unele piese tocmai pentru contradicţiile care se prefigurează în acelaşi erou, fără însă ca acest aspect să dăuneze clarităţii şi înlănţuirii logice. Astfel, pentru a nu da decât un exemplu, referindu-se la piesa *Moartea lui Petru cel Mare* de E. Scribe, el observă : „Caracterul lui Petru e nimerit de minune, căci ne arată un om în care patimi foarte deosebite formează o energică unitate... Ici vedem persoana istorică, simţind menirea sa nepieritoare în lume... dincolo omul viclean, prepuielnic şi gelos... Aceste contraste îl fac tragic, fac din el o natură problematică, dar impuitoare prin mărimea patimilor ei"[603].

Caracterele trebuie să fie reale, verosimile, susţine Eminescu, „căci oameni boiţi cu alb şi cu negru nu însemnează caractere". Înțelegem deci, că formula antitezei nu este indicată în construirea personajului, caracterul acestuia nefiind ccredibil dacă ar reflecta doar contraste puternice. Gogol, afirma Eminescu în legătură cu reprezentarea pe scena teatrului din Iaşi a unei localizări a *Revizorului,* înfăţişează adevărate caractere, printre personajele piesei nefiind „nici o imitaţie în carton, nici un caracter afectat, răutatea şi înjosirea omenească s-arată aşa cum sunt, şi râdem de ele. Râdem şi ... după opinia unora, adevărata comedie trebuie să te facă melancolic ... să ne întristăm. Acesta este efectul piesei lui Gogol, ca şi acela al adevărului şi naturii. Natura şi adevărul sunt serioase"[604].

Eminescu împarte scrierile dramatice în două genuri : drama de caracter şi drama de intrigă, manifestând apreciere pentru cea dintâi, „unde conflictul trebuie să se nască cu necesitate, ca între două puteri elementare aduse în contact, precum urmează cu necesitate

[602] *Ibidem*, p. 242
[603] *Ibidem*, p. 243
[604] *Ibidem*, p. 244

exploziunea, dacă arunci o scânteie într-o magazie de praf. Aduse o dată în contact, caracterele se dezvoltă repede şi energic..."[605].

Exagerând, influenţat fiind de Lessing, deşi, pe de o parte, apreciază farsele lui Molière, pe care îl consideră un fin observator al fiinţei umane, totuşi, socoteşte dramele lui Racine şi Corneille doar „nişte imitaţii slabe şi greşite ale tragediei antice".

Cât priveşte actorii, reţinem că atunci când au de înfăţişat adevărate caractere, ca, de pildă, în piesa lui Gogol, ei joacă firesc şi se identifică cu personajele şi, dimpotrivă, ei nu pot păstra „dreapta măsură" când trebuie să joace în melodrame sau în vodeviluri, în special franţuzeşti, „în care acţiunea se-ntemeiază sau pe adulter sau pe încercări de adulter, făcând din păcatele femeilor şi bărbaţilor picanterii dramatice, pipărate sau expresii lunecoase şi situaţii şi mai lunecoase"[606].

Observăm, aşadar, cum poetul condamnă dramaturgia franceză modernă a lui Dumas-fiul şi Sardou, în care acţiunea se învârteşte împrejurul adulterului, dar apreciază pe Scribe, care „n-a tratat obiecte în care instinctele animalice ale omului sa joace rolul principal"[607].

În afara caracterelor, ceea ce mai dă valoare dramei sunt acţiunea, conflictul, planul, spune Eminescu, şi limba. Pentru a scrie o limbă plină, adecvată fiecărui personaj, pentru individualizarea lui, dramaturgul trebuie să aibă „simţământ", pe când autorii francezi moderni n-ar avea decât „capriţ", ceea ce-i lipseşte de farmecul limbii, al poeziei. Ceea ce înţelegem de aici, este faptul că Eminescu remarcă bogăţia de sensuri de care dispune limba română, disponibilitate cu care poate acoperi aproape toate stările şi sentimentele umane.

Totuşi, pentru că, multe dintre piesele reprezentate erau traduceri sau localizări ale repertoriului francez de bulevard, limba fusese influenţată negativ la nivel fonetic mai ales. Eminescu îşi manifestă nemulţumirea, stăruind, de câte ori avea ocazia, asupra acestui aspect, şi în ceea ce priveşte comediile lui Vasile Alecsandri. De asemenea, condamnă modul defectuos al pronunţiei actorilor moldoveni. Criticul dă de înţeles că nu apreciază nici felul de interpretare al lui Pascaly, reproşându-i acestuia o „pronunţie greşită şi exagerări scenice". Preţuieşte însă pe Matei Millo, care a „început a caracteriza sau, cum se zice în limbajul teatrului, a «crea» rolurile"[608].

În altă ordine de idei, laudă modul interpretării al unor actori tineri - Grigore Manolescu, Petre Ionescu, Mihail Arceleanu, P. S. Alexandrescu - care, pentru a se putea întreţine în vara lui 1877, când nu primeau salariul de la teatrul din Iaşi, s-au asociat

[605] *Ibidem*
[606] *Ibidem*, p. 245
[607] *Ibidem*
[608] *Ibidem*, p. 251

organizând o stagiune în grădina numită Château aux Fleurs - „o mică scenă de vară sub cerul liber, reducând preţurile de intrare, aşa ca oricine să fie în stare a veni mai deseori la asemenea spectacole”[609]. Eminescu apreciază la noua generație de actori modul natural de a rosti limba română, evidențiind în articolul *Comedia franceză şi comedia rusească,* jocul actriţei Frosa Sarandi: „d-nia ei a creat multe din rolurile repertoriului batrânului artist, vorbeşte natural şi dezgheţat, îşi stăpâneşte cu deplină siguranţă glasul, fizionomia şi mişcările şi nu a contractat nici o manieră rea de pronunţie de la teatrul din Bucureşti”[610].

Eminescu reia și dezvoltă ideea cu privire la dicția greșită a majorității actorilor demonstrând că influența provine de la modelul actorilor francezi, care au acea pronunţie nazală, acele prelungiri ale sfârşitului cuvintelor care rezultă din împrejurarea că limba franceză nu are alt accent decât pe ultima silabă. De acolo actorii români căpătaseră deprinderea „a cânta ultima silabă a cuvintelor româneşti ; auziai următoarele intonaţii: «Ei bine, domnul*eee* !», «Dumnezeul *meeeu»* ş.a., .pe când urechea românească cunoaşte îndată că tonul vorbirii în exclamaţia dintâi cade pe *bi* (în bine), în a doua pe *ze*[611].

Criticul se declară şi împotriva naturalismului în interpretarea actorului : astfel, despre felul cum a interpretat un rol Frosa Sarandi în farsa *Pantalonul roşu* spune că uneori „coloarea ce o dă caracterelor e prea vie, prea bătătoare la ochi, prea copiată de pe natură. Şi *acesta* este un defect, căci nu tot ce-i natural e şi frumos ; dar în alăturare cu alţii, d-na Sarandi are nepreţuitul merit de a fi învăţat în şcoala adevărului, deşi poate a unui adevăr cam prea de-a dreptul”[612].

În articolul *Actorii serioşi şi actori setoşi de aplauze*, Eminescu descrie stilul interpretării actriţei Ana Dănescu, din care reiese clar concepția poetului despre arta scenică a actorului : „Vorbind simplu şi natural, mişcându-se liber pe scenă, d-ra s-a ferit pân-acum în mod egal de jocul glacial al unora şi de exagerările celorlalţi. Fie aceasta o fericită predispoziţie naturală de-a păstra totdeauna măsura cuviincioasă în vorbă şi gest, fie efectul studiului, pentru critic e egal”[613].

În cuprinsul cronicii despre piesa *Moartea lui Petru cel Mare* de Scribe, în care rolul lui Petru a fost jucat de Galino, autorul remarcă faptul că, actorul a observat cu măiestrie „scara întreagă de tonuri”, Eminescu relevând însemnătatea creării ansamblului : „vom trebui să rugăm totuşi pe directorul de scenă ca să evite de-a da roluri secundare chiar în mâna unei

[609] *Ibidem*, p. 251
[610] *Ibidem*, p.252
[611] *Ibidem*, p. 253
[612] *Ibidem*, p. 255
[613] *Ibidem*

persoane care prin câteva şiruri vorbite rău, compromit succesul piesei şi nimicesc iluzia... O piesă de teatru e esteticeşte un întreg, ca şi un tablou sau o simfonie. Fie tabloul cât de frumos, dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală se nimiceşte...."[614]. Se întâmplă, câteodată, ca actorul sa fie mai mult decât un interpret, un adevărat colaborator al autorului, remarcă Eminescu.

În legătură cu faptul că bătrânii sunt înfăţişaţi câteodată după un fel de şablon, în mod schematic, criticul scrie : „E adevărat că adesea rolul e uniform şi nu permite o mai mare varietate de joc, dar atuncea trebuie să reamintim o veche maximă teatrală : un actor e dator să gândească nu numai *cu* autorul, dar adesea şi în locul lui. Câte piese nu datoresc succesul lor nu valorii lor interne, ci jocului bine meditat al actorilor!"[615]. Este de reținut așadar, importanța actului artistic, de recreare a personajului, pe care îl desfășoară actorii , depășind stadiul de simpli interpreți.

Eminescu a continuat și la *Timpul* activitatea de cronicar dramatic, însă nu a putut fi stabilită paternitatea tuturor notițelor și articolelor, semnalează Ioan Massoff, în studiul său, *Eminescu și teatrul,* amintit deja.

Istoricul identifică două-trei note, care relevă vechea antipatie a lui Eminescu pentru genul melodramei, părerea sa asupra prostului gust al unui anumit public, după cum este înfierată activitatea „cafeurilor şantante", care momesc pe actorii de valoare. Un moment important este marcat de publicarea, în numărul din 12 noiembrie, a unei cronici dramatice asupra spectacolului alcătuit din piesele *Visul Dochiei* şi *Oştenii noştri,* lucrări inspirate de evenimentele războiului, de luptele pentru cucerirea Plevnei, scrise de publicistul de origină franceză Frederic Damé, prima fiind tradusă în versuri de D. C. Ollănescu şi de poetul Theodor Şerbănescu, şi cu care se deschisese, la 8 noiembrie 1877, prima stagiune a Teatrului Naţional. Articolul este scris într-un stil ironic şi condamnă faptul că autorul s-a lăsat cu totul influenţat de câţiva dramaturgi francezi, a căror formulă n-a făcut decât s-o aplice, articol care i-a atras antipatia acestuia[616].

Pentru „ca teatrul să se ridice la gradul unei instituţii de cultură"[617], Eminescu cerea din nou constituirea a ceea ce se numeşte un repertoriu permanent, alcătuit din piese valoroase şi care să constituie „capitalul artistic" al teatrului. Condiţia principală ca actorii să aibă timp pentru pregătiriea spectacolelor, și pentru ca o piesă să înregistreze un număr mai mare de reprezentaţii, era formarea unui public cultivat, căci poetul consideră nefiresc faptul că o

[614] *Ibidem*, p. 256
[615] *Ibidem*
[616] Ioan Massoff, *Eminescu și teatrul*, Editura pentru Litearatură, București, 1964, p. 62
[617] Mihai Eminescu, Mihai Eminescu, *Opere*, Vol. VII, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 256

melodramă „penibilă să se joace cu sala plină, iar de s-ar da *Zgâtrcitul* lui Molière sau *Hamlet* a lui Shakespeare, sala să fie goală”[618]. Cronicarul se arată totuși optimist: „Azi or veni puţini, mâni mai mulţi, poimâini şi mai mulţi, încât peste zece ani singurul teatru care ar fi totdeauna plin, ar fi cel bun”[619].

Eminescu a criticat și alegerile nepotrivite de piese pentru repertoriul Teatrului Naţional. Spre exemplu, când, pentru deschiderea stagiunii 1879-1880, s-a ales piesa *Daniel Rochat* de Victorien Sardou, piesă al cărei conflict se bazează pe înfruntarea unor principii religioase, Eminescu socoteşte că alegerea piesei a fost o greşeală, pentru că societatea noastră necunoscând dispute de natură religioasă, actorii joacă fără convingere scene pe care nu le înțeleg.

Piesa *Mânăstirea de Castro,* altă dată suflată de Eminescu, cronicarul o socoteşte o melodramă fără pretenții prea mari, un gen învechit şi obositor pentru publicul contemporan. Din cronica pe care o face piesei reproducem: „Am avut nefericirea a vedea pe Millo, fala scenei noastre, silit să suplinească un rol de necesitate... Eufrosina Popescu coborându-se la un rol nedemn de talentul ei artistic; iar toate celelalte roluri jucate atât de imposibil, atât de absurd, de parcă asistai la o parodie[620]”

De câte ori are ocazia, Eminescu condamnă reprezentarea unor melodrame de soiul *Orfelinelor,* deplângând talentul actorilor irosit pentru asemenea „monstruozităţi” şi sfătuieşte pe Pascaly, fostul său director, să renunţe la genul acesta de piese: „Dee-ne voie a spune că actor atât de inteligent şi atât de bine făcut precum e d-sa n-are nevoie să joace şchiopi şi urâţi”[621] .

Între altele, criticul dramatic Eminescu are meritul de a fi apreciat talentul unor tineri actori, meniţi să devină dintre cei mai de seamă actori ai noştri, din nefericire cu o viaţă scurtă : Ana Dănescu care „vorbeşte cu totul fără afectaţie”, care „niciodată nu se preface a simţi ci simte într-adevăr”; Grigore Manolescu, care „nicăieri n-a căzut în sentimentalism”, N.Hagiescu, care a „a avut momente care dovedesc că studiază caracterele”[622].

Din articolele şi cronicile sale teatrale, reiese clar că Eminescu încuraja un stil realist de interpretare, constatând chiar că teatrul românesc se află într-o etapă de real progres, în

[618] *Ibidem*
[619] *Ibidem*
[620] *Ibidem*, p. 161
[621] *Ibidem*, p. 162
[622] *Ibidem*

sensul că „afecția dispare pe zi ce merge și oamenii au început să cunoască că reprezintă pe scenă oameni și nu păpuși”[623].

Vorbind despre spectacolul cu *Ruy Blas* de Victor Hugo, Eminescu admiră în mod ironic, traducerea lui D. Ollănescu - „opera genialului poet francez vărsată în cea mai amăgitoare limbă românească” - și evidențiază interpretarea actorilor N. Hagiescu, M. Mateescu, Ştefan Iulian și a Mariei Vasilescu, interpreta reginei, „actriţă care ştie să fie purtată de rolul ei fără să-şi piarză stăpânirea de sine”[624]. Eminescu descrie cu entuziasm și jocul lui Grigore Manolescu, interpretul rolului titular : „Niciodată nu s-a pomenit un actor român care să zică versurile atât de bine ca Manolescu... Când Manolescu le zice, ele curg ca izvorul limpede, încît nu o silabă, nu un sunet, dar un hiat nu se pierde, şi urechea rămâne amăgită de plăcută înşirare a sunetelor. Astfel, când tirada lungă din actul al treilea se sfârşeşte, auzitorii constată cu părere de rău că a fost prea scurtă.[625]” În ceea ce prevește prestanța actorului Manolescu, Eminescu apreciază gesturile și mimica, precum și dicția potrivite rolului pe care îl înterpretează, dar îi atrage atenţia asupra stângăciei cu care își gestionează resursele, neexistând echilibru între momentele de precipitare a acțiunii și cele monotone, motiv pentru care, interpretarea sa pare lipsită de unitate. Din acest exemplu, reiese o altă concepție general valabilă asupra artei actorului: „Legea artistului trebuie să fie stăpânirea asupra pasiunilor pe care le înfăţişează”[626].

Despre lipsa de educație şi de gust ale publicului, cronicarul scrie cu prilejul unor spectacole care s-au desfăşurat cu sala aproape goală, date de celebra tragediană italiană Giaginta Pezzana: „Nu ne putem exprima îndestul întristarea când vedem lumea îngrămădindu-se la operete, cafenele-şantante şi la alte vicleimuri ale Venerei vulgivage, şi lipsind cu totul de la reprezentaţii de model, din care poate învăţa ce este arta adevărată. Cetitorul ne va îngădui acest ton de aspră mustrare, dar nu găsim un altul pentru a caracteriza nepăsarea cu care se-ntâmpină producţiuni dramatice de-o putere şi o perfecţiune arareori văzute... indiferenţă ce până în fine nu s-ar putea explica decât prin lipsa-i complectă de gust, de inteligenţă şi de cultură.[627]”

Publicând, la *2 noiembrie 1879*, cronica despre spectacolul *Despot-vodă,* Eminescu, după ce face o introducere despre povestea romantică a lui Iacob Eraclid Despot, apreciază piesa lui Vasile Alecsandri ca, „fără nici o contestare, drama cea mai bună care s-a scris în

[623] *Ibidem*
[624] *Ibidem*
[625] *Ibidem*, p.163
[626] *Ibidem*
[627] *Ibidem*

limba noastră, plină de acţiune, ici de puternice, colo de gingaşe simţiri, dar pe deasupra tuturor calităţilor acestora, versul şi limba privighetorii de la Mirceşti răpeşte auzul şi simţurile"[628]. Remarcăm din nou, faptul că în publicistica eminesciană, adesea stilul publicistic este înlocuit de stilul artistic, inconfundabil al poetului.

Cât priveşte personajele, autorul reproşează lipsa de substanţă dramatică, semănând mai mult a personaje de roman, dar aceste lipsuri ar fi compensate de pasajele lirice, de o sensibilitate aparte. Astfel, conchide Eminescu, „ cel mai fericit şi mai mare reprezentant al generaţiei trecute, adaugă în fiece an, câte o nouă coroană de lauri la gloria sa crescândă şi creşte el însuşi prin pustiul intelectual dimprejurul lui, ca şi copacul bătrân din legenda sa *Ţepeş şi stegarul,* care «Cu cât pustiul creşte în juru-i, şi el creşte»"[629].

Cronica considerată de Massoff, un omagiu adus lui Vasile Alecsandri - acel „rege-al poeziei, vecinic tânăr şi ferice"- deplânge în final faptul că istoria teatrului românesc nu se poate lăuda şi cu alţi dramaturgi asemeni lui Alecsandri, mai mult, îl stilul său pesimist, Eminescu nu întrevede în viitor tinere talente care să facă cinste teatrului românesc.

Cu prilejul premierei feeriei *Sînziana şi Pepelea,* cronicii elogioase făcute de Ioan Slavici, Eminescu îi adaugă : „Rândurile de mai sus... le publicăm cu atât mai bucuros, cu cât ele reproduc foarte bine simţirile numeroşilor spectatori care au rămas încântaţi de noua piesă a d-lui Alecsandri[630]".

Eminescu face consideraţii interesante asupra genului vodevilului, ca şi asupra localizărilor, obicei pe care îl consideră lipsit de onestitate: „Localizarea consistă în războtezarea numelor proprii. O spunem drept, este un fel de neonestitate literară de a lua piese franţuzeşti, a schimba numele personajelor, a nu numi pe autor şi a trece apoi piesele drept locale... iată în ce consistă această neonestitate"[631]. Această idee se regăseşte repetată cu ostentaţie în numeroase reviste teatrale eminesciene, aşa cum s-a regăsit şi la alţi cronicari dramatici amintiţi în demersul de faţă.

Există printre notele despre teatru şi aprecieri ale poetului, cu privire la lipsa subvenţiilor corespunzătoare unui teatru naţional, subliniind că „lipsa de capital bănesc este cauza lipsei unui capital artistic..."[632] .

[628] *Ibidem,* p.166
[629] *Ibidem*
[630] *Ibidem*, p. 235
[631] *Ibidem*, p. 237
[632] *Ibidem*

Reținem din lucrarea lui Ioan Massoff faptul că, la începutul anului 1882, Eminescu încetează de a mai scrie despre teatru, iar începând cu 18 iunie 1883 renunță, definitiv, la colaborarea cu ziarul Timpul.

Prin cronicile eminesciene se conturează, pentru prima dată, funcţia estetică a criticismului teatral la un nivel conceptual fără precedent, în acord cu mişcarea europeană iar la o atentă cercetare, se dezvăluie caracterul de continuitate al acestei preocupări şi de prezentare sistematică a tuturor aspectelor activităţii teatrale, de la repertoriu, la arta actorului şi până la educarea gustului publicului.

D. Vatamaniuc[633] distinge în activitatea publicistică a lui Mihai Eminescu trei perioade distincte: o publicistică a epocii studiilor universitare la Viena, când colaborează la publicaţiile românilor din Imperiul austro-ungar, criticând dualismul, apărând instituţiile culturale şi militând pentru înfiinţarea teatrului naţional (este momentul când publică în *Familia* lui Iosif Vulcan *Repertoriul nostru teatral,* articol care a rămas în istoria teatrului nostru şi constituie un fel de profesiune de credinţă a tânărului care numai la 20 de ani dovedeşte o vastă cultură teatrală și seriozitate; a doua perioadă se înscrie între 19 mai 1876, când intră ca redactor la *Curierul de Iaşi* şi ultima săptămână din octombrie 1877, când părăseşte redacţia foii ieşene; perioada a treia a gazetăriei este cuprinsă între octombrie 1877, data intrării la redacţia *Timpului,* cotidianul bucureştean, şi iunie 1883, prăbuşirea sa intelectuală.

[633] D. Vatamaniuc, *Prefaţă în Publicistica lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1985, p. V

IV. Concluzii

Treptele parcurse de teatrul românesc spre profesionalizare şi spre construirea unui repertoriu naţional în secolul al XIX lea reprezintă obiectul analizei acestei teze. Problemele receptării genului, condiţionarea de modelele literare şi afective ale epocii, contaminarea formelor, raportul document istoric creaţie dramatică, critica dramatică şi întâmpinarea genului, publicul şi orizontul lui de aşteptare, sunt alte aspecte pe care lucrarea le-a urmărit, traversând marile etape ale evoluţiei genului dramatic în spaţiul românesc al secolului al XIX-lea.

Evoluția culturii și literaturii românești trebuie înțeleasă în contextul politic, social și intelectual existent în teritoriile românești și chiar în context european. Studiind contextul istoric și condițiile care au favorizat mișcarea dramaturgiei românești am constatat că, încă din epoca premergătoare revoluției de la 1848 și a Unirii, întreaga mișcare politică și culturală din Principate era dominată de ideea emancipării naționale și sociale și mai ales de înfăptuirea statului român unitar și independent.

Impulsurile primite în domeniul dramaturgiei românești încep să se concretizeze după 1844, când pe scena teatrului moldovenesc sunt reprezentate piese originale precum: *Iașii în carnaval,* de V. Alecsandri, *O repetiție modovenească*, de C. Caragiale, *Băcălia ambițioasă și Jignicerul Vatră sau Un provincial la teatrul național,* de Alecu Russo.

Literatura dramatică dintre anii 1840-1860 a fost, cantitativ, foarte prolifică, iar tema predominantă a melodramelor istorice este Unirea. De aceea, piesele înfățișează figurile lui Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, Matei Basarab, simboluri ale Unirii, în contrast cu câțiva tirani, ca Mihnea cel Rău sau Radu Leon. Se știe că nu toate piesele scrise în preajma anului 1848 au văzut lumina rampei, o mare parte fiind doar tipărite în broșurele, altele, deși au avut succes de moment, sunt considerate lipsite de valoare literară sau estetică.

Alcătuirea unui repertoriu devine o problemă esenţială a noului teatru românesc. Și, pentru că integrarea culturii noastre în circuitul european se manifestă, în sfera teatrului, în primul rînd prin introducerea textelor dramatice străine, era firesc să existe o perioadă de receptare şi de acumulare, în care criteriul estetic nu primează. De aceea se traduce intens, se apelează aproape în exclusivitate la dramaturgia franceză; chiar atunci când piesele sunt din alte literaturi, ca în cazul celor ale lui Shakespeare sau Schiller, se recurge la intermediarul francez. Fenomenul este explicabil atât prin momentul politic, prin legaturile Țărilor Române

cu Franţa, cât şi prin prestigiul literaturii dramatice franceze, bogată şi diversă, care cunoaşte o mare expansiune şi alimentează uneori chiar scene europene cu tradiţie teatrală proprie. De altfel, Parisul, în primele decenii ale secolului al XlX-lea, devenise centrul unei vieţi teatrale deosebit de interesante, care dă tonul în mişcarea teatrală europeană. Un important rol în difuzarea materialului dramatic îl au numeroasele trupe străine care vizitează Principatele. Contactul cu viața culturală franceză e înlesnit şi pentru că limba e bine cunoscută şi, în plus, pe lângă fiii de boieri, merg acum la studii la Paris și artişti, actori, oameni de cultură. Astfel, marii animatori de teatru cunosc fenomenul teatral francez la locul de origine: Matei Millo, Vasile Alecsandri, Costache Caragiale, Mihai Pascaly, T. Theodorini, N. Luchian, Costache Bălănescu sunt principalii iniţiatori în acţiunea de transpunere, pe scena românească, a pieselor străine. Ei, antrenându-i şi pe alţii, au fost fermentul, în acest proces de efervescenţă, în care se traduce mult, se localizează intens, se prelucrează, se adaptează. Traducerile de dovedesc a fi nu întotdeauna bune, uneori sunt chiar foarte slabe, şi nu o dată apar proteste în presă mai ales la adresa asimilării unor neologisme adaptate artificial, dând naştere unui jargon neplăcut. Dar apar şi câteva traduceri de C. Negruzzi, I. Ghica, D. C. Ollănescu-Ascanio şi I. L. Caragiale, în care limba românească devine firească şi dovedeşte claritate. Toate aceste personalităţi din lumea teatrului sunt conduse, în alegerea lor, de valoarea pieselor achiziţionate, de gustul timpului, dar şi de o afinitate artistică cu un anumit gen dramatic. De aceea, istoriile literare identifică elemente specifice în repertoriul lui M. Millo, care are o amprentă caracteristică faţă de cel al lui M. Pascaly, ce se diferenţiază la rândul său de repertoriul lui N. Luchian sau T. Theodorini. Este notabilă, însă, şi identificarea unui fond comun, anumite piese regăsindu-se în repertoriile tuturor teatrelor din Bucureşti, Iaşi, Craiova şi din alte teatre de provincie, fapt explicabil prin circulația actorilor de la un teatru la altul, de la o trupă la alta, ducând cu ei şi repertoriul lor. Din studiul istoriilor literare reiese că structura repertoriilor este mai mult sau mai puţin asemănătoare, accentele cad însă diferit, se insistă mai mult pe latura realist-comică la M. Millo, de exemplu, se pedalează asupra pieselor de factură romantic-eroică la M. Pascaly sau asupra melodramei sumbre, în repertoriul craiovean. Se consideră că unele piese îşi datorează succesul interpreţilor, difuzarea lor fiind înlesnită de preferințele actorilor de seamă ai timpului.

În ceea ce privește selecţia modelelor occidentale, trebuie semnalat faptul că opera lui Shakespeare apare, în repertoriul teatrului românesc, pe la jumătatea secolului trecut, dar cunoaşterea autorului englez de către cărturarii noştri este însă un fapt de cultură anterior, după cum o dovedesc traducerile, mai numeroase decât reprezentaţiile, care le succed la o distanţă de câţiva ani. Încă din prima parte a secolului al XlX-lea se face simțită atenția pentru

comedia lui Molière, traducerile pieselor sale fiind introduse în repertoriul Filarmonicii. Reținem faptul că, în 1847, se joacă la Iaşi *Femeile savante* (în traducerea lui C. Negruzzi), apoi comedia *Neguţătorul înnobilat,* în rolul principal fiind conducătorul trupei, M. Millo. Dintre clasicii teatrului german, piesele romanticului Schiller cuceresc publicul cel mai mult. Mult mai puţin este reprezentată, în această perioadă, pe scena românească, opera clasicului Goethe. Pătrunde, totuşi, pe scena noastră, cea mai cunoscută şi mai răspândită dintre piesele poetului, drama doctorului Faust, care este redusă la lirica poveste de iubire a nefericitei Margareta. Drama romantică a lui Victor Hugo se joacă pe scena românească în anii când piesele sale nu se mai joacă prea des pe scenele Parisului. Trupele românești adoptă în mod firesc marea dramă romantică, de îndată ce devin apte să o interpreteze.

Referitor la ponderea și eficienţa, în planul construcţiei unui repertoriu și a unei tradiţii dramatice autohtone, locul lui Alecsandri, atât ca valoare în sine, cât și ca precursor al lui Caragiale, este bine statornicit de către exegeza dramatică. Ștefan Cazimir, în contemporaneitate, Garabet Ibrăileanu, în *Spiritul critic în cultura românească*, Eugen Lovinescu, în studiul său, intitulat *Istoria literaturii române contemporane* sau G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până-n prezent*, cu toții au trecut în revistă toate înrudirile notabile, de la tipologie până la replică. Conform primului critic menţionat, tematic, filiaţia se poate sprijini pe două repere esenţiale: asimilarea culturii apusene şi moravurile politice. Sub primul aspect, contribuţia lui Alecsandri la surprinderea manifestărilor ridicole ale procesului de adaptare se cristalizează mai cu seamă în *Iorgu de la Sadagura, Chiriţa în Iaşi şi Chiriţa în provincie.* În Cucoana Chiriţa şi în Gahiţa Rosmarinovici, ca de altfel şi în Caliopi Busuioc, a lui C. Negruzzi, Ibrăileanu identifică *Ziţele epocii respective*. În comedia politică, creaţia lui Alecsandri înregistrează două momente importante: unul anterior revoluţiei de la 1848, şi ilustrat prin *Iaşii în carnaval***,** celălalt după Unirea Principatelor, când scriitorul compune cânticelele comice despre Clevetici şi Sandu Napoilă (personaje ce reapar în *Zgîrcitul risipitor***)** şi *Rusaliile***.** În această din urmă etapă, asemănările devin evidente, pentru exegeza caragialiană.

Se poate spune că opera lui Caragiale înfăţişează sinteza majoră a două orientări deosebite din evoluţia literaturii noastre comice. Sub impulsul modelelor clasice, prima etapă concentrase toată atenţia asupra caracterului, spaţiul în care se mişca acesta rămânând însă prea vag, oarecum atemporal. În a doua perioadă, culoarea istorică a oamenilor şi mediului devine foarte vie, dar intuiţia caracterului este prea puţin organică, nu o dată personajele îşi contrazic esenţa spre a comunica ideile autorilor sau se convertesc neaşteptat, în scena finală. Se poate, deci, constata, în cadrul etapelor menţionate, o estompare reciprocă a vremii şi

caracterului, în timp ce echilibrul superior al celor două elemente ni se impune ca una dintre trăsăturile distinctive ale artei lui Caragiale, în sensul acelui realism clasic relevat adesea de mai mulţi cercetători.

Abordând tematica istorică, scriitorii epocii au contribuit la afirmarea ideilor revoluţionare ale vremii, actul lor creator mergând, de cele mai multe ori, în pas cu evenimentul istoric, dându-i relief social-politic şi conotaţii literar-artistice, întreţinând deopotrivă sentimentul şi ideea exprimată Astfel, încercările „dramatice" ale epocii (multe dintre ele rămase nepublicate) sunt puţin valoroase din punct de vedere artistic, dar prezintă interes pentru istoria constituirii acestui gen în literatura română şi au meritul de a fi veritabile documente ale epocii.

După modelul preluat de la Victor Hugo, piesa *Despot-vodă* se consideră că deschide, alături de *Răzvan şi Vidra* a lui Haşdeu, seria dramelor istorice româneşti. De la început, se conturează conflictul principal şi tradiţional în teatrul istoric românesc, care nu se desfăşoară între indivizi, ci între ambiţia voievodului, pe de o parte, şi rezistenţa obiceiurilor şi grupurilor de interese anterior constituite, pe de altă parte. Exponenţii tradiţiei sunt personajele Jumătate şi Limbă Dulce, care comentează faptele din punct de vedere politic. Despot e socotit un aventurier ambiţios, pornit de jos, inteligent şi cult şi, mai ales, cu o putere extraordinară de a seduce masele prin valoarea şi generozitatea planurilor sale. Valoarea artistică a acestei piese constă, în primul rând, în modul de construire a protagonistului căruia dramaturgul îi lasă libertatea de a se autoproiecta în raport cu celelelalte personaje şi cu propria sa devenire prin discurs.

În această ordine de idei, am propus o grilă de analiză adecvată particularităţilor formale, de conţinut, strategiilor de articulare şi de productivitate semantică ale textului dramatic ce a trebuit să abordeze, algoritmizat, toate componentele ce participă la construcţia universului de discurs şi, în particular, în cazul comediei, a efectelor comice. Iar în cazul dramei, a melanjului de comic şi de tragic. Am aplicat, apoi, grila de analiză câtorva piese care relevă, în opinia noastră, mişcarea formelor dramatice sub aspectul strategiilor de articulare a textului şi care se bucură, încă, de interesul critcii de specialitate. Din acest punct de vedere, în încercarea de a stabili principiile arhitectonice ale comediografiei, critica de specialitate descoperă că pivotul comediilor viabile ale lui Alecsandri, de pildă, îl reprezintă importanţa pe care acesta o acorda veridicităţii caracterelor, scenariului şi efectului deznodământului. Iar pentru piesele lui Caragiale, relevanţă maximă dobândeşte funcţia ontologică a cuvântului, cel care poate construi suficiente lumi ficţionale pentru ca personajele care îl mânuiesc să poată face concurenţă autorului.

Nu în ultimul rând, publicistica teatrală și critica dramatică din epocă ne-au reţinut atenţia prin importanţa dovedită în raport cu apariţia și dezvoltarea conștiinţei de sine a creatorilor dramatici, a criteriilor operaţionale în raport cu selecţia pieselor pentru traduceri, adaptări și a modelelor externe care au susţinut producţia dramatică autohtonă până la consolidarea și concentrarea resurselor creatoare locale.

În concluzie, cercetarea noastră a dorit să traseze principalele căi de dezvoltare a mișcării teatrale românești în secolul al XIX-lea, cu evidenţierea filiaţiilor, a tematicii, a strategiilor de articulare a textului, a modalităţilor de construcţie a personajelor și a resurselor comicului, având ca miză construirea unui tablou pe cât se poate de complet al fenomenului dramaturgic românesc ce, în epoca prezentată, aduce cu sine unele dintre cele mai importante nume de autori și titluri de texte din întreaga istorie a literaturii române.

V. Autori şi piese de teatru în secolul al XIX-lea[634]

ALECSANDRI ION (1826-1884)

Morunul, comedie într-un act, prelucrare, în *Convorbiri literare,* XIX, nr. 6, 1 septembrie 1885.

ALECSANDRI VASILE (1821-1890)

Farmazonu din Hîrlău, comedie în trii acte, prelucre, Iaşi, la Cantora Foaiei Săteşti, 1840.

Modista şi cinovnicul, comedie într-un act, prelucrare, Iaşi, 1841.

C. C. Iorgu de la Sadagura seau nepotu'i salba dracului, comedie în 3 acte, Iaşi, Tipografia Inst. Albinei, 1844.

Creditorii, comedie în 1 act; Iaşi, 1844 (la Cantora Foaiei Săteşti 1845).

Iaşii In carnaval. Tablou în 3 acturi, Iaşi, 1845

Un rămăşag, comedie-vodevil în 1 act; Iaşi, la Cantora Foaiei Săteşti, 1846.

Piatra din casă. Partea I, comedie cu cîntece în 1 act; Iaşi, 1847.

O nuntă ţărănească. Scene naţionale în 1 act; Iaşi, Edit. T. Codrescu, 1850.

Teatru românesc. Repertoriul dramatic a d-lui... Tomul I: Iaşi, Tipografia Francezo-Română, 1852 *(Iorgu de la Sadagura, Creditorii, Iaşii în Carnaval, Rămăşagul, Piatra din casă. Nunta ţărănească, Scara Mîţii, Chiriţa la Iaşi, Crai nou, Doi morţi vii, Kir Zuliaridi, Chiriţa în provinţie, Şoldan Viteazul, Angheluţa Doftoroaia Herşcu Boccegiul);* Tomul II: *Lipitorile satului, Rusaliile, Zgârcitul risipitor, Ultra-demagogul, Ultra-retrogradul.* Iaşi, Tipografia Francezo-Română.

Cetatea Neamţului sau Sobieţki şi plăeşii români, Tablou istoric în 5 acturi; Iaşi, Tipografia Adolf Berman, 1857. *Salba literară;* Iaşi, Tipografia Adolf Berman, 1857 (volum antologic cuprinzând bucăţi de proză literară, câteva scenete: *Cinel-Cinel, Vivandiera, Păcală şi Tândală* şi tabloul scenic *Cetatea Neamţului).*

Vioara teatrului românesc. Culegere de cântice şi de cupleturi din *Repertoriul dramatic* al d-lui V. Alecsandri, Iaşi, A. Bermann, 1857.

Millo director sau Mania posturilor. Comedie cu cântece în 1 act, Cernăuţi, 1867. (Retipărit din *Foaea Soţietăţii pentru literatura şi cultura română în Bucovina.)*

Clevelici, utlra-demagogul şi Timofle Napoilă, ultra-retrogradul, Cânticele comice,Iaşi, 1861.

Lipitorile satului, dramă în 3 acturi şi 2 tablouri (volumul mai conţine *Utlra-demagogul* şi *Ultra-retrogradul,* cînticele comice); Iaşi, Editura T. Codrescu şi D. Guşti, 1863.

Rusaliile în satul lui Cremine, vodevil într-un act; Iaşi, Editura T. Codrescu, şi D. Guşti, 1863.

Zgîrcitul risipitor, dramă în patru acturi; Iaşi, Editura T. Codrescu şi D. Guşti, 1863.

Harţă Răzăşul, operetă comică într-un act; Iaşi, 1871 (Extras din *Convorbiri literare.)*

Boieri şi ciocoi, comedie în cinci acte (1840—1846); Bucureşti, 1874.

Opere complete, Partea întâi,Teatru, 4 volume(sub îngrijirea autorului);Bucureşti, Editura Socec,1875.(Ediţia conţine întreaga operă comediografică şi celelalte pagini de teatru scrise între 1840-1874.)

---

[634] Un demers asemănător există deja în studiile lui Vicu Mândra; noi încercăm doar, să evidenţiem eforturile entuziaste ce s-au depus în epocă, pentru înfiinţarea unui repertoriu, şi implicit, pentru naştearea literaturii dramatice şi a teatrului românesc; eforturile reflectate în texte vor fi constituit fermenţi în actul creator al generatiilor următoare

Despot-Vodă. Legendă istorică în versuri, 5 acturi şi 2 tablouri (1558 — 1551), Bucureşti, Editura Socec, 1880 (piesa a fost reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti la 8 octombrie 1879).
Les bonnets de la Comtesse, comedie en un acte, en vers; Bucureşti Editura Socec, 1882.
Fintîna Blanduziei, piesă în 3 acturi şi în versuri, Bucureşti, Editura Socec, 1884 (voi. X al ediţiei de *Opere complete)*; (reprez.. T. N. Bucureşti, în 1884).
Ovidiu, dramă în cinci acturi şi în versuri; Bucureşti, Editară Socec, 1890 (vol. XI al ediţiei de *Opere complete)*; (reprez, T. N. Bucureşti, în 1885).

ALEXI TEOCHAR (1843-1907)
Moartea lui Mihai Viteazul., tragedie naţională în 5 acte, Braşov, Tip. Low, 1881. (semnată *Pârjol Stan)*.
Noaptea de St. George, vodevil în 2 acte. Braşov, Librăria Ciurcu, 1897.
Cu voia Dumisale, comedie într-un act; Braşov, Librăria Ciurcu.
Curca, comedie înlr-un act; Librăria Ciurcu, Braşov.
Lăcustele, vodevil în trei acte; Braşov, Biblioteca de Teatru „Astra", nr. 4. Librăria Ciurcu, 1897.

ARICESCU C. D. (1823—1886)
Trâmbiţa Unirii şi Sărbătoarea naţională (9 oct. 1857 şi 24 ian.1859), scene politice în versuri; Bucureşti, Tipografia E. Poenescu,1860.
Carbonarii. Piesă în 3 acte; Bucureşti, Tipografia Naţională, 1873.

ASACHI G. (1788-1869)
Fete pastorale- Des bergers moldaves (reprezentată la Iaşi în 1834), tipărită în *Revista de istorie şi teorie literară,* XV, nr. 8, 1982.
Lapeirus, dramă serie cu cântice, prelucrată de pe a lui Coţebue şi întâia oară în 26 Febr. 1837, reprezentată pe Teatrul din Eşi de elevii Conservatorului Filarmonic-Dramatic. Iaşi, Tipografia Albinei, 1837.
Petru Rareş, dramă în două acte, reprezentată de elevii Conservatorului filarmonic din Iaşi în 8 aprilie 1837 (mss. 3577 -B.A.R.S.R.) relevată şi editată de N. A. Ursu în *Gh. Asachi Opere,* I, Bucureşti, Minerva, 1973, p. 507-546. *Pedagogul,* Comedie-vodevil a lui A. de Kotzebue, prelucrat pentru Teatrul Naţional de aga G. Asachi. Şi întâia oară reprezentată în 12 Nov. 1837 de elevii Conservatorului. Iaşi, Tipografia Albinei, 1839.
Mirtil şi Hloe, pastorală prelucrată, Iaşi, tip. Instit. Albinei, 1850 (reprezentată la Iaşi în 1816).
Inturnarea plăieşului din Anglia, idilă munteană; în *Almanah de învăţătură şi petrecere,* 1851.
Petru Rareş, dramă istorică în patru părţi, Partea I. *Lacul;* Iaşi, Instit. Albinei, 1853; partea întâia şi a doua, Iaşi, Instit. Albinei, 1863.
Ţiganii, idilă cu cîntece; Iaşi, Tip. Instit. Albinei, 1856, reprezentată în 24 Ian.1856 pe Teatrul Naţional în Iaşi.
Turnu Butului, dramă originală în 3 acte dupre tradiţii poporane; Iaşi, Tipografia Instit. Albinei Române, 1863.
Voichiţa de Romanie, dramă originală istorică; Iaşi, Inslit, Albinei Române, 1863.
Elena Dragoşu de Moldavia, dramă istorică originală în trei acte; Iaşi, Instit. Albinei Române, 1863.
Petru I, ţarul Rusiei în Iaşi, în *Almanahul de învăţătură şi petricere,* Iaşi, 1869.

ASLAN TH. EDGAR (1866-1908)
Ielele, balet în 4 tablouri. Libret de d. Edg. T. Aslan; muzica de d. Fr. Spetrino; coregrafia de d. R. Crassi. Bucureşti, Tipografia „Gutenberg", 1892.
Electra, tragedie în trei acte, în *Convorbiri literare,* III (18 p. 203-225; 364-388; 516-540.

BACALBAŞA CONSTANTIN (1856-1935) (cu IOAN şi ANTON BACALBAŞA)
Pardon !, revistă umoristică în trei acte şi un tablou, Tipografia „Dreptatea", 1899.

BACALBAŞA ION C. (1863-1918)
De focu birului (Mort fără luminare), dramă în 3 acte; Tipografia „Lupta", Al. Lefteriu, 1895

BARIŢIU GEORGE (1812-1893)
Două drame familiare, Lectură pentru tinerimea de sexul femeiesc. Sibiu, Tipografia Arhidiecezană, 1891.

BARONZI G. (1828-1896)
Eleonora, dramă în trei acte şi în proză; Bucureşti, Tipografia C. Pencovici, 1844.
Matei Basarab sau Dorobanţii şi seimenii, dramă în cinci acte şi în versuri, Bucureşti, Tipografia Naţională, 1858.
O farsă din zilele noastre, comedie în două acte cu cântece; Focşani, 1860.
Nătărăii, comedie în două acte, Galaţi, Tipografia T. Schenk 1876.
Lumea se dă pe gheaţă, comedie într-un act, Galaţi, Tipografia Română, 1877.
O scenă dintr-o mie, comedie într-un act, Galaţi, Tipografia Română, 1877.
Sergentul rănit, canţonetă într-un act, Galaţi, Tipografia Română, 1877.
Alestar, dramă în cinci acte (1393 — 1395), Galaţi, Tipografia T. Schenk, 1878.
Ordinea zilei, comedie în două acte şi în versuri, Galaţi, Tipografia Lucrătorilor, 1879.
Barba lui Ştefan cel Marc, comedie într-un act, Craiova, Ed. Samitca, 1882.
Comedia stelelor, feerie într-un act şi un prolog, Craiova, 1882.
Caritatea în costum de carnaval, comedie într-un act cu cântece, Bucureşti, Tipografia Gr. Luis.1887 (în manuscris, la B.A.R.S.R.; *Cocoşatul păcălit, Femeile române,* şi încă alte drame).

BASILESCU NICOLAE (1868 -1904).
Parisina, tragedie în cinci acte în *Convorbiri literare,* XXXI, nr. 5, 6, 7, 8, 9/1897.

BĂLĂCESCU COSTACHE (1800-1880)
O *bună educaţie,* comedie în trei acte; Bucureşti, Tipografia Eliade, 1845.

BENGESCU-DABIJA G. (1844-1916)

O palmă la bal mascat, comedie într-un act, în *Convorbiri Literare,* nr. 5, 1871.

Radu III cel frumos, dramă în versuri în cinci acte (reprez. T.N. Iaşi în 1873); Iaşi, Tipografia Goldner, 1875.

Silvina Doamna, dramă în 5 acte, reprezentată în 1875; In *Literatură şi artă română,* 1897, nr. 4, 5 şi 6.

Cucoana Nastasia Hodoronc, comedie în 3 acte; în *Convorbiri literare,* nr. 11, 1877.

Olteanca, operă-comică în 3 acte, muzica Gustav Otremba şi Ed. Caudella, reprezentată în 1880; Iaşi, Tip. Balassan, 1880.

Pygmalion, regele Feniciei, tragedie în 5 acte, Ediţiunea I, Bucureşti, 1886, Tip. Modernă Gr. Luis.
Amilcar Barca, generalisim al Cartaginci, tragedie în 5 acte; Bucureşti Tipografia Modernă Gr. Luis, 1894. (Prezentată pentru prima dată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, la 15 dec. 1894.)

BODNĂRESCU, SAMSON (1840- 1902!)

Rienzi, tragedie în 5 acte, în *Convorbiri literare,* II, 1868, p. 201 — 210, 217-225, 237-246, 253-261; tipărită în volum in 186H Iaşi, Editura Junimea); (apoi retipărită în volumul *Din scrierile lui S. Bodnărescu,* Cernăuţi, 1884.
Lăpuşneanu-Vodă, tragedie în cinci acle, în *Convorbiri literare,* XII, 1878, p. 261-270, 314-325, 366-375, 406-413, 455--462, apoi în volumul *Din scrierile lui S. Bodnărescu,* Cernăuţi 1884.
(postume) *Ilie-Vodă,* dramă în cinci acte (mss. la B.A.R.S.R.) şi *Anticrist,* dramă filozofică (rămasă fragmentar în manuscris), au fost tipărite în ediţia de *Scrieri,* E.P.L., 1968; altă dramă istorică. *Grigori Vodă III* (terminată în 1869) a rămas inedită (în manuscris la B.A.R.S.R. — Arhiva Samson Bodnărescu).

BOGDAN, N. A. (ANDRIŞCU) (1858-1939)

Ţurcanul, dramă într-un act şi *Trei amanţi,* comedie într-un act, Iaşi, Editura Tipografiei „Buciumul român", 1879.

Iuga sau berbecii la păscut, comedie istorică în versuri, în trei acte, Iasi, 1881.
Bogdan I sau inlemeierea Moldovei, tragedie în versuri, în cinci acte, Iaşi, 1890.
Abraam, dramă biblică în versuri, în trei părţi, Iaşi, *1892.*
Ciceron, dramă în cinci acte, Iaşi, 1892.
Izvorul lui Dan, operetă într-un act, Iaşi, 1892.
Traian şi Dochia, legendă lirică într-un act, 1892.
Pe câmpul de onoare, dramă în trei acte, Iaşi, 1893.
Licenţiaţii, comedie în versuri, ediţia a II-a, Iaşi, 1894.
Bursucul, comedie în cinci acte, Iaşi, 1896.

BOIAN, TEODOR (1834-1884)

Vornicul, tablou câmpenesc: Iaşi, Tipografia Bermann, 1864.

BOLINTINEANU, DIMITRIE (1825-1872)

Mihai Viteazul condamnat la moarte, dramă în trei acte. Bucureşti, Tip. Naţională, 1867.
Ştefan Vodă cel berbant, dramă în patru acte, Bucureşti. Tipografia Naţională, 1867.
Alexandru Lăpuşneanu, dramă în trei acte şi *După bălaia de la Călugăreni,* dramă în trei acte şi în versuri, Bucureşti, Tipografia Naţională, 1868.
Ştefan Georgie Vodă sau *Voi face doamnei tale ce-ai făcut tu jupânesei mele,* dramă istorică în cinci acte, Bucureşti, Tipografia Naţională, 1868.
Drame istorice. Şase drame istorice noi (cuprinde: *Mărirea şi uciderea lui Mihai Viteazul,* dramă în cinci acte, în versuri: *Despot-Vodă,* dramă în cinci acte, în proză; *Mihnea-Vodă care-şi taie boierii,* dramă în cinci acte, în versuri; *Postelnicul Constantin Cantacozin,* dramă

în trei acte, în versuri; *Brăncoveni şi Cantacozinii,* dramă în cinci acte, în versuri; *Sorin,* poemă dramatică), Bucureşti, Tipografia Naţională, 1868.

BUJOREANU, IOAN M. (1834-1899)

Fata subt epitrop, comedie într-un act cu cântece, Bucureşti, Tipografia George Ioanid, 1855.
Teatru (cuprinde: *Cuconu Zamfirache,* comedie în 3 acte: *Bătrânul Lăceanu,* cânticel serios; *Doctorul scăpătat,* cânticel comic; *Lumpatzius à la recherche d'une position medicale,* cânticel comic în limba franceză, Bucureşti Editura Tipografiei George Ioanid, 1847.
Judecata lui Brinduşu, comedie în 3 acte, Bucureşti, Imprimeriile Statului, 1864.
Zapciul, cantonetă-satiră. Muzica de D. C. Butculescu, Bucureşti, Tipografia Grecescu, 1881.
Bătăuşii, tablou de moravuri, Bucureşti, Editura Socec, 1894

BURLĂNESGU, ALIN N. (1869-1912)

Două cumetre, comedie originală ţărănească, în trei acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1898), Craiova, Tipografia română N. I. Macavei, 1899.
Lew, poemă dramatică în trei scene originală. Muzica de Antonio Giuliani, Craiova, Tipografia română N. I. Macavei, 1899.

CAPŞA, SCARLAT (1838-1970)

Îndoială şi realitate, fantezie într-un act, în *Convorbiri literare,* I, nr. 6, 1867.

GARADA, EUGENIU (1836-1910)

Urâta satului, comedie în două acte cu cântece (după *La petite Fadette* de George Sand), reprezentată întâia oară la Teatrul Naţional din Craiova, în 1853 (tipărită postum, în 1936).
Munteanul şi pandurul cerşetor, cantonetă, Bucureşti, Imprimeria F. Ohm, 1857.
Milcovul, cantonetă, Craiova, Tipografia I. Samitca şi I. Moiso, 1858.
(în colaborare cu G. DIMITRIADE):
Fraţii din munte, dramă în cinci acte şi opt tablouri (dramatizare după un roman de E. Gonzalis), Bucureşti, Tipografia Naţională a lui I. Romanov, 1856.

CARAGIALE, I. L. (1852-1912)

O noapte furtunoasă sau Numărul 9, comedie în patru tablouri (apoi două acte), reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în ianuarie 1879, tipărită întâia oară în *Convorbiri literare,* XIII, nr. 8 şi 9, oct.-nov. 1879; varianta definitivă, apărută întâia oară în ediţia de autor, *Teatru,* Bucureşti, Editura Socec, 1889, se va intitula *O noapte furtunoasă,* comedie în două *acte.*

Conu Leonida faţă cu reacţiunea, farsă într-un act, publicată în *Convorbiri literare,* XIII, nr. 11, februarie, 1880, reprezentată (probabil) întâia oară în 1881.
O soacră (mai întâi *Soacră-mea Fifina),* reprezentată în februarie 1883 la Teatrul Naţional din Bucureşti, tipărită în ediţia de *Teatru,* Editura Şaraga, Iaşi,1894.
Hatmanul Baltag, operă bufă în trei acte şi cinci tablouri (în colaborare cu IACOB NEGRUZZI), reprezentată în martie 1884 la Teatrul Naţional din Bucureşti, tipărită în *Convorbiri literare,* XVIII, nr. 2, 3, 4, mai-iulie 1884.
O scrisoare pierdută, comedie în patru acte; reprezentată în 13 noiembrie 1884 la Teatrul Naţional din Bucureşti; tipărită în *Convorbiri literare,* XVIII, nr. 11 — 12, febr-martie 1885.

D-ale carnavalului, comedie în trei acte, reprezentată în aprilie 1885 la Teatrul Naţional din Bucureşti, tipărită în *Convorbiri literare,* XIX, nr. 2, mai 1885.
Năpasta, dramă în două acte, publicată în *Convorbiri literare* XXIII, nr. 10, 1 ianuarie 1890, reprezentată în 3 febr. 1890 la Teatrul Naţional din Bucureşti; forma definitivă apărută în volum. Iaşi, Editura Haimann, 1890.
1 Aprilie, monolog, tipărit în volumul *Schiţe uşoare,* Biblioteca pentru toţi, 1896.
100 de ani, revistă istorică naţională a secolului al XlX-lea în 10 ilustraţiuni; reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, apărută în *Gazeta săteanului,* în 1899.
Modern, monolog burlesc, tipărit ca foaie volantă, probabil în 1907. (Reeditat de Şerban Cioculescu în *Opere,* voi. VI, Fund, p. literatură şi artă, 1939, p. 509 — 515.)
Începem!, instantaneu într-un act, reprezentat de Compania Al. Davila la 12 septembrie 1909. Tipărit în *Noua revistă română,* 13 septembrie 1909

CARAGIALI COSTAGHE (1815 — 1877)

Furiosul, melodramă în cinci acte, reprezentată în 1840 (prelucrare după libretul lui Iacoppo Ferreti, inspirat din Cervantes pentru o operă de Donizetti), (mss. păstrat în *Repertoriul I.Caragiali,* voi. VIII, B.A.R.S.R., de la f. 323-la 368).

O repetiţie moldovenească sau Noi şi iară noi, farsă într-un act, Iaşi, La Cantora Foaiei Săteşti, 1845.
O soare la mahala sau Amestecu de dorinţe, comedie în două acte, Bucureşti, 1847.
Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt (mss. 2913, 2969— col. B.A.R.S.R.), publicată postum în 1940 (Biblioteca Teatrului Naţional din Bucureşti şi 1956 *(Primii noştri dramaturgi,* E.S.P.L.A., 1956).

Doi coţcari sau păziţi-vă de răi ca de foc, comedio-vodevil, într-un act, reprezentată în 1849 (tipărită postum în *Portofoliul român,* I, 1881, nr. 9 şi apoi în *Primii noştri dramaturgi,* E.S.P.L.A., 1956).
Biciuirea conetului de la I-iu iunie 1857, Bucureşti, Tipografia Naţională a lui I. Romanov. 1857.
Alte piese rămase în manuscris (B.A.R.S.R., mss. 1452 şi 3134).

CARAGIALI, IORGU (182 5 - 1894*)*

Cometul sau astronomul voiajor, cânticel comic, Bucureşti, Tipografia Naţională a lui I. Romanov, 1857.

Jălbaru, şansonetă comică, Bucureşti, Tipografia Naţională a lui I. Romanov, 1857.
Surdul, şansonetă comică, Bucureşti, Imprimeria Ferdinand Ohm, 1857.
Moş Trifoi sau cum ţi-i aşterne aşă-i dormi, tablou naţional, Bucureşti, Imprimeria Ferdinand Ohm, 1859.
Degeraţii de la Bobotează sau Sfâşierea plupomii, poveste scenică în versuri, Bucureşti, Tipografia Naţională a lui I. Romanov, 1861
Martirii Candiei, episod în trei părţi şi un prolog tras din resbelul Candiei din anul 1866— 1867, Bucureşti, 1867.
Cântecul deputaţilor şi al desperatului, Bucureşti, Tipografia Petrescu şi Costescu, 1867.
Poveţile lui Michai Bravul către romani la monumentu său, tablou teatral într-un act, Bucureşti, 1874. Numeroase drame, comedii şi canţonete rămase în manuscris (v. la B.A.R.S.R. mss. 2975, 2977, 3135 ş.a.).

CĂTINA, IOAN (1828-1851)
Zoe, dramă în trei acte, Bucureşti, Tipografia C. A. Rosetti şi Vinterhalder, 1847.

CĂTINA, ION (1869-1940)
Amalafrida, dramă în cinci acte, în versuri, Galaţi, Tipografia „Buciumul Român", 1895.

CERCHEZ, I. P. (1847-1921)
O sară la curte, comedie în două acte, în *Convorbiri literare,* XV, 1881, p. 15-29. *Nino,* comedie într-un act, în *Convorbiri literare,* XV, 1881, p. 308-418.
Firică, comedie într-un act, în *Convorbiri literare,* XIX, 1885, p. 723-761.

CIPARIU, TIMOTEI (1805-1887)
Ecloga întru mărirea Măriei Sale. prea-luminatului şi prea-santitului Domn D. Joan Lemenyi, prin m. principat al Ardealului şi părţilor împreunate, episcopul Făgăraşiului greco-catolic, la ziua instalaţiei sale in diecesu, Blasiu, 1 833, pastorală într un act, scrisă în 1826.

CIUPAGEA, ANA (1865-1894)
Actul al V-lea, dramă, în *Familia,* 1901, nr. 34, 35, 36, 37, 38.

CODRESCU, THEODOR (1819-1894)
Plăiesul Logofăt mare, dramă română istorică în cinci acte, reprezentată întâia oară la Teatrul Naţional din Iaşi, în 1884 (scrisă probabil în 1846), tipărită în volum, Iaşi, Tipografia „Buciumul Român", 1876.
Soldatul prujitor, comedie-vodevil într-un act, prelucrată de ... Iaşi, Institutul Albinei, 1846.

CONACHI, COSTACHE (1778-1849)
Comedie Banului Constantin Cânta, ce-i zic Căbujan şi Cavaler Cucoş (în colaborare cu NECULAI DIMACHI şi DIMITRACHI BELDIMAN); „s-au giucat comedia aceasta la păpuşarii" (1806?); în mss. 2189, col. B.A.R.S.R.
Giudecata femeilor, comedie făcută de aga ... la leat 1806, decemv. 1 (mss. 2189, B.A.R.S.R.).
(Încercare dramatico-satirică fără titlu având ca eroi pe Amor şi Zefs). Toate trei lucrările teatrale au fost întâia oară editate în *Scrieri alese* (îngrijite de Ecat. Şi Alexandru Teodorescu), E.P.L., 1963.

COPCEA, IORGU (1825-?)
Plete lungi şi minte scurtă, comedie într-un act şi două schimbări, Iaşi, La Cantora Foaiei Săteşti, 1845.

COSMOVICI, VASILE (? - 1909)

Domniţa Olena, tragedie în cinci acte, Bucureşti, Ştab. de Arte Grafice „Elzevir", 1898 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1900). (Alte lucrări dramatice după 1900.)

CUGLER-PONI, MATILDA (1851-1931)

Un tutor, comedie în două acte şi un tablou, Oradea-Mare, Tipografia Hollosy, 1881.

DAME, FREDERIC (1849-1907)

Oştenii noştri dramă patriotică (în colaborare cu D. OLLĂNESCU-ASCANIO), reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în stagiunea 1877 — 1878; tipărită la Bucureşti, 1877.

Visul Dochiei, poemă dramatică, traducerea în versuri române de d-nii D. O. (Ollănescu-Aseanio) şi T. S. (Th. Şerbănescu), Bucureşti, Tipografia Românul, Carol, 1879, ediţia a II-a (prima ediţie apăruse în limba franceză: *Le reve de Dochia,* Bucureşti, 1877), reprezentată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, la 8 oct. 1877.

Hatmanul Drăgan (în colaborare cu I. D. MALLA), Bucureşti, 1880.

DAUŞ, LUDOVIC (1873-1953)

Akmintis, fantezie dramatică într-un act, în *Literatură şi artă română,* 1897 — 1898, reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în 1899. (alte lucrări dramatice după 1900).

DENSUSIANU, ARON (1837-1900):

Opium, tragedie în cinci acte, ediţia a II-a, Iaşi, Tipografia Naţională, 1897.

DENSUSIANU, OVID (1873-1938)

Intre două lumi, dramă în trei acte, în versuri, Bucureşti, Editura Minerva, 1899.

DEPĂRĂŢEANU, AL. (1834-1865)

Don Gulică sau pantofii miraculoşi, comedie vodevilă în patru acte şi un tablou, tipărită în *Revista literară,* XIII, nr. 12, 1892 (scrisă în 1853).

Grigore-Vodă Domnul Moldovei, dramă în cinci acte, în versuri, Bucureşti, Tipografia Bolliac, 1864.

DIMACHI, NICOLAE (1777-1836)

Sfatul familii (comedie în manuscris atribuită discutabil lui N. D., datare probabilă: 1830-1834), tipărită întâia oară în *Viaţa românească,* nr. 12, 1960. Atribuire incertă.

DIMITRESGU (MOVILEANU), ION (1830-1912)

Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile, comedie în două acte, Bucureşti, Tipografia Colegiului Sf. Sava, 1848.

Badea Deftereu sau Voiu să fiu actor la Iaşi, comedie originală într-un act, Bucureşti, Tipografia I. Kopainig, 1849.

Logofătu satului, vodevil naţional în două acte, Bucureşti, Tipografia Rosetti şi Vinterhalder, 1852.
O toaletă neisprăvită sau Obrăznicia slugilor, farsă într-un act, Bucureşti, Tipografia Rosetti şi Vinterhalder, 1852.
Radul Calonfirescu, dramă vodevilă în patru acte, Iaşi, Tipografia Buciumul Român,1854 (reprezentată de trupa M. Millo-C. Mihăileanu în 1854).
Zmărăndiţa sau Fala pindarului, vodevil în două acte, Bucureşti, Tipografia Bisericească din Sf. Mitropolie, 1855.

DIMITRIADE, COSTACHE (1831-1885)
Rlastemul, dramă istorică naţională în cinci acte, reprezentată la Teatrul Mare din Bucureşti, în stagiunea 1858 — 1859, tipărită: Bucureşti, 1870.
Fraţii din munte (în colaborare cu E. CARADA), dramă în cinci acte şi opt tablouri, Bucureşti, 1856.
Virtutea străbună, fapt naţional în patru părţi, ediţia a II-a Bucureşti, Tipografia Rassidescu, 1864.

DUNCA, CONSTANŢA (1843-?)
Martira inimei, dramă în cinci acte, jucată la 4 mai 1870 la Teatrul cel Mare din Bucureşti, Bucureşti, Tipografia Statului,1870.
Motiv de despărţanie sau Deputatul mut (pe copertă, titlul: *Motiv de despărţenie sau Ce deputat*), comedie într-un act, Bucureşti, Tipografia Statului, 1871.

EMINESCU, MIHAI (1850-1889)
Andrei Mureşanu, tablou dramatic într-un act. Prima variantă 1869 — în mss. 2259, f. 28-28 v. şi mss. 2254, f. 77-80 v. A doua variantă: 1871 — 1872 — în mss. 2254, f. 74 — 76, 81 şi mss. 2257, f. 101 — 104, mss. 229:1, f. 30-32. A treia variantă: aprox. 1876 — în mss. 2283, f. 138 v. — 143 v. şi în mss. 2254, f. 74—76, 81. Toate cele trei variante tipărite postum.
Amor pierdut — viaţă pierdută, dramă originală într-un act „Pe motivul poeziei *Emmi* de Alecsandri", mss. 2254, f. 30 — 61, scrisă probabil în 1868—1889, tipărită postum, mai întâi în *Epoca,* I, 1904.
Mira (dramă din vremea lui Ştefăniţă-Vodă), proiectată în cinci acte dintre care au fost scrise fragmente disparate între anii 1867 —1868, în mss. 2254 şi 2255 (fragmente şi în mss. 2259, 2262). Tipărită întâia oară, fragmentar, în *Sămănălorul,* V, 1903.
Mira (alte proiecte dramatice cu acţiunea în vremea lui Petru Rareş), fragmente în mss. 2254., 2255, 2257, 2258, datate cu probabilitate între 1867-1872.
Decebal, fragmente dintr-un poem dramatic; în mss. 2254, 2285 şi 2286 datare probabilă: 1870—1873. Tipărit întâia oară parţial, de G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu,* voi. II, Editura Fundaţiilor, 1935.
Bogdan-Dragoş, dramă istorică, din care au fost scrise primul act în întregime, actele II şi III fragmentar; mss. 2254, f. 92 — 118, ş.a., mss. 2275, f. 11 4 v. — 115 şi 117; datare probabilă (inclusiv proiectul început *Nunta lui Dragoş)*: 1876 — 1879; prima tipărire postumă, cvasi-integrală, în 1906 (ediţia luliu Dragomirescu, în editura Alcalay).
Numeroase proiecte de drame istorice şi comedii, în manuscrisele, 2254, 2255, 2257, 2259, 2262, 2285, 2287, 2290, 2291 ş.a. (B.A.R.S.R.).
Întreaga operă dramatică eminesciană a fost editată, cu un amplu aparat critic, în ediţia M. Eminescu: *Opere,* vol. IV (îngrijire, nole şi variante de Aurelia Rusu), Bucureşti, Editura

Minerva, 1978. Traducerile de teatru au fost tipărite în aceeaşi ediţie de *Opere,* volumul V, Editura Minerva, 1979.

FACA, COSTACHE (1800-1845)

Comodia vremii sau Franţuzitele, comedie în trei acte, în versuri, alcătuită de d-nu Clucerul ... în anul 1833; tipărită în *Din ale lui Constantin Facă.* Bucureşti, Tipografia Heliade şi Asociaţii, 1860 (reprezentată în 1835).

GANE, NICU (1838-1916)

Friguri de autor, dialog, în *Convorbiri literare,* XIX, nr. 12, 1886.

GAVEA ALEXANDRU (1794-1884)

Monumentul Şincai-Klainian, a bărbaţilor celor ce, pentru lauda naţiei româneşti, toată viaţa şi-o jertfiră de mai jos însămnatul mădulariu de la regeasca Şcoală Preparandială din Arad, unde pentru binele publicului pusele merite înalt se cinstesc şi neţărmurit se preţuiesc ... etc., o dramă mitho-literară, în cinci acturi, Buda, în regeasca Typographie a Universităţii Ungureşti, 1844.

GHICA, ION (1816-1897)

Fragment dintr-o comedie de moravuri începută în 1883 (B.A.R.S.R., mss. 1687, f. 28-43) - tipărit în culegerea de *Documente literare inedite,* editată de D.Păcurariu, E.S.P.L.A., 1959.

GHICA, PANTAZI (1831-1882)

Sterian Păţitul, comedie originală în trei acte, Bucureşti, Tipografia Rosetti, 1866.
Iadeş, comedie într-un act, Bucureşti, Tipografia Rassidescu,1866.
Ce-aduce ceasul nu aduce anul, comedie, în *Terra,* II, nr. 202,1868.
Ca la noi la nimeni, comedie în trei acte, publicată fragmentar în *Opiniunea constituţională,* I, nr. 31 — 33, 1869.
Munteni şi moldoveni, comedie în trei acte, în *Opiniunea constituţională,* I, nr. 34-42, 1869.
Furtuna, comedie într-un act, în *Revista contimporană,* II, 7 şi 8, 1874.
Nebunul din faţă (mss. 426, la Arhivele Statului din Iaşi).

GOLESCU, IORDACHE (1768-1848)

Starea Ţării Rumâneşti acum în zilele Măriei Sale Ioan Caragea Voievod pe vremea Asidosiei. Tipărită cu cheltuiala săracilor din ceia ce le-au rămas, comedie, scrisă în 1818.
Comedia ce se numeşte Barbu Văcărescu, vânzătorul ţării, aprox. 1822, în şapte „perdele".
Starea Ţării Humâiieşti pe vremea pământenilor, în trei „perdele".
Toate trei piesele publicate in X. Bănescu, *Viaţa şi scrierile Marelui-Vornic lordache Golescu,* Vălenii de Munte, 1910.
Mavrodinada sau Divanul nevinovat şi defăimat . . . (în mss. 2880, la B.A.R.S.R.).

GRĂDIŞTEANU, PETRE (1839-1921)

O noapte pe ruinele Târgoviştei sau Umbra lui Mihai Viteazul tablou într-un act, în versuri, Bucureşti, Tipografia Naţională I. Romanov, 1857.
Revizorul general, comedie în trei acte, în *Revista contimporană,* an. II, 1874, nr. 4, 5 şi 6; tipărită apoi în volum, Bucureşti, Tipografia Dacia, 1874.

HALEPLIU, CONSTANTIN Z. (1816-1873)

Cumplitul amăgit sau Izvorul demoralizaţia, comedie originală în două acte, Bucureşti, Tipografia losif Copainig, 1847. *Fragment de operetă a lui Ştefan Vodă. O linie trasă in ajunul războiului de la Valea-Albă la anul 1484,* Iaşi, Tipografia francezo-română, 1850.
Săracul cinstit, comedie-vodevil, în trei acte, Bucureşti, Tipografia I. Copainig, 1851.
Ucenicul şarlatanului, comedie-vodevil, într-un act, Bucureşti, Tipografia I. Copainig, 1851.
Pustnicul sălbatecului munte, dramă în patru acte şi 11 tablouri, Bucureşti, Tipografia Ferdinand Ohm, 1853.
Moartea lui Mihai Viteazu la Turda, dramă istorică în trei acte şi şase tablouri, Bucureşti, Tipografia Colegiului Naţional Sf. Sava, 1854.
Don-Sanji II, regele Portugaliei, dramă în cinci acte şi nouă tablouri. Sujet din romanţul D-lui Paharnic D. Drăgoescu, Bucureşti, Tipografia Colegiului Naţional Sf. Sava, 1857.
Serbare naţională sau Visul fericirei, pastorală, Bucureşti, Tipografia Naţională I. Romanov, 1859.
Serdarul Iliuşu, Tombatere Câine Roşu, comedie originală în un act, Bucureşti, Tipografia C. Pelrescu şi I. G. Costescu, 1871

HAŞDEU, B. P. (1838-1907)

Răposatul postelnic, tragedie istorică într-un act, în *Din Moldova,* nr. 6, 1862, p. 81-96.
Domniţa Rosanda, dramă în cinci acte, în *Familia,* 1868, reluată, cu titlul schimbat *Femeia,* în *Revista nouă,* VIII, 1895, nr. 10 — 11 şi — în sfîrşit — în volumul *Sarcasm şi ideal,* Bucureşti, Socec, 1897 (reprezentată prima oară la Teatrul cel Mare din Bucureşti, în stagiunea 1866 — 1867). (Două proiecte disparate totalizând cca. 30 de pagini, amândouă cu titlul *Domniţa Roxana,* fuseseră scrise în tinerețe, în ruseşte, având puncte de contact cu drama din 1868.)
Răzvan-Vodă, dramă istorică în cinci acte, în versuri, Bucureşti, Tipografia Lucrătorilor Asociaţi, 1867 (în ediţia a III-a din 1869, titlul devine *Răzvan şi Vidra),* reprezentată întâia oară de trupa M. Pascaly, la Teatrul cel Mare, în 1867.
Trei crai de la răsărit (mai intîi cu titlul *Ortonerozia* în *Columna lui Traian,* III, 1871, nr. 105 — 110 şi III, 1872, nr. 2 — 12), comedie în două acte, Bucureşti, Noua Tipografie Naţională C. N. Rădulescu, 1879.

IANOV, IOAN (1834-1903)

Pareatca sau Asesorul Schivernisală, cântecel comic, în *Convorbiri literare,* I, nr. 2, 1867.
Rugină Şmichirescu Alegătorii, cânticel comic, în *Convorbiri literare,* II, nr. 3, 1868.
Von Kalikenberg (Concesionaru), cânticel comic, Iaşi, Tipografia Societăţii „Junimea", 1871 (şi in *Convorbiri literare,* V, nr. 6, 1871).
Eclisiarhul Colivărescu, cânticel comic, Iaşi, Tipografia Societăţii „Junimea", 1871 (şi în *Convorbiri literare,* V, nr. 8, 1871). *Advocatul Cărciocărescu,* cânticel comic, Iaşi, 1871 (şi în *Convorbiri literare, V,* nr. 17, 1871).
Stosachi, cânticel comic, Iaşi, Tipografia Goldner, 1873 (şi în *Convorbiri literare,* VII, nr. 8, 1873).
Nae Secătureanu (Ministru), Iaşi, Tipografia Goldner, 1876. *Moş Ion Zurba,* cânticel comic, în *Convorbiri literare,* XIII, nr. 2, p. 67, 1879 (apoi tot în 1879 tipărit în broşură).

ISTRATI, NICOLAE (1818-1861)

Mihul. O trăsătură din rezbelul lui Ştefan cel Mare cu Matei Covin, regele Ungariei, dramă originală în 3 acte, Iaşi, Tipografia Buciumul Român, 1850.

Babilonia românească, farsă filologică într-un act, Iaşi, Instit. Albinei, 1860.

KOGĂLNICEANU, MIHAIL (1817-1891)

Două femei împotriva unui bărbat, comedie într-un act, prelucare, Iaşi, Cantora Foaiei Săteşti, 1840 *(Repertoriul Teatrului Naţional din Iaşi,* nr. 5).

Orbul fericit, comedie în două acte, traducere, Iaşi, Cantora Foaiei Săteşti, 1840 *(Repertoriul Teatrului Naţional din Iaşi,* nr. 6).

LAPEDATU, IOAN AL. (1844-1878)

Fîntîna de piatră, schiţă dramatică într-un act, în *Familia* V, nr. 14 — 15, 1869.

Tribunul. Din întimplările anului 1848, dramă în trei acte în *Familia,* VI, nr. 13, 14, 15, 16, 17, 18 şi 19,1870.

LĂZĂRESCU (-LAERŢIU), Al. (1830-1876)

George sau un amor românesc, vodevil în trei acte, Bucureşti, Tipografia Iosif Kopainig, 1851.

Sanulo, dramă în cinci acte, Bucureşti, Tipografia Rosetti şi Vinterhalder, 1851.

Massim pletorele, melodramă, Bucureşti, Tipografia Mitropoliei, 1858.

LECCA HARALAMB, G. (1873-1920)

Casta Diva, piesă în patru acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, la 26 ianuarie 1899), ediţia I, Bucureşti, Instituirii de Arte Grafice şi Editura Minerva, 1899.

Jucătorii de cărţi, piesă în patru acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în oct. 1899), Bucureşti, Institutul de Arte Grafice şi Editura Minerva, 1900. (Alte lucrări dramatice după 1900).

LEONESCU, VASILE (1866-1927)

Flagrant delict, comedie în trei acte, în manuscris la Arhivele Statului din Iaşi (mss. 532).

Crai de ghindă, piesă teatrală, în trei acte, în *Convorbiri literare,* XXXIII, nr. 1, 2, 3, 1899. (cu T. DUŢESCU-DUŢU)

Jianu, legendă naţională în versuri, în cinci acte, Bucureşti,Tipografia Dreptatea, 1900. (cu GRIGORE VENTURA)

Traian et Andrada, tragedie în 5 actes et en vers, Bucureşti, Impr, G. A. Lazareano, 1893. (Alte lucrări dramatice după 1900).

LERESCU, IOAN C. (aprox. 1830-1895)

Fantasma sau Greşit, dar bine nemerit, comedie originală, într-un act, Braşov, Tipografia I. Gott, 1851.

Cum era acum 20 de ani sau Furii prinşi, dramă vodevil, Bucureşti, Tipografia Iosif Kopainig, 1855.

LIVESCU, IO AN (1873-1944)

Floarea din Firenze, comedie-idilă în versuri, Bucureşti, Editura Haimann, 1893.
Cerşetorul, dramă-idilă în două acte şi în versuri, Bucureşti, Editura Haimann, 1894.
Îngerii lui Rafael, fantezie în versuri, Bucureşti, Tipografia Muller, 1894.

MACEDONSKI, ALEXANDRU (1854-1920)

Iadeş, comedie în două acte şi în versuri (reprezentată la Teatrul National din Bucureşti, în 1880), publicată în *Literatorul,* II, 1881, nr. 1-2.
Unchiaşul Sărăcie, legendă în trei tablouri şi în versuri (prelucrare după E.D'Hervilly şi A. Grevin), (reprezentată la Teatrul Național din Bucureşti, în 1880), publicată în *Literatorul.* II, 1881, nr. 3-4.
3 decembre, tragedie într-un act şi în proză (după Zacharias Werner), tipărită în *Literatorul,* anul II, 1881. *Cuza-Vodă,* un act în versuri, în *Literatorul,* 111, nr. 9, 1882: apoi în volumul *Excelsior,* Bucureşti, 1895. *Saul,* tragedie în cinci acte, în versuri (în colaborare cu CIN-CINAT PAVELESCU), (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în 1893), publicată in *Literatorul,* fragmentar, în anii 1893, 1894, 1899. Tipărită complet, postum, în ediţia de *Opere* (Editura F.C.R., 1939, voi. II), îngrijită de T. Vianu. (Alte lucrări dramatice după 1900).

MALLA, I. D. (1854-1924)

În pragul scenei, vodevil într-un act, Bucureşti, Tipografia Basilescu, 1894.
(numeroase alte localizări reprezentate la Teatrul Naţional din Bucureşti, în anii 1889, 1892, 1894, 1895, 1897).

MANIU, VASILE (1824-1901)

Amelia sau Victima amorului, dramă în trei acte, Bucureşti, Tipografia I. Copainig, 1849.
Monumentul de la Călugăreni, dramă într-un act (reprezentată la Teatrul Mare din Bucureşti în 1859), Bucureşti, Tipografia I. Weiss, 1871.
Conjuraţiunea lui Catilina, dramă, şi *Columna lui Traian,* II, 1872, nr. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.
Proscrisul român, dramă originală naţională în cinci acte şi cinci tabeluri, Bucureşti, 1880.

MARIAN, GEORGE (1843-1900)

O răzbunare, comedie într-un act, în *Revista Contimporană,* I , nr. 6, 1873 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1879).
După despărţenie, piesă în trei acte, Bucureşti, Editura Librăriei Socec, 1844 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în 1880).

MĂRCULESCU, CONSTANTIN (1867-1939)

Fundarea Romei, legendă istorică în cinci acte, în versuri, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Carol Gobl, 1897 (reprezentaţii la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1897).

MARUNŢEANU, GRIGORIE (?-?)

Biletul de tramvai, comedie într-un act, Biblioteca teatrală a Societăţii pentru fond de teatru român, nr. 3, Braşov, 1898.

MICLESCU, D. (1820-1896)

Fata cojocarului, comedie într-un act (reprezentată la Teatrul Naţional din Iaşi în 1847), tipărită în Iaşi, Tipografia Româno-Franceză, 1851.

MIHĂILEANU, ŞTEFAN (1821-1909)

Danubiul şi Bosforul sau Martirii se sacrifică ca să trăiască popoarele, dramă naţională, în trei acte şi un tablou, Bucureşti, Tipografia Th. Michaiescu şi Vaidescu, 1869.
Dragomir Rucăreanu, vulturul munţilor, dramă în nouă tablouri, partea I, Bucureşti, Tipografia Modernă, 1885.
Mihai Bravul, dramă, Bucureşti, Tipografia Modernă, 1885.
Blestemul unui bătrân ţăran murind, tablou în versuri, prelucrat şi aranjat pentru scenă, Bucureşti, 1893.

MILLO, MATEI (1814-1896)

Sărbare ostăşească, mic vodevil într-o facire (reprezentat la Teatrul de Varietăţi din Iaşi la 10 noiembrie 1834), tipărit în *Revista de istorie şi teorie literară,* nr. 2, 1981.
Baba Hârca, operetă-vrăjitorie în două acte şi trei tablouri, Bucureşti, Tipografia C. A. Rosetti şi Vinterhalder, 1851.
Apele de la Văcăreşti, comedie vodevilă în trei acte, Bucureşti Tipografia Curţii / Lucrătorii Asociaţi/, 1872.
Chiriţa la expoziţia de la Viena, povestire umoristică cu cântece, Bucureşti, Tipografia Curţii, f.a.
S-a pus în sfîrşit în slujbă Paraponisitul, canţonetă comică, (reprezentată în 27 aprilie 1870 la Teatrul Mare din Bucureşti) în manuscris la B.A.R.S.R. (mss. 5083).
Chirita în carantină, comedie în trei acte, în manuscris la B.A.R.S.R. (mss. 3649), data probabilă: 1892.
(alte numeroase prelucrări şi localizări la B.A.R.S.R. — mss. 1453, 2404, 2406 ş.a.).

MORŢUN, V. G. (1860-1919)

Deputatul pălmuit, comedie într-un act, localizată, Roman, Tipografia George I. Cubelca, 1882.
Ştefan Hudici, piesă într-un act, Bucureşti, Editura Socec, 1891.
Zulnia Hîncu, piesă într-un act, Bucureşti, Editura Socec, 1891.

MILLER, TEODOR AL. (1848-1906)

Socrul unui ginere, comedie într-un act, în *Revista contimporana,* 1873, p. 661 şi urm.; tipărită apoi în volum, Bucureşti, Tipografia Dacia, 1873.
I-iu Aprilie stil nou, comedie într-un act, în *Revista contimporană,* II, 1874, p. 212 şi urm.; tipărită apoi în volum, Bucureşti, Tipografia Thiel şi Weiss, 1874.
Fata lui chir Troancă, comedie într-un act, în *Revista contimporană,* II, 1874, p. 456 şi urm.; tipărită apoi în volum, Bucureşti, Tipografia Thiel şi Weiss, 1874.

Gulgudachi, comedie în trei acte, în *Revista contimporană,* 1876, nr. 7 şi (continuare) în *Revista contimporană, literară şi ştiinţifică,* IV, 1876.

NĂDEJDE, SOFIA (1856-1946)

O iubire la ţară, dramă în trei acte şi trei tablouri, Iaşi, Tipografia Gheorghiu, 1888 (extrastă din *Contemporanul,* anul VI, 1888).
Fără noroc, piesă în trei acte şi un tablou, Bucureşti, Tipografia Lumea nouă, 1898.
Ghica-Vodă, domnul Moldovei, piesă istorică în trei acte, Bucureşti, Tipografia Gazetei săteanului, 1899.

NEGRUTZ, EMANUEL (?-?)

Tot trei chifle şi 10 bani, sansonetă comică (şi *Issache Zodierul,* sansonetă comică), Iaşi, 1876 (reprezentate la Teatrul Social din Iaşi în 1867).

NEGRUZZI, COSTACHE (1808-1868)

Doi ţărani şi cinci cîrlani, vodevil naţional într-un act, Iaşi, Tipografia Albinei, 1849.
Carantina, comedie-vodevil într-un act, prelucrată, Iaşi, Tipografia Francezo-Română, 1851.
Muza de la Burdujeni, farsă într-un act (prelucrare după Leclercq), Iaşi, Tipografia Francezo-Română, 1851.

NEGRUZZI, IACOB (1842-1932)

Amor şi viclenie, comedie în trei acte (prelucrare după Moreto), în *Convorbiri literare,* III, 1870, nr. I, 2 şi 3; apoi în *Scrieri complete,* IV, Bucureşti, 1895.
Nu te juca cu dracul, comedie într-un act (reprezentată pe scena Teatrului Naţional din Iaşi, în 1879), tipărită în *Scrieri complete,* IV, Bucureşti, Socec, 1895.
O alegere la Senat, comedie în patru acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Iaşi, în 1878), tipărită în *Scrieri complete,* Bucureşti, Socec, 1895.
Beizadea Epaminonda, operă comică în trei acte şi patru tablouri, muzica de Ed. Gaudella (reprezentată laTeatrul Naţional din Bucureşti, stagiunea 1884 — 1885), tipărită în *Scrieri complete,* voi. IV, Bucureşti, Socec,1896.
Nazat! (în colaborare cu D. R. ROSETTI), revistă politică şi umoristică a anului 1885, în patru tablouri, Bucureşti, Socec şi Teclu, 1886.

NENIŢESCU, IOAN (1854-1901)

Radu de la Afumaţi, dramă istorică în cinci acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1897), Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Carol, 1897.

ODOBESCU, ALEXANDRU (1834-1895)

Apa curge, pietrele rămin, O pricină de judecată acum vreo douăzeci de ani. Comedie în trei acte (dintre care elaborate numai un act complet şi două scene din actul următor), B.A.R.S.R., mss. 5980, f. 1-16 (1855); tipărită în *Al. Odobescu: Pagini regăsite,* Bucureşti, E.P.L., 1965 (ediţie îngrijită de Geo Şerban).

Fior-Fiorel, vitejel de la Muscel, comedie într-un act, pastorală dialogată (B.AR.SR. — mss. 5980, f. 17 — 34), tipărită în *Al. Odobescu: Pagini regăsite,* Bucureşti, E.P.L., 1965 (ediţie îngrijită de Geo Şerban). (cu IONESCU-GION)
Nea Frăţilă, localizare după Erckmann-Chatrian, reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1882 (text fragmentar din 1881 la B.A.R.S.R. - mss. 5980, f. 37-138).
OLLĂNESCU-ASCANIO, D. (1849-1908):
Pe malul gârlei (mai întâi sub titlul *Lupul şi barza,* fabulă într-un act, în versuri, în *Convorbiri literare,* XII, 1878), comedie într-un act, în versuri, Bucureşti, 1869.
Teatru: Pe malul gârlei, După războiu (anterior în *Convorbiri literare,* 1879), *Pribeagul, Fanny* (în *Convorbiri literare,* 1882), *Primul bal* (în *Convorbiri literare,* 1889), *La mormântul poetului,* Bucureşti, Tipografia F. Gobl, 1893.

PASGALY, MIHAIL (1830-1882)
Viitorul Romaniii, triologie în versuri, Bucureşti, Tipografia Ferdinand Ohm, 1859.
11 iunie sau 13 ani în urmă. Un ciorbagiu şi un zavragiu, piesa în versuri, în două tablouri, Bucureşti, Tipografia Naţională, 1861.

PELIMON, AL. (1822-1881)
Fiul mazîlului, dramă-vodevil, în patru acte, Bucureşti, Tipografia G. A. Rosetti şi Vinterhalder, 1851.
Actriţa din Moldova, dramă cu cântece în cinci acte şi zece tablouri. Bucureşti, Tipografia G. A. Rosetti şi Vinterhalder, 1852.
Curtea lui Vasilie Vodă, tragedie în cinci acte şi zece tablouri. Bucureşti, Tipografia C. A. Rosetti şi Vinterhalder, 1852.
Chetli sau Reînturnarea în Sviţera, operetă într-un act, Bucureşti, Imprimeria Sântei Mitropolii, 1853.
Păcală şi Tândală; şi-a găsit tingirea capacu, comedie originală cu cântece, în două acte, Bucureşti, 1854.

POLIZU-MICŞUNEŞTI, MIHAIL (1842-1916)
Lăcrămioare, comedie în trei acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1892), Bucureşti, Tipografia „Lupta" Al. Lefteriu, 1893.
Lizi, comedie în patru acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1894), în *Convorbiri literare,* XXVI, 1894. nr. 9, 10 şi 11
La 30 de ani, comedie într-un act (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1895), tipărită în *Opere complete* I, Bucureşti, Editura Institutului „Luceafărul", 1920.

POPP, GHIŢĂ (1864-1915)

Horia, tragedie istorică în cinci acte, Budapesta, Ediţiunou societăţii „Petru Maior" a junimii române studioase…, 1891.

RALET, DIMITRIE (1816-1858)

Beţivul, cânticel comic, Bucureşti, Tipografia Naţională I. Romanov, 1857.
Păun Burlacul, cînticel comic, Bucureşti, Tipografia Naţională I. Romanov, 1857.

Harţă sau Balaban Băzeşu, cânticel comic, Bucureşti, Tipografia Naţională I. .Romanov, 1857.
Pavel Clopotarii, Cânticel comic, Bucureşti, Tipografia Naţională I. Romanov, 1857.
Scene naţionale: I. *Harţă sau Balaban Răzeşul;* II. *Păun Burlacul;* III. *Beţivul;* IV. *Pavel Clopotaru,* Bucureşti, Tipografia Naţională I. Romanov, 1857.

RĂDULESCU ION HELIADE (1832 - 1872)

Prolog la serbarea numelui prea înălţatului nostru domn Alexandru D. Ghica, în volumul *Culegere din scrierile lui I. Eliad de proze şi de poezii,* Bucureşti, Tipografia Eliad, 1836, (scris în 1835).

Sărbătoare câmpenească pentru 30 august 1837, scenetă publicată în *Curier de ambe sexe,* I, 1837, p. 97—104.
Proces general între două hordii şi natio sau Spoiţii cu roşu şi spoiţii cu alb, mister în două acte, Bucureşti, Tipografia Heliade şi Asociaţii, 1864.

ROQUES, ANTONIN (? — 1875)

Constantin Brâncoveanu, dramă istorică în patru acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti), Bucureşti, Ed. Gh. Ioanid et Al. Spirescu, 1872.

ROSETTI, DIMITRIE (MAX) (1850-1934)

Vicleimul, revistă politică şi umoristică într-un act, în *Convorbiri literare,* XV, 1881 (reprezentată de Compania Mihail Pascaly la sala „Dacia", Bucureşti, în 1881), tipărită în volum (Bucureşti, 1881)
Uite popa, nu e popa, glumă într-un act, în *Convorbiri literare,* XVI, nr. 3, 1881 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1882).
Moştenire de la răposata, prelucrare după Labiche (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1882), Bucureşti, Editura Alcalay, 1910.
Un leu şi un zlot, comedie într-un act, în *Convorbiri literare,* XVII, nr. 5, 1883 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1883).(cu I. NEGRUZZI)
Nazat! Revistă politică şi umoristică a anului 1885 în patru tablouri, Bucureşti, Stabilimentul grafic Socec şi Teclu, 1886.

ROSETTI, D. RADU (1874-1964)
O lecţie, dramă în trei acte, reprezentată la Teatrul Naţional, din Bucureşti în 1899, tipărită în volum (Bucureşti, Editura librăriei H. Steinberg, 1899)

ROŞCA, IULIU (1858-1940)
Lăpuşneanu, domnul Moldovei, tragedie (reprezentată la Teatrul Dacia în 1881), Bucureşti, Editura C. F. Bidşovski, 1886.
Fata de la Cozia, dramă (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1883), Bucureşti, Editura C F. Bidşovski, 1886.

SCURTESCU, NICOLAE (1844-1879)

Dan şi Ancuţa, dramă în cinci acte, în *Columna lui Traian,* II, nr. 26-43, 1871.
Rhea-Sylvia, dramă în cinci acte, publicată fragmentar în *Transacţiuni literare,* 1872—1873 şi apoi în volum (Bucureşti Tipografia C. Petrescu, 1873).
Despot-Vodă, poemă dramatică, întâi în *Revista contimporană,* 1875, nr. 2 şi 3, apoi în volumul *Teatru,* Bucureşti, Tipografia Al. A. Grecescu, 1877.
Ştefan Rareş, dramă istorică în 4 acte şi 10 tablouri, în „Familia", XIX, 1883, nr. 42-50.

SION, G. (1822-1892)

Candidat şi deputat, comedie într-un act în versuri, prima versiune sub titlul *Influenţia morale* Bucureşti, Tipografia Naţională, 1869), variantă definitivă în volumul *Dramatice,* Bucureşti, Tipografia Academiei Române, 1879. *La Plevna,* dramă într-un act în versuri, Bucureşti, Stabil. grafic Socec, Sander şi Teclu, 1878.
Sărutarea, comedie într-un act în versuri, Bucureşti, Tipografia Curţii Regale, Proprietari F. Gobl fiii, 1888. Adaptare după piesa lui Th. de Banville — *Le Baiser.*

SLAVICI, IOAN (1848-1925)

Fata de birău, comedie în două acte, în *Convorbiri literare*, V, nr. 1 şi 2, 1871.
Toane sau vorbe de clacă, comedie în trei acte, în *Convorbiri literare,* VII, nr. 11, 1875.
Bogdan-Vodă, dramă în 5 acte în versuri, rămasă în manuscris (B.A.R.S.R., mss. 5922), publicată postum, în ediţia/*Slavici: Teatru* — îngrijită şi prefaţată de I. Dodu Bălan — E.P.L., 1963, (datare probabilă: 1876).
Polipul unchiului, scene comice, în *Tribuna* (Sibiu), III, sept.-oct, 1866.
Gaspar Graţiani, tragedie istorică în cinci acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1888), tipărită în *Convorbiri literare,* XXII, aprilie-mai 1888.
Poet sau băcan, comedie în două acte, rămasă în manuscris (B.A.R.S.R., Arhiv. I. Slavici, I, mss. 4).

SPERANTIA, THEODOR D. (1856-1929)

De sufletul cărlurăresei, comedie în trei acte, în *Revista nouă,* II, nr. 8, 1889.
Talpa Iadului, basm în trei acte şi un prolog, în *Revista nouă,* VI (p. 140-156, 177-184), 1893.
Teatru, Bucureşti, Editura Alcalay, 1894.

STOENESCU, TH. M. (1860-1919)

Nunta neagră, dramă localizată în două acte în versuri, Bucureşti, Editura Societăţii revistei *Literatorul,* 1883. *Însurătoarea,* comedie într-un act în versuri, Bucureşti, Editura *Revistei literare,* 1897.
Caligula, dramă originală în cinci acte — publicată fragmentar în *Revista literară,* XXI, 1900 (p. 258-264) şi XXII, 1901 ;(p. 127-182).

STRÎMBEANU, TOMA(?-?)

O căsătorie, comedie-vodevil în două acte, Craiova, Tipografia Moisi, 1851.

Penitenţa unei mumi de familie, comedie-vodevil în două acte, Craiova, Tipografia Moisil, 1853.
Radul Leon Vodă, prinţul Ţării Româneşti şi miniştrii săi fanarioţi, tragedie în cinci acte, Craiova, Tipografia Moisi, 1856.

ŞOIMESCU, IOAN N.(1826-1890)
Moartea lui Radu VII de la Afumaţi, dramă în patru acte, Bucureşti, Tipografia Sîntei Mitropolii, 1854.
Constantin Basarab Brîncoveanul, tragedie în cinci acte în versuri, Bucureşti, Stabilimentul de Arte Grafice Socec, 1877.
Diurpaneu, ultimul decebal al Daciei, tragedie în cinci acte Bucureşti, Tipografia Naţională, 1879.

ŞOIMESCU SAVA N. (1837-1899)
Catilina, tragedie în cinci acte, Bucureşti, Tipografia Academiei Române, 1883.

ŞTEFANELLI. TEODOR V. (1849-1920)
După teatru, piesă într-un act, în *Aurora română,* 1, 1881, nr. 3.
Un trandafîr in livre, piesă într-un act, în *Aurora romană* II,1882, nr. 7.

TĂUTU GHEORGHE (1828-1885)
Un ajutoriu la timp, dramă într-un act şi în versuri, Iaşi, Tipografia „Buciumului român", 1868. *Odagiul* şi *Randaşul gradinei primăriei,* cânticele comice, Iaşi, Impr. A. Bermann, 1872; *Odagiul socru sau Vasilică, dragul tatei,* cânticel, Iaşi, Tipografia Gheorghiu, 1873.
Berchea, dramă istorică în 4 acte; *Lume veche şi lume nouă,* comedie într-un act, Iaşi 1879,
Tronc Lude Măscărescu sau Ministru Tiriflichi, Iaşi, Tipografia Goldner, 1875.
Văduva Carpaţilor, tragedie în două acte şi în versuri, Iaşi, Tipografia Balassan, 1879.

TELEOR DIMITRIE (1858 -1920)
Aventurile unei soacre, farsă într-un act, Bucureşti, Tipografia Epoca,1896.

ŢÎNC(U), NICOLAE (1846-1927)
1 aprilie, comedie într-un act, Bucureşti, Tipografia D. N. Tirnoveanu, 1873.
1 mai, comedie într-un act, Bucureşti, Tipografia Thiel şi Weiss, 1874.
Doamna Kiajna, dramă istorică în cinci acte şi şase tablouri (în colaborare cu N. G. RĂDULESCU-NIGER), Bucureşti, Ig. Haimann, 1891 (reprezentată pentru prima oară pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti la 28 sept. 1891).
Mihnea cel rău, dramă în trei acte, în *Lumea ilustrată,* II, 1894, nr. 2, 4, 6, 7, 10, 13

URECHIA, V- A. (1834-1901)
Balul mortului sau Mortul şi danţul, farsă prelucrată după italieneşte, Bucureşti, Tipografia Rassidescu, 1865. *Odă la Elisa,* comedie într-un act (reprezentată laTeatrul Naţional din Bucureşti în stagiunea 1868 — 1869), Bucureşti, Tipografia Laboratorii români, 1869.

Fidanţata imperatorelui, tabel naţionale în două acte, urmat de *Ştirea cea de bucurie,* scenă de copii, Bucureşti, Tipografia Curţii, 1870.
Teatru-Drame, tomul I, ed. I, Bucureşti, Librăria E. Graeve, 1878, cuprinde: *Vornicul Bucioc,* dramă istorică în cinci acte (reprezentată la Teatrul Mare din Bucureşti în martie 1867), *Dreptatea domnească sau Porcarul şi Măria Sa Vodă,* dramă în trei acte cu danturi după Lope de Vega (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti), *Banul Mărăcine,* dramă naţională în patru acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1875) şi *Curtea lui Neagoe Vodă* (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1875).
Marţial, piesă în trei acte în versuri (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1886), tipărită parţial (două acte) în *Literatorul,* vol. II, 1887.
Alecsandri la Mirceşti, comedie într-un act şi în versuri, Bucureşti, Tipografia Carol, 1894 (prezentată pentru prima dată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti la 2 Decembrie 1890).

URSACHY, C. GEORGE (?-?)

O căsnicie, comedie în trei acte, Bucureşti, Editura Socec, 1899.

VELLESCU, ŞTEFAN (1838-1899)

Mincinosul sau O căsătorie la Grand Hotel, comedie (localizată după Scribe), în *Literatorul,* III, nr. 5, 6, 7, 1882 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1881).
O spaimă, comedie într-un act, în *Literatorul,* IV, nr. 1 1883. *Blond sau brun?,* farsă într-un act, în *Literatorul,* IV, nr. 5, 6, 1883 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1883).
Deputatul invalidat, monolog în *Literatorul,* V, nr. 4, 1884.

VENTURA, GRIGORE (1840-1909)

Căsătoriile în lumea mare, comedie în două acte, Bucureşti, Tipografia Weiss, 1871.
Curcanii, dramă naţională în trei acte şi un prolog (reprezentată la Teatrul Naţional în 1878), tipărită: Galaţi, Librăria G. D. Nebuneli şi fiii, 1878.
Cămătarul, comedie în două acte, întâi în *Literatorul* (II, 1881, nr. 11 — 12; III, 1882, nr. 1, 2 şi 3), apoi în volum, Editura Socec, Bucureşti, 1893.
Copila din flori, comedie în patru acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1884), Bucureşti, Editura Alcalay, 1908.
Traion şi Andrada (cu VASILE LEONESCU), tragedie în cinci acte în versuri, Bucureşti, Tipografia Gobl, 1893.
Teatru (Cămătarul, comedie în două acte; *Curcanii,* dramă în trei acte şi un prolog; *Peste Dunăre,* dramă în patru acte (reprezentată în 1879), Bucureşti, Editura Librăriei Socec, 1893).

VINTERHALDER, ENRICH (1808—1889)

Triumful amorului, comedie-vodevil într-un act, Bucureşti, Tipografia lui Eliad, 1836.
Actorul fără voie, comedie într-un act, Bucureşti, Tipografia lui Eliad, 1836.

VULCAN, IOSIF (1841-1907)

Mireasă pentru mireasă, comedie în trei acte, Budapesta, 1877.

Ruga de la Chiseteu, comedie populară într-un act, cu cântece şi joc, Oradea-Mare, Tipografia Hugel, 1890.

Ştefan Vodă cel Tînăr, tragedie istorică în cinci acte şi trei tablouri (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti la 25 octombrie 1892), Oradea-Mare, Tipografia Iosif Lang, 1893.

Sărăcie lucie, comedie poporală cu cântece într-un act (reprezentată pentru prima oară la Arad în 1894) Oradea-Mare, Tipografia Iosif Lang, 1894.

Soare cu ploaie, comedie într-un act, Brasov, Libraria N. I. Ciurcu, 1898.

Mîţa cu clopot, comedie poporală cu cântece şi joc, într-un act, Oradea-Mare, Tipografia losif Lang, 1898. (numeroase alte „comedii poporale cu cântece" în *Familia,* între 1872 şi 1894, câteva apărute în broşuri la Oradea Mare sau Braşov; o dramă în trei acte *(A doua moarte)* şi câteva comedii s-ar afla la Sibiu în arhiva „Astrei".

ZAMPHIRESCU MIHAIL (1838-1878):

Musa de la Borta-Rece, bufonerie literară lirică în trei acte (editată de *Revista contimporană),* Bucureşti, Tipografia Curţii, 1873.

VI. Corpus de texte analizate

Vasile Alecsandri, *Chiriţa în Iaşi*, în *Teatru*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1984

Vasile Alecsandri, *Chiriţa în provincie*, în *Teatru*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1984

Vasile Alecsandri, *Despot Vodă*, în *Teatru*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968

Vasile Alecsandri, *Farmazonul din Hârlău*, în *Teatru*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968

Mihai Eminescu, *Alexandru Lăpuşneanu*, în *Teatru*, Postfaţă de Petru Creţia, Editura Eminescu, Bucureşti, 1990

Mihai Eminescu, *Bogdan-Dragoş: Cornul lui Decebal*, în *Teatru*, Postfaţă de Petru Creţia, Editura Eminescu, Bucureşti, 1990

Mihai Eminescu, *Decebal*, în *Opere*, vol. III , Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999

Mihai Eminescu, *Repertoriul nostru teatral*, în *Articole şi traduceri*, Ed. Minerva, Bucureşti,1974

B. P. Haşdeu, *Răzvan şi Vidra*, în *Opere*, Vol. II, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006

Ion Luca Caragiale, *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, în *Opere*, Vol. III - IV, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001

Ion Luca Caragiale, *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, în *Teatru*, Editura Corint, Bucureşti, 2003

Ion Luca Caragiale, *D-ale carnavalului*, în *Teatru*, Editura Corint, Bucureşti, 2003

I.L.Caragiale, *Literatura în teatrul nostru*, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol.I, *De la Caragiale la Brecht*, Minerva, Bucureşti, 1973

Ion Luca Caragiale, *O noapte furtunoasă*, în *Teatru*, Editura Corint, Bucureşti, 2003

Ion Luca Caragiale, *O scrisoare pierdută*, în *Teatru*, Editura Corint, Bucureşti, 2003

Ion Luca Caragiale, *Publicistică şi* corespondenţă, Editura ,,Grai şi suflet – cultura naţională, 1999

Ioan Slavici, *Publicistica literară*, în *Opere*, Vol II, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2003

VII. Bibliografie

1. ISTORII SI DICTIONARE LITERARE. ANTOLOGII

Brădățeanu, Virgil, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1966

Burada, Teodor, *Istoria teatrului în Moldova Vol. I,* Institutul de Arte Grafice N. V. Ștefaniu & Comp., Iași, 1915

Burada, Teodor, *Istoria teatrului în Moldova Vol. II*, Tipografia "H. Golder", Iași, 1922

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent***,** ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

Cioculescu, Șerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, *Istoria literaturii moderne*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1971

Florea, Mihai, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, Editura Meridiane, 1970

Ghiţulescu, Mircea, *Istoria literaturii române – dramaturgia*, Ed. Academiei Române, 2007

Iorga, N., *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*, Editura Minerva, București, 1977

Iorga, N., *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea, I, II, III*, Editura Minerva, București, 1983

Ivașcu, George, *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Științifică, Bucureşti, 1969

Lovinescu, Eugen, *Istoria civilizaţiei române moderne*, Editura Minerva, Bucureşti, 1992

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Litera, Chişinău, 1998

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1990

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008

Mândra, Vicu**,** *Istoria literaturii dramatice româneşti. I. De la începuturi până la 1890*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism*, Editura Saeculum, Bucureşti, 2000

Munteanu, George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1998

Negoițescu, Ion, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991

Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Ed. Univers, București, 1981

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române,* Editura Minerva, București, 1971-1972

Vasiliu, Mihai*, Istoria teatrului românesc*, E.D.P., București, 1995

Istoria teatrului în România, vol. I-III, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1967

Istoria literaturii române, I-III, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1968

Crețu, Stănuța Suiu, Rodica, Drăgoi, Gabriela, etc, *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Ed. Academiei R.P.R., București, 1978

Hangiu, Ion, *Dicţionarul presei literare româneşti (1790-2000)*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002

Pop, Ion (coord.), *Dicţionar analitic de opere literare româneşti***,** ediţie definitivă, Editura Casa cărții de știință,Cluj-Napoca, 2007

Simion, Eugen, coordonator, *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. I-VI, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004-2007

Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, coordonatori, *Dicţionarul scriitorilor români, vol. I-II*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995-1998; vol. III-IV, Editura Albatros, Bucureşti, 2001-2002

*** *Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900*, Stănuţă Creţu, Gabriela Drăgoi, Florin Faifer, Editura Academiei Republica Socialistă România, Bucureşti, 1979.

*** *Din presa literară românească a secolului XIX,* ediţia a II-a, antologie, note şi glosar de Aurel Petrescu, Editura Albatros, Bucureşti, 1970

*** *Presa literară românească*, Studii și documente (1789-1901), vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1968

Dramaturgia istorică românească, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Ion Nistor, Editura Albatros, Bucureşti, 1974. 2 vol

2. CRITICĂ ȘI TEORIE LITERARĂ

Anghelescu, Mircea, *Preromatismul românesc*, Editura Minerva, București, 1971

Anghelescu, Silviu, *Portretul literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1985

Antohi, Sorin, *Civitas Imaginalis – istorie și utopie în cultura română*, Editura Litera, București, 1994

Antofi, Simona, Milea, Doiniţa, coordonatori, *Forme şi teritorii ale literaturii şi ale discursului critic contemporan. I. Glosar şi antologie de texte,* Editura Europlus, Galaţi, 2005.

Antofi, Simona, *Critică şi discurs: recuperări şi re(con)stituiri literare,* Editura Europlus, Galaţi, 2008.

Banu, George, Michaela, Tonitza-Iordache, *Arta Teatrului,* Editura Nemira, Bucureşti, 2004, cap.*Coordonate ale evoluţiei gândirii teatrale româneşti*

Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc. Teatrul universal. Confluenţe*. Editura Junimea, Iași, 1983

Berlogea, Ileana, Munteanu, George, *Pagini din istoria gândirii teatrale româneşti,* Bucureşti, Editura Meridiane,1972

Brandes, Georg, *Principalele curente literare din secolul al XIX-lea,* Editura Univers, București, 1978

Brăescu, Ion, *Dramaturgia franceză în România înainte de 23 August 1944,* Editura Academiei, București, 1967

Brădățeanu, Virgil, *Drama istorică națională*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966

Brădățeanu, Virgil, *Comedia în dramaturgia românească,* Editura Minerva, Bucureşti, 1970

Brunet, Brigitte, *Le théâtre de Boulevard,* Armand Colin, Paris, 2005

Cap-Bun, Marina*, Oglindă din oglindă,* Editura Pontica, Constantă, 1998

Cazimir, Ștefan, *Nu numai Caragiale,* Editura Cartea Românească, București, 1984

Cazimir, Ștefan, *Caragiale. Universul comic,* Editura Pentru literatură, Bucureşti, 1967

Cazimir, Ștefan, *Caragiale față cu kitsch-ul,* Editura Cartea Românească, București, 1988

Cazimir, Ștefan, *Caragiale - Recidivus,* Grupul Editorial Național, București, 2002

Călin, Vera, *Metamorfozele măştilor comice,* Editura Pentru literatură, Bucureşti, 1966
Călin, Vera, *Romantismul,* Editura Univers, Bucureşti, 1970
Călinescu, Alexandru, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii,* Editura Albatros, Bucureşti, 1976
Călinescu, G., *Opera lui Eminescu II,* Editura Hyperion, Chişinău, 1993
Călinescu, G., *Principii de estetică,* Editura Pentru literatură, Bucureşti, 1968
Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1995
Călinescu, Matei, *A citi, a reciti, către o poetică a (re)lecturii,* Editura Polirom, Iaşi, 2003
Ceuca, Justin, *Aventura dramei româneşti,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005
Ciocârlie, Corina, *Pragmatica personajului,* Editura Minerva, Bucureşti, 1992
Ciuchindel, C., *Studii şi articole despre opera lui Vasile Alecsandri,* Editura Albatros, Bucuresti, 1980
Cioculescu, Şerban, *Caragialiana,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1987
Cioculescu, Şerban, *I. L. Caragiale,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1967
Ciorănescu, Al., *Teatrul românesc în versuri şi izvoarele lui*, Editura casa Şcoalelor, Bucureşti, 1943
Constantinescu, I., *Caragiale şi începuturile teatrului european modern,* Editura Minerva, Bucureşti, 1974
Constantinescu, Pompiliu**,** *Figuri literare,* Editura Minerva, Bucureşti, 1989
Constantinescu, Pompiliu, *Studii şi cronici literare,* Editura Albatros, Bucureşti, 1974
Cornea, Paul, *De la Alecsandrescu la Eminescu,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966
Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc,* editia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008
Cornea, Paul, *Oamenii începutului de drum,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1974
Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii,* Editura Minerva, Bucureşti, 1988
Cornea, Paul, *Interpretare şi raţionalitate,* Editura Polirom, Iaşi, 2006
Cornea, Paul, *Regula jocului,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1980;
Cornea, Paul, *Intinerar printre clasici,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1984
Cornea, Paul, *Aproapele şi departele,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990
Cornea, Paul, *Delimitări şi ipoteze,* Comunicări şi eseuri de teorie literară şi studii culturale, Editura Polirom, Bucureşti, 2008
Crăciun, Gheorghe**,** *În căutarea referinţei,* Editura Paralela 45, Piteşti, 1998

Creţia, Petru (ed.), Eminescu, Mihai, *Teatru,* Postfaţă de Petru Creția, Editura Eminescu, București, 1990

Cristea, Dan, *Autorul şi ficţiunile eului,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2004

Cristea, Valeriu, *Spaţiul în literatură. Forme şi semnificaţii, Editura* Cartea Românească, Bucureşti, 1979

Densusianu , Ovid, *Literatura română modernă,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1985

Diaconu, Mircea A, *I. L. Caragiale. Fatalitatea ironică,* Editura Cartea Românească, 2012

Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperare interpretativă în textele narative,* Editura Univers, Bucureşti, 1991

Eliade, Pompiliu, *Influența franceză asupra spiritului public în România,* Editura Univers, București, 1982;

Elvin, B., *Modernitatea clasicului Caragiale,* Editura Pentru literatură, București, 1967

Faifer, Florin, *Incursiuni în istoria criticii dramatice româneşti,* Editura Timpul, Iași, 2010

Faifer, Florin, *Dramaturgi români de ieri și de azi,* Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 2009

Frye, Northrop, *Anatomia criticii,* Editura Univers, Bucureşti, 1972

Gengembre, Gérard, *Marile curente ale criticii literare,* Editura Institutul European, Iaşi, 2000

Genoiu, George*, I. L. Caragiale față cu ... reacțiunea criticii,* Fundația Culturală, Casa de Presă și Editură, București, 2001

Gherea, C. Dobrogeanu, *Personalitatea şi morala în artă*, în *Studii critice,* Editura Tineretului, București, 1957

Ghițoi, Adriana, *Caragiale publicist,* Editura Tritonic, Bucureşti, 2005

Ghițulescu, Emil, *Vasile Alecsandri,* Editura Albatros, București, 1979

Ghițulescu, Mircea, *Alecsandri și dublul său,* Editura Albatros, Iași, 1980

Grigorescu, Dan, *Introducere în literatura comparată,* Universal Dalsi, Semne, București

Grigoriu, Elena, *Zorii teatrului cult în Ţara Tomănească,* Editura Albatros, București, 1983

Ibrăileanu, Garabet, *Spiritul critic în cultura românească,* Editura Viața Românească, Iași, 1922

Ibrăileanu, Garabet, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *Studii literare,* Editura Junimea, Iași, 1986

Iercosan, Sara, *Junimismul în Transilvania: Receptarea operei lui Maiorescu, Alecsandri, Eminescu, Slavici, Creangă, Caragiale,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983

Iliescu, Adriana, *Revistele literare la sfârşitul secolului al XIX-lea,* Editura Minerva, București,1972

Iosifescu, Silvian, *Caragiale,* Editura ESPLA, București, 1952

Iosifescu, Silvian, *Dimensiuni caragialiene,* Editura Eminescu, București, 1972

Iosifescu, Silvian, *Momentul Caragiale,* Editura Pentru literatură, București, 1963

Iorga, Nicolae, *Generalităţi cu privire la studiile istorice,* Bucureşti, ed. a III-a., 1944

Iorga, Nicolae, *Teatru și societate*, Editura Eminescu, București, 1986

Iorga, Nicolae, *Studii Literare – Scriitori români,* Editura tineretului, 1969

Iorgulescu, Mircea, *Marea trăncăneală. Eseu despre lumea lui Caragiale,* Editura Fundației Culturale Române, București, 1994

Jauss, Hans-Robert, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară,* Editura Univers, Bucureşti, 1983

Loghinovski, Elena, *Puşkin universal,* Studii, Editura Fundația culturală Est-Vest, București, 2002

Lupu, Marilena, Andreea, *Le théâtre* roumain: du modèle à la réplique*,* Editura Logos, Bucureşti, 1999

C. Ollănescu, Dimitrie, *Teatrul la români,* Editura Eminescu, București, 1981

Maiorescu, Titu, *Critice,* Editura Vivaldi, București, 1997

Mancaş, Mircea, *Trecut și prezent în teatrul românesc,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1979

Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale – Jocuri cu mai multe strategii,* Editura Cartea Românească, București, 1983

Massoff, Ioan**,** *Teatrul românesc. Privire istorică,* Vol. I-II, Editura pentru literatură, București,1961

Massoff, Ioan, *Eminescu și teatrul,* Editura pentru literatură, București, 1964

Mândra, Vicu, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească,* Editura Minerva, București, 1971

Mândra, Vicu, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române,* Editura Minerva, București, 1971

Mândra, Vicu, *Insemnări despre literatură și teatru,* E.S.P.L.A., București, 1958

Milea, Doinița, *Romanul istoric românesc,* cap. *Romanul românesc în secolul al XIX-lea*, Editura Univers, Bucureşti, 2001

Munteanu G., *B. P. Haşdeu,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963

Negrea, Gelu, *Anti-Caragiale,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2001

Negrea, Gelu, *Dicţionar subiectiv al personajelor lui Caragiale,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2009

Nemoianu, Virgil, *Imblânzirea romatismului,* partea I, Editura Minerva, București, 1998

Paleologu, Alexandru, *Spiritul şi litera,* Editura Meridiane, București, 1974

Papadima, Liviu, *Comediile lui I. L. Caragiale,* Editura. Humanitas, București, 1996

Papadima, Liviu, *Caragiale, firește*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1999

Papadima, Liviu, *Literatură şi comunicare,* Editura Polirom, Iași, 1999

Păcurariu, Dim., *Clasicismul românesc,* Editura Minerva, București, 1971

Păcurariu, Dim., *Clasicism şi romantism, studii de literatură română modernă,* Albatros, București, 1973

Păcurariu, Dim., *Scriitori şi direcţii literare*, Editura Albatros, București, 1981

Petrescu, Camil**,** *Modalitatea estetică a teatrului,* Editura Enciclopedică română, Bucureşti, 1971

Piru, Alexandru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri,* Editura Minerva, București, 1978

Popa, Marian, *Homo fictus,* Editura Pentru literatură, București, 1968

Popescu, Marian *Teatrul ca literatura*, Ed. Eminescu, Bucuresti, 1987

Popovici, Dumitru, *Romantismul românesc,* Editura Albatros, București, 1972

Regman, Cornel, *Confluențe literare,* Editura Pentru literatură, București, 1966

Roubine, Jean-Jacque, *Introduction aux grandes théories du Théatre,* Dunod, Paris, 1996

Rusu, Anca-Maria, *Spaţii literar teatrale,* Editura Artes, Iaşi, 2006

Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre,* Bordas, Paris, 1991

Kayser, Wolfgang, *Opera literară.* O introducere în ştiinţa literaturii*,* Editura Univers, Bucureşti, 1979

Saiu, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut,* Editura Nemira, București, 2008

Vasile, Sandu, *Publicistica lui Haşdeu,* Ed. Minerva, București, 1944

Silvestru, Valentin, *Elemente de caragialeologie,* Editura Eminescu, București, 1979

Stanca, Radu, *Acvariu,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971

Ştefan, Corneliu, *O scrisoare pierdută – enigme literare,* Editura Porto-Franco, Galaţi, 1997

Tacciu, Elena, *Romantismul românesc,* vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

Theodorescu, Barbu, *Teatrul francez şi romantismul românesc, în Studii de literatură comparată,* Editura Junimea, Iaşi, 1981

Tomuş, Mircea, *Opera lui Caragiale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977

Trifu, Constanţa, *Cronica dramatică şi începuturile teatrului românesc,* Editura Minerva, Bucureşti, 1970

Vartic, Ion, *Modelul şi oglinda,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982

Vartic, Ion, *Clanul Caragiale,* Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002

Verzea, Ileana, *Byron şi byronismul în literatura română,* Editura Univers, Bucureşti, 1977

Vianu, Tudor, *Scriitori clasici români*, Editura Albatros, Bucureşti, 1998

Vodă-Căpuşan, Maria, *Despre Caragiale,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982

Vodă-Căpuşan, Maria, *Dramatis personae,* Editura D acia, Cluj-Napoca, 1980

Vodă-Căpuşan, Maria, *Caragiale?,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Ubersfeld, Anne, *Le Drame romantique,* Belin, Paris, 1993

Ubersfeld, Anne, *Lire le théatre I,* Belin, Paris, (nouvelle édition) 1996

Ubersfeld, Anne, *Lire le théatre II. L'école du spectateur,* Belin, Paris, (nouvelle édition) 1996

Zaciu, Mircea, *Viaticum,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983

Zamfir, Mihai, *Din secolul romantic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989

Zalis, Henri, *Romantismul românesc*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968

Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971

3. STUDII ÎN PERIODICE

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, Bucureşti, 1999

Alterescu, Simion, "*O piesă regăsită: O scrisoare pierdută*", în Contemporanul, 1948, nr. 104 (vineri 24 septembrie)

"*Ancheta noastră*", Întreabă revista „Teatrul" răspund 10 dramaturgi, Teodor Mazilu, revista Teatrul, nr. 8, anul XV, august, 1970

Cazimir Ştefan, "*Ipostaze ale eului în proza lui Caragiale*", Revista Teatru, Nr. 2 / 1981

Constantinescu, Marina, „*Cronică dramatică: Aria scrisorii pierdute*”, România literară, nr. 40, anul 1999

Călinescu. G., „*Cultura lui Eminescu*”, în Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor, nr. 1—2, 1956

Călinescu, G., „*Reflecţii mărunte asupra romanului*”, în Viaţa românească, nr. 6, 1957

Coroiu, Constantin, „*Caragiale şi presa din capitala Moldovei*”, în Convorbiri literare, nr. 11/2010

Coroiu, Irina, “*O ipoteză: teatralitatea şi dramaticitatea operei eminesciene*”, Revista Teatru,nr.1-1986

Creţia, Petru, „*Comentariu la drama Alexandru Lăpuşneanu*” (cu publicarea textului dramatic), în Teatrul, nr. 6, iunie 1989

Diaconu, Mircea A., „*Despre noroc, cu I.L.Caragiale*”, în Convorbiri literare, nr. 1/2011

Dumitriu, Petru, „*Despre preţuirea istorică în preţuirea artei. Note la un articol al d-lui G. Călinescu*”, Flacăra, (Constatări şi clarificări), I (1948), nr. 31 (1 august)

Ghiţulescu, Mircea, „*Modernizarea ideii de cultură naţională*”, Convoribiri literare, nr. 12 (94), decembrie, 2003

Ghiţulescu, Mircea „*Viziuni şi Halucinaţii*”, Convorbiri literare, nr. 4 (124), aprilie, 2006

Mecu, Nicolae, „*Dramaturgia eminesciană*”, în Viaţa românească, LXXVIII (1983) nr. 12 (dec.)

Munteanu, George, „*Preambul la dramaturgia eminesciană*”, în Steaua, Cluj-Napoca, XXVI (1975), nr. 1 (ian - mart)

Popa, George, „*Tragicul în viziunea lui Eminescu*”, în Convorbiri literare, nr. 1/2011

Simuţ, Ion, „*Clasicii români la Târg*”, în România Literară, nr. 48/2005

Urian, Tudorel, „*Viaţa şi opiniile bonjuriştilor*”, în România Literară, nr. 51-52/2005

Zamfir, Mihai, „*Gheorghe Asachi şi cerul italic*”, în România Literară, nr. 49/2007

*** *Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859-1918),* vol. I-III, lucrare coordonată de Ioan Lupu şi Cornelia Ştefănescu, Editura Academiei R.S.R, 1980-1985

*** *Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919-1944),* vol. IV-VII*,* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „George Călinescu”,autori: Ana – Maria Brezuleanu, Ileana Mihăilă, Viorica Niscov, Michaela Şchiopu, Cornelia

Ştefănescu, prefaţă de Dan Grigorescu, Bucureşti, Editura Academiei Române,1997-2002

Biblioteca Centrală Universitară, *Literatura română. Ghid bibliografic. Scriitori români traducători*, Bucureşti, 2003

****Presa literară românească,* articole program de ziare şi reviste (1789-1948), note, bibliografie şi indice de I. Hagiu şi o introducere de D. Micu, I-II, E.P.L., 1968

4. METODOLOGIA CERCETĂRII

Rădulescu, Mihaela, *Metodologia cercetării ştiinţifice*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2011

Rad, Ilie, *Cum se scrie un text ştiinţific*, Ed. Polirom, Bucureşti, 2008

5. SITOLOGIE

http://ebookbrowse.com/garabet-ibraileanu-spiritul-critic-in-cultura-romaneasca-pdf-d119182238

http://revistacultura.ro/nou/2010/12/note-despre-caragiale/

http://gallica.bnf.fr/html/editorial/presse-revues

http://www.romlit.ro/din_istoriile_teatrului_naionalro

http://revistateatrul.cimec.ro/

http://www.revista22.ro/oglinda-si-modelul-lumii-lui-caragiale-12125.html

http://www.teatrul-azi.ro/exegeze-documentari-tematice/2012-%E2%80%93-anul-caragiale-%E2%80%9Ela-inceputurile-spectacologiei-caragialiene%E2%80%9D-si-

http://yorick.ro/caragiale-in-viziunea-autorilor-de-film/

http://ro.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:Daumier_-_Honest_people.jpg

http://www.romlit.ro/dale_carnavalului_i_mai_multe_paranteze?caut=I.L.%20caragi

http://www.romlit.ro/n_familia_caragiale?caut=I.L.%20caragiale

http://www.romlit.ro/din_istoriile_teatrului_naional?caut=I.L.%20caragiale

http://www.romlit.ro/ce_e_amorul..._hyperion_i_ric_venturiano?caut=I.L.%20caragi

http://www.romlit.ro/destine_i_idei?caut=I.L.%20caragiale

http://www.romlit.ro/cioburi_din_istoria_teatrului_naional?caut=I.L.%20caragiale

http://www.romlit.ro/pentru_urechile_i_sufletele_personajelor?caut=I.L.%20caragial

http://www.romlit.ro/pentru_uzul_rechinilor?caut=I.L.%20caragiale

http://www.romlit.ro/cronicari_moldoveni?caut=I.L.%20caragiale
http://www.romlit.ro/momente_din_tranziie?caut=I.L.%20caragiale
http://convorbiri-literare.dntis.ro/ANCHETAf.htm
http://convorbiri-literare.dntis.ro/GHITULESCUf.htm
http://convorbiri-literare.dntis.ro/ULMUap.html
http://convorbiri-literare.dntis.ro/CIMPOImai.html
http://convorbiri-literare.dntis.ro/MIHAIaug.html
http://convorbiri-literare.dntis.ro/OSTAPsep.html
http://convorbiri-literare.dntis.ro/TATAnov.html
http://convorbiri-literare.dntis.ro/IANCUnov.html
http://www.romlit.ro/clasicii_romni_la_trg?caut=Vasile%20Alecsandri%20-%20teatru
http://revistateatrul.cimec.ro/1957/Nr.12.anul.II.decembrie.1957/originalimages/01045.1957.12.pag052-053.jpg
http://revistateatrul.cimec.ro/1972/Nr.8.anul.XVII.august.1972/imagepages/10690.1972.08.pag001.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.6.anul.VII.iunie.1962/imagepages/image14.htm
http://revistateatrul.cimec.ro/1956/Nr.5.anul.I.octombrie.1956/imagepages/image27.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1977/Nr.10.anul.XXII.octombrie.1977/imagepages/14001.1977.10.pag062-pag063.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1980/Nr.2.anul.XXV.februarie.1980/imagepages/15467.1980.02.pag020-pag021.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1980/Nr.78.anul.XXV.iulieaugust.1980/imagepages/15738.1980.07-08.pag016-pag017.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1969/Nr.12.anul.XIV.decembrie.1969/imagepages/image39.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1977/Nr.5.anul.XXII.mai.1977/imagepages/13709.1977.05.pag008-pag009.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1979/Nr.5.anul.XXIV.mai.1979/imagepages/14987.1979.05.pag020-pag021.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1976/Nr.11.anul.XXI.noiembrie.1976/imagepages/13421.1976.11.pag068-pag069.html

http://revistateatrul.cimec.ro/1978/Nr.12.anul.XXIII.decembrie.1978/imagepages/14720.1978.12.pag016-pag017.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.7.anul.VII.iulie.1962/imagepages/image40.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1971/Nr.11.anul.XVI.noiembrie.1971/imagepages/10215.1971.11.pag044-pag045.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1977/Nr.2.anul.XXII.februarie.1977/imagepages/13548.1977.02.pag004-pag005.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1975/Nr.8.anul.XX.august.1975/imagepages/12611.1975.08.pag034-pag035.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1980/Nr.2.anul.XXV.februarie.1980/imagepages/15467.1980.02.pag020-pag021.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.9.anul.VII.septembrie.1962/imagepages/image43.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.6.anul.VII.iunie.1962/imagepages/image27.htm
http://revistateatrul.cimec.ro/1958/Nr.10.anul.III.octombrie.noiembrie.1958/imagepages/image96.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1959/Nr.6.anul.IV.iunie.1959/imagepages/image10.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1959/Nr.10.anul.IV.octombrie.1959/imagepages/image11.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1960/Nr.5.anul.V.mai.1960/imagepages/image50.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1960/Nr.12.anul.V.decembrie.1960/imagepages/02933.1960.12.pag080-pag081.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.6.anul.VII.iunie.1962/imagepages/image3.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.6.anul.VII.iunie.1962/imagepages/image7.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.6.anul.VII.iunie.1962/imagepages/image46.htm
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.6.anul.VII.iunie.1962/imagepages/image50.htm
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.6.anul.VII.iunie.1962/imagepages/image36.htm
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.7.anul.VII.iulie.1962/imagepages/image34.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1972/Nr.1.anul.XVII.ianuarie.1972/imagepages/10310.1972.01.pag006-pag007.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1972/Nr.8.anul.XVII.august.1972/imagepages/10705.1972.08.pag030-pag031.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1975/Nr.3.anul.XX.martie.1975/imagepages/12341.1975.03.pag018-pag019.html

http://revistateatrul.cimec.ro/1975/Nr.6.anul.XX.iunie.1975/imagepages/12509.1975.06.pag042-pag043.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1971/Nr.12.anul.XVI.decembrie.1971/imagepages/10274.1971.12.pag056-pag057.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1972/Nr.2.anul.XVII.februarie.1972/imagepages/10376.1972.02.pag024-pag025.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1974/Nr.5.anul.XIX.mai.1974/imagepages/11842.1974.05.pag072-pag073.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1974/Nr.7.anul.XIX.iulie.1974/imagepages/11919.1974.07.pag014-pag015.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1975/Nr.10.anul.XX.octombrie.1975/imagepages/12715.1975.10.pag030-pag031.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1977/Nr.2.anul.XXII.februarie.1977/imagepages/13552.1977.02.pag012-pag013.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1977/Nr.2.anul.XXII.februarie.1977/imagepages/13551.1977.02.pag010-pag011.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1977/Nr.2.anul.XXII.februarie.1977/imagepages/13547.1977.02.pag002-pag003.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1977/Nr.11.anul.XXII.noiembrie.1977/imagepages/14051.1977.11.pag056-pag057.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1979/Nr.2.anul.XXIV.februarie.1979/imagepages/14861.1979.02.pag086-pag087.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1979/Nr.4.anul.XXIV.aprilie.1979/imagepages/14967.1979.04.pag086-pag087.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1979/Nr.10.anul.XXIV.octombrie.1979/imagepages/15243.1979.10.pag012-pag013.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1979/Nr.12.anul.XXIV.decembrie.1979/imagepages/15368.1979.12.pag050-pag051.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1980/Nr.2.anul.XXV.februarie.1980/imagepages/15462.1980.02.pag010-pag011.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1980/Nr.3.anul.XXV.martie.1980/imagepages/15525.1980.03.pag030-pag031.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1980/Nr.2.anul.XXV.februarie.1980/imagepages/15461.1980.02.pag008-pag009.html

http://revistateatrul.cimec.ro/1979/Nr.12.anul.XXIV.decembrie.1979/originalimages/15367.1979.12.pag048-pag049.jpg
http://revistateatrul.cimec.ro/1979/Nr.10.anul.XXIV.octombrie.1979/imagepages/15245.1979.10.pag016-pag017.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1979/Nr.10.anul.XXIV.octombrie.1979/imagepages/15247.1979.10.pag020-pag021.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1978/Nr.3.anul.XXIII.martie.1978/imagepages/14244.1978.03.pag018-pag019.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1972/Nr.1.anul.XVII.ianuarie.1972/imagepages/10313.1972.01.pag012-pag013.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.7.anul.VII.iulie.1962/imagepages/image38.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1962/Nr.6.anul.VII.iunie.1962/imagepages/image35.htm
http://revistateatrul.cimec.ro/1980/Nr.3.anul.XXV.martie.1980/imagepages/15525.1980.03.pag030-pag031.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1956/Nr.4.anul.I.septembrie.1956/originalimages/00201.1956.04.pag048-049.jpg
http://revistateatrul.cimec.ro/1957/Nr.6.anul.II.iunie.1957/originalimages/00722.1957.06.pag042-043.jpg
http://revistateatrul.cimec.ro/1957/Nr.6.anul.II.iunie.1957/imagepages/image35.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1957/Nr.7.anul.II.iulie.1957/originalimages/00780.1957.07.pag042-043.jpg
http://revistateatrul.cimec.ro/1957/Nr.8.anul.II.august.1957/originalimages/00860.1957.08.pag084-085.jpg
http://revistateatrul.cimec.ro/1979/Nr.5.anul.XXIV.mai.1979/imagepages/15023.1979.05.pag092-pag093.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1978/Nr.12.anul.XXIII.decembrie.1978/imagepages/14720.1978.12.pag016-pag017.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1976/Nr.9.anul.XXI.septembrie.1976/imagepages/13285.1976.09.pag008-pag009.html
http://revistateatrul.cimec.ro/1974/Nr.1.anul.XIX.ianuarie.1974/originalimages/11603.1974.01.pag018-pag019.jpg
http://revistateatrul.cimec.ro/1973/Nr.1.anul.XVIII.ianuarie.1973/imagepages/10980.1973.01.pag044-pag045.html

http://revistateatrul.cimec.ro/1971/Nr.6.anul.XVI.iunie.1971/imagepages/09943.1971.06.pag030-pag031.html

http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&printversion=1&n=426

Index de autori

A

Alecsandri, Vasile, *Opere*, 87

Alecsandri, Vasile, *Cele mai frumoase scrisori,* 127

Alecsandri, Vasile, *Comedii*, 117

Alecsandri, Vasile, *Iașii*, 47

Alecsandri, Vasile, *Opere complete*, 116, 124, 126, 130, 132

Alecsandri, Vasile, *Opere V. Teatru*, 15

Alecsandri, Vasile, *Scrisori, însemnări*, 62

Alecsandri, Vasile, *Teatru*, 65, 66, 88, 89, 90, 92, 93, 95

Alexandrescu, Sică, *Caragiale în timpul nostru. Însemnările unui regizor*, 159

Anghelescu, Mircea, *Preromantismul românesc*, 32

Asachi, Ghe., *Scrieri alese*, 62

B

Bălcescu, Nicolae, *Scrieri alese*, 72, 73

BBerdiaev, Nikolai, *Sensul istoriei*, 78

Bolliac, C., *Opere*, 62

Brandes, Georg, *Principalele curente literare din secolul al XIX-lea,* 48

Brădățeanu, Virgil, *Drama istorică națională*, 86

Brădățeanu, Virgil, *Comedia în dramaturgia românească*, 159

Brădățeanu, Virgil, *Drama istorică națională*, 85

Brădățeanu, Virgil, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, 12, 16, 58, 59, 82, 83, 132, 135, 158

Brădățeanu, Virgil, *Comedia în dramaturgia românească*, 130, 131

Brunet, Brigitte, *Le théatre de Boulevard*, 54, 55, 151

Burada, Teodor, *Istoria Teatrului în Moldova*, 10, 11

C

Caracostea, D., *Arta cuvântului la Eminescu*, 149

Caragiale, I. L., *Teatru*, 152

Caragiale, I. L., *Cercetare critică asupra teatrului românesc în Opere IV*, 98, 136

Caragiale, I. L., *Publicistică şi corespondeţă*, 171

Caragiale, I. L., *Literatura în teatrul nostru*, 8, 229

Caragiale, I. L., *Literatura în teatrul nostru, în Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, 8

Caragiale, I. L., *Teatru*, 68

Cazimir, Ştefan, *Caragiale recidivus*, 153

Cazimir, Ştefan, *Universul comic*, 64, 69, 150, 151

Călin, Vera, *Romantismul*, 31

Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, 65, 67, 70, 124, 149

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 104, 114,0115, 116, 117, 138

Călinescu, G., *Opera lui Eminescu II*, 138, 141

Călinescu, G., *Reflecţii mărunte asupra romanului,* 76

Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, 153

Cernătescu, Radu, *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*, 117

Ceuca, Justin, *Aventura dramei româneşti*, 6, 13, 108

Cioculescu, Şerban, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii moderne*, 81, 158

Cioculescu, Şerban, *Aspecte literare contemporane*, 79

Ciorănescu, Al., *Teatrul românesc în versuri şi izvoarele lui*, 91

Cornea, Paul, *Itinerar printre clasici*, 25

Cornea, Paul, *Aproapele si departele*, 133, 134

Cornea, Paul, *De la Alecsandrescu la Eminescu,* 26, 27

Cornea, Paul, *Din nou despre romantismul românesc,* 33

Cornea, Paul, I*tinerar printre clasici,* 24, 26, 112, 117, 118

Cornea, Paul, *Oamenii începutului de drum*, 80, 105

Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc,* 33, 43

Cornea, Paul, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii,* 35, 60, 62

Cubleşan, Constantin, *Teatrul – Istorie şi actualitate,* 84, 99

D

Diaconu, Mircea A., I. L. *Caragiale. Fatalitatea ironică*, 153

Drouhet, Ch., *Cucoana Chiriţa. Dramele în versuri,* 63, 96

Duchâtel, Éric, *Analyse littéraire de l'oeuvre dramatique*, 6, 108

E

Eliade, Pompiliu, *Influenţa franceză asupra spiritului public în România.Originile*, 25

Eminescu, Mihai, *Opere*, 139, 141, 151, 190, 198

Eminescu, Mihai, *Repertoriul nostru teatral*, 86, 98, 136, 168, 169, 190, 229

Eminescu, Mihai, *Scrieri de critică teatrală*, 9

Eminescu, Mihai, *Teatru*, 142, 148

F

Faifer Florin, *Dramaturgi români de ieri şi de azi,* 85

Faifer Florin, *Incursiuni în istoria criticii dramatice româneşti,* 163, 164, 167, 168, 169, 170

Filimon, Nicolae, *Ciocoii vechi şi noi*, 12

Florea Mihai, *Istorie a teatrului românesc*, 161

G

Gîtză, Letiţia, *Ideile despre teatru ale lui Vasile Alecsandri*, 83

Ghiţulescu, Emil, *Vasile Alecsandri*, 113, 114, 124

Ghiţulescu, Mircea, *Istoria literaturii române – dramaturgia*, 51, 57, 58, 59, 63, 84, 85, 86, 124, 128

Goldmann, Lucien, *Structures mentales et création culturelle*, 76

Grigorescu Dan, *Introducere în literatura comparată,* 61

H

Hangiu I., *Dicţionarul presei literare româneşti*, 81, 176

Haşdeu, B. P., *Opere*, 67, 104, 133, 137, 177, 179
Haşdeu, B. P., *Pagini alese*, 98
Haşdeu, B. P., *Scrieri*, 133
Haşdeu, B. P., *Scrieri alese*, 16, 99

I

Ibrăileanu, Garabet, *Spiritul critic în cultura română,* 65, 123
Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii româneşti. Arta şi literatura românilor*, 25, 40, 71
Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea,* 9, 14
Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*, 33, 67
Iorga, Nicolae, *La société roumaine du XIX-e siècle dans le théâtre roumain*, 9
Iorga, Nicolae, *Generalităţi cu privire la studiile istorice,* 75
Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688-1821)*, 61
Iosifescu, Silvian, *Momentul Caragiale*, 158
Ivaşcu, George, *Istoria literaturii române*, 164

J

Jauss, Hans Robert, *Istoria literară ca provocare a ştiinţei literaturii*, 22

K

Kogălniceanu, M., *Scrieri alese*, 73

L

Lukács, Georg, *Romanul istoric*, 73, 74, 75

M

Maiorescu, Titu, *Critice*, 167
Manolescu Florin, *Caragiale şi Caragiale Jocuri cu mai multe strategii,* 151

Massoff, Ioan, *Eminescu şi teatrul*, 189, 198

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc III,* 95

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, 10, 11, 17, 20, 21, 39, 46, 47, 57

Manzoni, Alessandro, *Théatre et poésies*, 107

Mancaş, Mircea, Trecut şi prezent în teatrul românesc, 53, 247

Mândra, Vicu, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, 40, 42, 58, 60, 104, 105, 106, 107, 116, 127, 130

Mândra, Vicu, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române,* 140

Mândra, Vicu, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române,* 21, 84, 95

Mândra, Vicu, *Istoria literaturii dramatice româneşti,* 14, 85, 87, 91, 92, 93, 113, 126, 128, 154

Mândra, Vicu, *Istoria literaturii dramatice româneşti de la începuturi până la 1890*, 138, 140

Mândra, Vicu, *Istoria literaturii române. Evoluţia genului dramatic*, 56, 57, 58, 82, 83, 106

N

Nemoianu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului*, 32

Nemoianu, Virgil, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermaier,* 78

Nietzsche, Friedrich, *A doua consideraţie inoportună. Despre folosul şi neajunsurile istoriei pentru viaţă*, 77

P

Păcurariu, Dim., *Clasicism şi romantism, studii de literatură română modernă,* 38

Păcurariu Dim., *Clasicism şi tendinţe clasice în literatura română,* 52

Păcurariu Dim., *Clasicismul românesc*, 38

Păcurariu Dim., *Scriitori şi direcţii literare*, 43

Piru, Al., *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri,* 97, 114, 115

Piru, Al., *Istoria literaturii române de la început până azi*, 134, 136, 137, 159

Piru, Al., *Literatura română premodernă*, 57

Piru, Al., *Precursorii lui Caragiale*, 152

Perpessicius, *Eminescu şi teatru, în Eminesciana,* 149

R

Rădulescu, I. Heliade, *Scrieri politice, sociale și lingvistice,* 61

S

Sandu, Vasile, *Publicistica lui Haşdeu*, 177
Slavici, Ioan, *Opere*, 182

T

Terian, Andrei, *Cearta cu relativismul*, 34
Trifu, Constanța, *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, 54
Turner, Joseph W., *The Kinds of Historical Fiction,* 78

V

Vatamaniuc, D., *Prefaţă în Publicistica lui Eminescu,* 201
Verzea, Ileana, *Byron și byronismul în literatura română,* 52, 55
Vianu, Tudor, *Nicolae Iorga scriitor,* 75

Z

Zalis, Henri, *Romantismul românesc,* 29
Zamfirescu, Dan, *Cultura romană, o mare cultură cu destin universal,* 24

INDEX DE OPERE ȘI DE PIESE DE TEATRU

A

A doua consideraţie inoportună. Despre folosul şi neajunsurile istoriei pentru viaţă, 80
Abelino, banditul cel mare, 52
Agachi Flutur, 118
Alexandru Lăpuşneanul, 74
Amicii falşi, 186
Amlet, prinţul de Dania, 57
Amor pierdut — viaţa pierdută: Emmi, 147
Amorul doctor, 184
Analyse littéraire de l'oeuvre dramatique, 6, 111, 112
Angelo Malipieri, 53
Angelo, tiranul din Padua, 46
Anna Movilă, 147
Annales dramatiques on dictionnaire général des théâtres, 121
Antony, 54
Aproapele si departele, 137, 138, 139
Arbore, 139
Arlequin franc-maçon, 121
Ars amatoria, 127
Arta cuvântului la Eminescu, 160
Arta prozatorilor români, 82
Arta reprezentării dramatice, 180
Arvinte şi Pepelea, 116, 117, 119, 202
Aspecte literare contemporane, 82
Aventura dramei româneşti, 6, 13, 112, 113, 250

B

Baba Hârca, 61, 233
Băcălia ambiţioasă, 45, 176, 215
Becri-Mustafa, 127
Biedermeier Romanticism, 81
Blastemul, 110
Bogdan-Dragoş, 145, 146, 229
Boieri şi ciocoi, 117, 127, 220
Boierii şi ţăranii, 206
Brigadierul, 60
Byron şi byronismul în literatura română, 54, 56, 255

C

Călătorii în Asia Mică, 84
Călătorii în Moldova, 84
Călătorii în Palestina şi Egipt, 84
Călătorii pe Dunăre şi în Bulgaria, 84
Candidat şi deputat, 62
Canoanele, 9
Caragiale şi Caragaile Jocuri cu mai multe strategii, 162
Caragiale în timpul nostru. Însemnările unui regizor, 170
Caragiale recidivus, 164
Caterina a II-a, 203, 204

Caterina Howard, 53
Căzăturile, 185
Cearta cu relativismul, 33
Cei trei crai de la răsărit, 141
Cele mai frumoase scrisori, 132
Cenuşotcă, 144, 147
Cetatea Neamţului, 117, 220
Chiriţa în Iaşi, 67, 116, 120, 132, 134, 217, 245
Chiriţa în provincie, 67, 116, 134, 135, 217, 245
Chiriţa în provinţie, 120, 132, 220
Chiriţa la expoziţia de la Viena, 61
Cinel-Cinel, 116, 119, 135, 201, 220
Ciocoii vechi şi noi, 12, 13
Ciubăr, 95
Clasicism şi romantism, 39, 41, 42, 43, 120, 131, 134, 253, 254
Clasicism şi tendinţe clasice în literatura română, 54
Clasicism şi romantism în dramaturgia românească, 61, 62, 107, 108, 109, 110
Clasicismul românesc, 39, 254
Clavigo, 147
Clevetici ultraretrogradul, 117, 120
Colecţie de autori clasici, 38
Comedia Franceză, 127
Comedia în dramaturgia românească, 134, 135, 170, 250
Comodia, 60, 67, 229
Comodia vremii, 60, 67, 229
Concina, 116, 120
Conu Leonida faţă cu reacţiunea, 164, 225, 246
Conul Leonida faţă cu reacţiunea, 168
Copiii lui Eduard, 54
Crai nou, 116, 220
Creditorii, 116, 118, 220
Critice, 178, 253
Cromwell, 35, 41
Cronica dramatică şi începuturile teatrului românesc, 55, 255
Cucoana Chiriţa în balon, 120, 132
Cucoana Chiriţa. Dramele în versuri, 66, 100
Cultura română, o mare cultură cu destin universal, 24
Cumplitul amăgit sau izvorul demoralizaţiei, 70
Curierul de ambe sexe, 31, 174
Curtea lui Vasile-Vodă, 110

D

D'ale Carnavalului, 162
D-ale Carnavalului, 68, 72, 118, 162, 166, 168, 172, 225, 246
Dama mânioasă, 21
Dan, Capitan de plai, 158
De l'inconvenient d'être né, 80
De la Alecsandrescu la Eminescu, 26, 27, 28, 251
De la Caragiale la Brecht, 8, 246
Decebal, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 229, 246
Delimitări şi ipoteze. Comunicări şi eseuri de teorie literară şi studii culturale, 33

Democrit, 57
Demon şi înger, 148
Despot-Vodă, 73, 74, 90, 91, 92, 95, 99, 100, 101, 117, 130, 132, 133, 148, 195, 196, 197, 212, 218, 220, 224, 237
Deşteptarea României, 74
Dezordine şi geniu, 54
Dezrobirea ţiganilor, 127
Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX, 8, 173, 246
Dicţionarul presei literare româneşti, 85, 187
Didahiile, 14
Die Matrone von Ephesus, 147
Din nou despre romantismul românesc, 33, 34
Din presa literară românească a secolului XIX, 15
Din tocmeală neînţeleasă, bani dând rămâi fără casă, 119
Doi morţi vii, 116, 118, 220
Doine, 89, 190
Doja, 148
Domniţa Roxana, 140
Domniţa Rosanda, 110
Domniţa Voichiţa, 139
Domnul Moldovei, 110, 227
Don Carlos, 18, 52, 147
Don Juan de Austria, 54
Don Ranudo de Colibrados, 72, 162, 186
Două femei împotriva unui bărbat, 61, 231
Două fete şi-o neneacă, 132, 134
Două proverbe, 120
Drama istorică naţională, 89, 250
Drama istorică naţională, 134, 137
Dramaturgi români de ieri şi de azi, 89, 252
Drumul de fier, 65, 117, 120
Dumbrava Roşie, 74, 91, 158

E

El Gitano, 107
Eléments de littérature, 41
Emilia Galotti, 78
Eminescu şi teatrul, 160, 201, 209, 210, 253
Evoluţia genului dramatic, 58, 59, 60, 61, 85, 86, 109

F

Fântâna Blanduziei, 109, 117, 127, 130, 133
Farmazonul din Hârlău, 121, 128, 246
Farmazonul din Hîrlău, 118
Femeile savante, 52, 162, 216
Fiica lui Faraon, 21
Fiul pierdut, 21, 61
Florin şi Florica, 119, 129

G

Generalităţi cu privire la studiile istorice, 78, 252
Geniu pustiu, 144
Gheşeftarii şi Ţara şi Mihnea, 185

Ginerele lui Hagi Petcu, 116, 117
Gogu tatii, 144, 147
Grigore Vodă, 13, 89, 110, 204, 205
Grigore-Vodă, domnul Moldovei, 88, 89

H

Haimana, 117
Hamlet, 147, 210
Hanul din Bethune, 53
Harţă răzăşul, 116
Hernani, 47, 53, 91, 143
Herşcu Bocceagiul, 120
Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens, 75, 84
Horia, 148, 236
Hoţii, 46, 52

I

I. L. Caragiale. Fatalitatea ironică, 164, 251
Iancu, 32, 39, 56, 102, 148
Iaşii în carnaval, 45, 49, 65, 68, 116, 118, 129, 131, 215, 217
Ideile despre teatru ale lui Vasile Alecsandri, 86
Incursiuni în istoria criticii dramatice româneşti, 174, 175, 178, 179, 180, 181, 252
Incursiuni în istoria dramaturgiei române, 22, 88, 89, 146, 253
Influenţa morală, 62
Influenţa franceză asupra spiritului public în România. Originile, 25
Infruntarea, 156, 160
Insula Tenedos şi Canaris, 84
Intrigă şi Amor, 52
Introducere în literatura comparată, 64, 252
Introducere în opera lui Vasile Alecsandri, 101, 117, 119, 254
Inturnarea plăeşului din Anglia, 108
Invidioşii, 127
Ion-vodă cel Cumplit, 137
Iorgu de la Sadagura, 29, 60, 65, 67, 73, 116, 118, 129, 131, 217, 220
Istoria literaturii, 9, 12, 14, 16, 17, 18, 25, 33, 37, 38, 39, 41, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 67, 68, 70, 73, 74, 79, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 95, 96, 97, 107, 109, 117, 128, 130, 132, 133, 134, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 164, 165, 169, 170, 171, 175, 247, 248
Istoria literaturii dramatice româneşti. I. De la începuturi până la 1890, 144, 145, 248
Istoria literaturii dramatice româneşti, 12, 14, 17, 60, 62, 86, 88, 91, 95, 96, 97, 117, 137, 140, 169, 247
Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului, 12, 17, 60, 62, 86, 140, 169, 247
Istoria literaturii române contemporane, 217
Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent, 118, 119, 120, 121

Istoria literaturii române de la origini până în prezent, 67, 144, 160, 217, 247
Istoria literaturii române II, 16, 18, 38, 39, 56, 102
Istoria literaturii române III, 148
Istoria literaturii române, I-III, 37, 248
Istoria Literaturii române. Dramaturgia, 59, 60, 61, 62, 66, 100
Istoria literaturii româneşti. Arta şi literatura românilor, 25, 41
Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea, 9, 14, 247
Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică, 33, 70, 247
Istoria teatrului, 17, 18, 43, 45, 46, 49, 51, 52, 55, 87, 90, 247, 248
Istoria Teatrului în Moldova, 10, 11, 12
Istoria teatrului în România, 17, 18, 38, 43, 49, 87, 90, 193, 248
Istoriile domnilor..., 14
Itinerar printre clasici, 24, 25, 26, 116, 121, 122, 125

î

în Bajazet, 161
Îngâmfata plăpumăreasă, 62
Înturnarea Coanei Chiriţa, 135

J

Jignicerul Vatră, 45, 215
Juneţea muşchetarilor, 53

K

Kabale und Liebe, 147
Kean, 54
Kir Zuliaridi, 68, 116, 220

L

L'homme blasé, 118
L'oiseau de passage, 120
La Bucureşti, 120
La société roumaine du XIX-e siècle dans le théâtre roumain, 9
La Turnu Măgurele, 117, 120
Lapeirus, 19, 61, 221
Laperius, 21
Lăpuşneanu, 95, 100, 110, 132, 144, 146, 148, 223, 224, 237, 256
Le combat des Montaignes, 66
Le gendre de Mr. Poirier, 117
Le Joueur, 57
Le Légataire universel, 57
Le romantisme français, 30
Le théatre de Boulevard, 56, 162
Le théâtre romantique roumain: du modèle à la réplique, 19, 47
Le Tisserand de Ségovie, 184
Legenda lui Jolde sau trei domni sub o coroană, 127
Legende, 74, 89
Legende istorice, 74, 110

Les amendes de Timothée, 185
Les bonnets de la comtesse, 116, 117, 128
Les invalides du mariage, 185
Les ruines, 83
Letopiseţul, 14
Lipitorile satelor, 117, 127, 136, 185, 220
Literatura în teatrul nostru, 8, 173, 246
Literatura lucriferică. O istorie ocultă a literaturii române, 121
Literatura română premodernă, 59
Lucreţia Borgia, 53
Luiza Miller, 52
Lumpatius Vagabundus, 194

M

Mama Angheluşa, 116, 120
Mânăstirea de Castro, 210
Manechinele, 57
Manfred, 56
Marcu-Vodă, 147
Maria Tudor, 40, 53, 100
Marion Delorme, 100
Matei Basarab, 48, 110, 215, 222
Mavrodinada, 59, 230
Mercadet, le faiseur, 185
Mihaiu [cel Mare], 147
Mihul, 88, 110, 231
Millo director, 120, 220
Mira, 144, 147, 228, 229
Mircea cel bătrân, 184
Mirtil şi Hloe, 11, 12, 221
Mişcarea literelor la Eşi, 137
Mizantropul, 162
Moartea lui Brâncoveanu, 184
Moartea lui Mihai Viteazu la Torda, 88, 89
Moartea lui Petru cel Mare, 206, 209
Modista şi cinovnicul, 118, 220
Momente, 167
Momentul Caragiale, 169, 252
Mon premier, 185
Monsieur de Pourceaugnac, 121, 125
Moţoc, 95, 96, 97, 98, 139, 143
Muşchetarii, 53, 186

N

Năpasta, 172, 173, 225
Narcis sau îndrăgitul însuşi de sine, 57
Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea, 119
Neguţătorul înnobilat, 52, 216
Nepotu-i salba dracului, 116
Nobila Cerşetoare, 116
Nos Intimes, 186
Numele proprii în opera comică a lui Caragiale, 165, 252
Nunta ţărănească, 116, 119, 220

O

O bună educaţie, 67, 222
O bună educaţiune, 60
O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867, 178
O noapte furtunoasă, 68, 119, 167, 168, 171, 199, 224, 246

O noapte la lună în Braşov, 37
*O noapte pe ruinele Târgovişte*i, 110
O plimbare de rămas-bun la Braşov, 37
O repetiţie modovenească, 45, 215
O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi, 62
O scrisoare pierdută, 71, 165, 167, 169, 225, 246, 254, 255
O soacră, 173, 225
O soaré la Mahala, 62, 70
Oamenii începutului de drum, 83, 251
Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa, 13
Opera lui Eminescu II, 143, 146, 250
Opere, 16, 65, 70, 90, 102, 108, 116, 120, 128, 131, 134, 136, 138, 142, 145, 146, 161, 175, 182, 188, 189, 193, 202, 210, 220, 221, 225, 229, 232, 236, 246
Opere V, 16
Orfelinele, 211
Originile romantismului românesc, 34, 35, 37, 44, 251
Oştenii noştri, 184
Ovidiu, 37, 117, 127, 128, 130, 134, 221

P

Pacală şi *Tândală*, 116, 135, 220
Păcatele bărbaţilor, 185
Pagini alese, 101
Paharul cu apă, 204
Pantalonul roşu, 208
Paracliserul, 119
Patrie şi domnitor, 184
Patrie!, 185
Peatra din casă, 116, 118
Pedagogul, 21, 61, 221
Petru Rareş Vodă şi Contrabandul sau Întunecimea de lună, 21
Petru Rareş, 19, 87, 108, 110, 190, 221, 229
Petru Rareş Vodă, 87
Piatra din casă, 42, 65, 220
Postelnicul Sandu Curcă, 62
Poveştile reginei Navarra, 204
Pravila, 9
Précis de décomposition, 80
Préface de Cromwell, 47
Prefaţă în Publicistica lui Eminescu, 213
Preromantismul românesc, 32
Principalele curente literare din secolul al XIX-lea, 50, 250
Principii de estetică, 78, 250
Publicistica lui Haşdeu, 188, 254
Puterea fantasii, 37
Puterea întunericului, 173

R

Radu Calonfirescu, 110
Rămăşagul, 116, 220
Răposatul dumnealui, 185
Răposatul postelnic, 102, 138, 139, 140, 230
Răzvan şi Vidra, 3, 89, 90, 101, 102, 107, 110, 137, 141, 148, 173, 202, 218, 246

Răzvan Vodă. Dramă istorică în cinci acte, 141
Răzvan-Vodă, 43, 102, 183, 205, 230
Regizorul, 181
Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii, 35, 65
Relaţia voiajului ce am făcut cu tata la deal, 60
Repertoriul nostru teatral, 8, 89, 102, 141, 179, 180, 201, 213, 246
Revizorului, 207
Rhea Silvia, 195, 196, 197
Rienzi, 204, 205, 223
Robert, şeful bandiţilor, 46
Robert, şeful bandiţilor, 52
Romane şi povestiri istorice, 79
Românii supt Mihai-Voievod Viteazul, 74
Romantismul, 29, 30, 31, 32, 33, 40, 85, 101, 250, 254, 255
Romantismul românesc, 29, 30, 85, 254, 255
Romanul istoric, 76, 188, 253
Romeo şi Julieta, 147
Rusaliile, 68, 116, 119, 131, 217, 220
Ruy Blas, 47, 53, 100, 101, 107, 143, 185, 211

S

Sandu Napoilă ultrademagogul, 117
Sandu Napoilă ultra-retrogradul, 120
Sânziana şi Pepelea, 117, 119, 129, 130, 20, 213
Sărbătoare câmpenescă, 61
Satul lui Cremene, 202
Scara mâţei, 116, 118
Scrieri, 8, 16, 63, 64, 75, 76, 103, 137, 223, 227, 234, 235
Scrieri alese, 16, 64, 75, 76, 103, 227
Scrieri de critică teatrală, 8
Scrieri politice, sociale şi lingvistice, 63
Scriitori şi direcţii literare, 44, 254
Scriitori români de azi, III, 78
Scriitori români şi străini, 166
Scrisori, însemnări, 65
Scurtă istorie a teatrului românesc, 172, 247
Sensul istoriei, 81
Serbare câmpenească, 20
Sfredelul dracului, 117, 120
Sganarel, doctor fără voie, 46
Sobieschi şi plăieşii români, 117
Spiritul critic în cultura română, 67, 68
Spiritul critic în cultura românească, 128, 217, 252
Stan covrigarul, 116
Structures mentales et création culturelle, 79

Ş

Şcoala femeilor, 161
Şoldan Viteajul, 116

T

Tarafurile cele ce aşază domnia, 59
Teatru, 15, 16, 48, 68, 69, 71, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 99, 148, 157, 158, 163, 220, 221, 224, 225, 235, 237, 238, 239, 240, 245, 246, 251, 252, 255, 256
Teatrul – Istorie şi actualitate, 103
Teatrul românesc, 10, 11, 12, 17, 21, 22, 40, 48, 59, 95, 99, 100, 249, 251, 253
Teatrul românesc. Privire istorică, 10, 11, 12, 17, 21, 22, 40, 48, 59, 253
Teatrul, istorie şi actualitate, 87
Temistocle, 57
Teoria formelor fără fond, 176
Ţepeş şi stegarul, 212
The Kinds of Historical Fiction, 82
The Taming of Romanticism, 81
Théatre et poésies, 111
Ţiganii, 109, 221
Torquato Tasso, 147
Tragodia lui Sapor, 57
Trecut şi prezent în teatrul românesc, 53, 253
Trei mirese şi trei miri, 140
Turnul Balamucului, 127
Turnul din Nesle, 53

U

Un complot de vis, 49
Un poet romantic, 61
Un provincial la teatrul naţional, 45, 215
Universul comic, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 161, 162, 250

V

Văduva din Ephes, 147
Văduva vicleană, 19, 21, 61
Văduva vicleană sau temperamentele, 21
Vasile Alecsandri, 15, 16, 21, 33, 45, 47, 48, 49, 51, 55, 65, 66, 68, 69, 73, 74, 89, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 116, 117, 118, 120, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 201, 205, 208, 212, 215, 245, 246, 250, 252
Vecinătatea periculoasă, 11
Vergiliu, 35, 127
Viaţa şi cinstea, 37
Visul Dochiei, 197, 210, 227
Vivandiera, 116, 120, 220
Vlaicu - Vodă, 90
Voiajul din Podul Mogoşoaiei pân-n Ţigănia Vlădicăi, călătorie pe uscat şi pe mare, 60
Vornicul Bucioc, 43, 239

W

Wer Weiss wozu das gut ist – Cine ştie la ce-i bună asta, 163
Wilhelm Tell, 18, 52

Z

Zgârcitul risipitor, 68, 117, 119, 190, 220
Zgîrcitul risipitor, 68, 217
Zunarilla, 127