

Valențe estetice și potențialul teatrului în contextul Marii Uniri

Sabin SABADOȘ PhD

University of Arts, Târgu-Mureș

sabin_sabados@yahoo.com

Abstract: Aesthetic Features and the Potential of Theatre in the Context of the Great Union

In the context of the Great Union (1918), the Romanian political and social landscape created a series of new challenges to which the theater could not remain indifferent. One of these was to overcome the discrepancies and cultural contrasts generated in, and from the newly joined territories in order to form a single national identity, strong enough to be noticed on the European stage. - Theater, whose direct relationship with society was becoming stronger and more obvious, responded to this challenge with enthusiasm. With an outstanding dynamic, the theatre of the first half of the 20th century, substantially contributed, in social and cultural terms, to the cohesion and homogenization of Romanian society as a whole. For the "Generation of the Great Union", the strengthening of the national identity was the main theme of interest in this period in which they seek to give the Romanian people a new direction and a new ideal. In addition to the (re) theatricalization offensive and to the processes of Europeanization, decentralization and deprovincialization, we are witnessing also a kind of metamorphosis of the theater in this period, to the extent that, from the instrument of cohesion and homogenization of the masses, it (re) becomes a means of spiritual enrichment thus fulfilling one of its functions.

Key words: theatre; identity; generation; Romanian studies; Europeanism.

Prima jumătate a secolului al XX-lea surprinde arta și estetica teatrală românească în apogeul său, ca o prelungire elevată și firească a valorilor, a intervențiilor critice și estetice dobândite ori recuperate cu precădere la sfârșitul secolului precedent. În acest sens remarcăm faptul că, pe de o parte valențele estetice ale teatrului românesc din această perioadă sunt indisolubil legate atât de cele ale esteticii literare, cât și de cele ale artelor cu care, într-o formă imperios necesară, își dă „întâlnire” pe scenă. Iar pe de altă parte, într-un mod cu totul firesc, teatrul românesc a evoluat și în strânsă legătură cu teatrul european, în diferitele sale forme de manifestare, cum este spre exemplu opțiunea pentru realismul (sau chiar naturalismul) lui Stanislavski, sau opoziția față de cei care promovau imitarea realității contingente, cum se întâmpla la Craig, Meyerhold, Appia și alții. În



același timp nu poate fi neglijat destinul aparte al artei dramatice și al producțiilor scenice, în măsura în care teatrul și-a afirmat cu o constanță tot mai evidentă specificitatea, cu alte cuvinte, necesitatea de a-i fi recunoscută independența în raport cu restul artelor.

La nivelul scenei, imaginea care caracterizează teatrul românesc din primul deceniu al secolului al XX-lea este marcată de două reprezentații semnificative ce au adus o contribuție importantă pentru repertoriul dramatic național. Acestea sunt *Vlaicu Vodă*, capodopera lui Alexandru Davila și *Apus de soare* scrisă de unul dintre cei mai apreciați scriitori ai perioadei – Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Teatrul Național din București a pus în scenă drama istorică în versuri *Vlaicu Vodă* în anul 1902, cu Constantin Nottara în rolul lui Vodă și poemul dramatic *Apus de soare* în 1909, în care rolul lui Ștefan cel Mare este jucat cu măiestrie de același Constantin Nottara. Privind dintr-o dubă perspectivă, istorică și estetică, putem considera cele două reprezentații ca fiind veritabile semne precursore ale direcției pe care o va urma scena și dramaturgia românească ce avea să intre în perioada interbelică într-o epocă aparte – o epocă a renașterii culturale românești.

Evenimentele majore al celui al doilea deceniu al secolului al XX-lea, care și-au lăsat definitiv amprenta asupra poporului român și au influențat profund teatrul românesc, sunt Primul Război Mondial și Marea Unire de la 1 decembrie 1918. Demn de reținut în acest sens este faptul că în repertoriul a anului 1916 – an în care România intră în război – găsim pe scena Teatrului Național din București premiera piesei *Patima roșie* de Mihail Sorbul. După ce Camil Petrescu (în același an 1916) aduce în teatru *drama de idei* – drama intelectualului din societatea vremii – care prinde formă în *Jocul ielelor*, iar mai apoi umbra războiului se așterne peste scena românească și scrierea dramatică a anilor 1916-1918. Ne reține atenția *Jocul ielelor*, prima creație dramaturgică a lui Camil Petrescu, pentru că ne înfățișează drama interiorizată a intelectualului care, după ce a *văzut ideii* și și-a purificat conștiința în planul unei realități pe care o consideră absolută, încearcă, fără succes însă, să găsească punți de legătură cu sinele, cu condiția umană și cu concretul realității contextuale (naționale și europene).

«A vedea idei» a ajuns să însemne prin desprinderea de context, a pune abstractul în concret, a da corporalitate ideii, ceea ce este idealul însuși al teatrului. De fapt, pentru tânărul autor înseamnă să arunci o privire lucidă în abisul orbitor al existenței, obținând periculoase,[chiar] sinucigașe revelații.

Ghițulescu 2008, 208

În cultură, în teatru, în dramaturgie în cele din urmă, Camil Petrescu, la fel ca mulți alți intelectuali ai vremii, descoperă actul conștiințelor pure surprins de dramaturg în celebra formulare din *Jocul ielelor* „câtă conștiință atâta dramă”. Aici conflictul nu apare în datele exterioare ale conștiinței personajelor, ci în actul de cunoaștere, care nu poate fi decât unul interiorizat. Confruntarea se naște între conștiințele pure, astfel încât eroul dramatic pierde trăsăturile *caracterelor* (așa cum ne-am obișnuit cu ele în specia și genul tragediei sau al comediei), optând pentru o *aventură* intelectuală, cea care luminează ideatica existenței.



După încheierea Primului Război Mondial, revitalizarea scenei teatrale românești este animată de împlinirea dezideratului poporului român de unire a principatelor, pentru formarea unui stat unitar național și de schimbarea de mentalitate orientată spre obținerea locului cuvenit în rândul statelor europene. Elita intelectuală și artistică își va folosi întreaga energie pentru a scoate cultura română din anonimat și a o promova pe plan european. Trebuie spus că amintirea încă vie a Primului Război, alături de entuziasmul înfăptuirii Marii Uniri, a modificat radical peisajul politic și social românesc și a creat o serie de noi provocări. Una dintre acestea a fost depășirea discrepanțelor și a contrastelor culturale generate în și de teritoriile proaspăt alipite, pentru a contura o singură identitate națională, suficient de puternică pentru a se face remarcată pe scena europeană. La această provocare a răspuns afirmativ și teatrul a cărui relație cu societatea devenea din ce în ce mai puternică și mai evidentă. Faptul că pe scena teatrelor naționale, dar și a celor private, se fac simțite abordări tradiționaliste și moderniste deopotrivă, arată deschiderea teatrului românesc spre marea varietatea de formule scenice ale teatrului european. Așa se face că în repertoriul teatrului românesc din jurul anilor 1920 apar tot mai frecvent piese noi autohtone, alături de cele ale unor scriitori străini. Amintim ca exemplu relevant în acest sens, de Teatrul Național din București care în anul 1919 organizează primul său turneu oficial în Transilvania și Banat cu dramele *Apus de soare* de Barbu Ștefănescu Delavrancea și *Răzvan și Vidra* de Bogdan Petriceicu Hașdeu, dar și de premiera piesei *Suflete tari* de Camil Petrescu din anul 1922.

La începutul unui articol publicat cu câțiva ani în urmă, Daniela Gheorghe, urmărind *Ascensiunea și declinul teatrului românesc în anii '20–'40* (Gheorghe 2009, 4-12) realizează o sinteză a pozițiilor pe care le-au avut câteva elite intelectuale ale vremii cum sunt Mircea Eliade, Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, Emil Cioran, Camil Petrescu și Constantin Noica, cu privire la calea de urmat în privința artei teatrale din această noua contextualitate socială și politică a țării. Este vorba despre o contextualitate ce prezintă, înainte de orice, pe toate planurile și la toate nivelurile, discrepante pronunțate ale teritoriilor proaspăt alipite „[...] contrastele între locuitorii provinciilor românești [reține autoarea] și-au găsit ecoul în teatrul comic, pe linia unei tradiții mai vechi” (Gheorghe 2009, 4). Credem că orice cercetare a fenomenului teatral românesc din această perioadă este importantă pentru că, dacă se dovedește a fi una pertinentă, ea reușește să recupereze unele perspective artistice și estetice autentice românești ce au fost, sau încă sunt, mult prea ușor trecute cu vederea. În acest sens, demersul întreprins de Daniela Gheorghe, chiar dacă nu acoperă în totalitate subiectul, este totuși binevenit și salutar. Ne alăturăm acestui demers de cercetare, în măsura în care nuanțele contextului socio-politic și, totodată, economic la care poate să fie alăturat și cel care vizează educația sunt relativ bine argumentate și susținute. Mai mult, poziția autoarei în privința sferei culturale (în speță a culturii și esteticii care vizează arta teatrului și, mai ales, cea a reprezentăției scenice), reprezentând universul în care se putea materializa „renașterea visată de români după Unire”, ne apare ca fiind una corectă și pertinentă, ce vine în sprijinul ideii că teatrul a reprezentat un instrument ce a contribuit substanțial la coeziunea și omogenizarea societății românești. Din acest punct



de vedere efectul sau ecoul teatrului a fost resimțit de publicul larg, cu precădere în perioada interbelică și în special în primii ani ai acestei perioade când:

Coexistă în această epocă, orientări, curente, stiluri care acoperă o arie largă de la tradiționalism până la iconoclastia avangardistă. Această varietate derivă, într-o măsură, din noua situație în istorie a intelectualului român: după înfăptuirea Unirii el este obligat să se dezprovincializeze și să se integreze în fluxul unei vieți culturale transnaționale.

Gheorghe 2009, 5

Cum era și firesc, conturarea identității naționale a reprezentat principala temă a vieții culturale și intelectuale a acestei perioade, în care se caută a se da o nouă direcție și un nou ideal poporului român, abia descătușat de asuprirea la care a fost supus. Din nou, Daniela Gheorghe sintetizează bine opiniile a două grupări reprezentative, situate pe poziții diametral opuse și constituite astfel: prima se grupează parțial în jurul unei ideologii metafizice, grefate cu conotații religioase (creștin ortodoxe) și îi are ca exponenți pe: „gândiristul Nichifor Crainic [care] plasează vechile concepții semănătoriste sub orizontul metafizicii creștine”, Nae Ionescu – cu trăirismul specific – și pe Lucian Blaga cu „estetica unui mister artistic de sorginte metafizică”, iar cea de-a doua grupare se regăsește în jurul unei poziții pro-occidentale (o poziție europenistă de factură latină) ai cărei exponenți sunt Eugen Lovinescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu (Gheorghe 2009, 5).

Rezumând [notează autoarea], putem spune că, în strădania de a releva formula structurală a sufletului românesc, se ciocnesc tradiționalismul și modernismul, spiritualismul și raționalismul. Căutarea febrilă a «specificului național» completează, într-un anumit sens, efortul de propulsare a culturii românești în circuitul universal al valorilor: ea trebuie să intre în lume cu o identitate proprie, inconfundabilă.

Gheorghe 2009, 5

Din articolul amintit se mai reține că, dacă până la începutul deceniului al treilea teatrul românesc se găsește într-un proces constant de ascensiune valorică a reprezentațiilor dramatice, căutând să se ridice la anvergura și prestigiul celor europene (cu un paralelism constant cu producțiile franceze și germane), între anii 1920-1930 arta teatrală va cunoaște perioada sa cea mai glorioasă. În sprijinul acestei idei, Daniela Gheorghe, aduce în discuție pozițiile și argumentele pertinente ale unor regizori semnificativi – Ion Sava, Victor Ion Popa sau Aurel Ion Maican – teoreticieni, dramaturgi și actori excepționali, cărora li se alătură cronicari și critici estetici – Tudor Vianu, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Haig Acterian, Alice Voinescu, Maria Ventura, Marietta Sadova, Maria Filotti – și mulți alții, care, chiar dacă nu au rămas un nume sonor, au avut totuși curajul, alături de cei amintiți, de a se dedica artei teatrale, și înțelepciunea de a îmbina în spectacol tradiționalul și modernul într-o manieră armonioasă și echilibrată (Gheorghe 2009, 6-7).



Observăm că, în dinamica fenomenului teatral, mult mai pronunțată în acest deceniu al treilea, are loc în plus față de *ofensiva de reteatralizare a teatrului* și față de procesele de europenizare, descentralizare și deprovincializare, și un soi de metamorfozare a teatrului, în măsura în care, din instrument de coeziune și omogenizare a maselor, acesta (re)devine un mijloc de îmbogățire spirituală. Istoria ne-a arătat în repetate rânduri că, atunci când se bucură de atenția elitelor unei generații, cum a fost cea care a înfăptuit Marea Unire, arta teatrului devine o forță ce poate îndepărtat sau poate să unească colectivitățile.

Conceptul de generație este purtătorul unei polisemii care încă generează polemici, confuzii și dispute, în ceea ce privește definirea sau delimitarea clară a acestuia. Ceea ce nici un teoretician nu poate însă să nege, este necesitatea unui atare concept, cu toate limitele și neajunsurile sale, în analiza unor realități cultural-istorice contextualizate, motiv pentru care vom utiliza acest concept cu sensul de grup de indivizi care, prin elitele sale, a orientat interesul majorității într-o direcție generală specifică, alternativă, schimbătoare și/sau novatoare. Identitatea unei generații se construiește din praxis-ul tuturor indivizilor unui grup, a căror manifestare se concretizează în acțiuni și direcții specifice și este perfectată de elita acestui grup ce prezintă o sincronizare relativă a creațiilor individuale, o *concomitență a debuturilor*, care de cele mai multe ori vizează inițiative convergente sau o adeziune „în jurul unor idealuri de largă cuprindere”, după cum susținea Tudor Vianu în eseu *Generație și creație* (Vianu 19xx, nr. 1441-1442).

Urmărit intuitiv, din perspectivă diacronică, fenomenul generaționist este supus unei repetabilități ciclice și beneficiază numai în aparență de caracterul supra-istoric pe care unii lingviști îl atribuie acestui concept. Considerăm că este cât se poate de evident faptul că generațiile aparțin unui timp bine determinat și, totodată, că sunt și cele care, prin trăirea și creația lor, modelează, și reușesc, de cele mai multe, să își scrie propria istorie. Fenomenul generaționist abordat și analizat într-un sens strict funcțional, prezintă două elemente constante specifice tuturor generațiilor, independent de clasificarea taxonomică. Din dorința de a-și contura și impune istoric o identitate generaționistă proprie, cu care să se identifice sau la care să adere o bună parte a membrilor ei, elita unei generații le prezintă, în proporții diferite, mai mult sau mai puțin evident, o tendință de a eterniza prezentul și un conflict intergeneraționist. Tendința de eternizare a prezentului a fost remarcată de Tudor Vianu în eseu *Generație și creație*, unde ne avertiza cu privire la faptul că „zeul excesiv al unei generații pare să uite că lumea are un trecut și un viitor” (Vianu 19xx, nr. 1441-1442). În privința conflictului intergeneraționist, reținem faptul că acesta reprezintă o constantă a vieții sociale, ce apare ca o formă de manifestare extremă a tinerilor față de vârstnici, dar și invers, pe fondul unor schimbări de mentalitate, inevitabil determinate de evoluția culturală a sistemelor de valori.

Conceptul de generație ne obligă să aducem în discuție, o dată în plus, și relațiile dintre indivizi care privesc modul de raportare al acestora la grup. Relevantă, în acest sens, este gândirea filosofică a lui Constantin Noica, care, în teoretizarea dubletului individual-general, caută răspunsuri la întrebările „cât de mult se poate îndepărta individualul de



general?”, „cât de mult se poate lipsi individualul de general?”, „cum se pot regăsi?”, și constată următoarele: „căutarea lor este spectacolul variat al lumii, iar expresia unei asemenea căutări o dă cultura” (Noica 1986, 48). Mai mult, în *Logica lui Hermes*, o lucrare fundamentală a filosofului de la Păltiniș, esențele individualului și generalului se întrepătrund, în sfera *holomerului* (înțeles aici ca relație între parte și totalitate asemeni aforismului care spune că „totul este unul și unul este totul”) a cărui spațiu este ocupat în totalitate de ceea ce Camil Petrescu considera a fi *substanțialitatea*. Căutând răspuns la întrebarea „ce este *substanțialitatea* lui Camil Petrescu?”, Alexandru Paleologu, conchide că genialitatea devine responsabilă de acea *creație substanțială* care transcende spațiul și timpul, dar „poate fi parțial sau local distrusă prin accident sau prin trecerea degenerativă a substanțialului în dialectic” (Paleologu 1998, 174). Din acest punct de vedere, înțelegerea conceptului de substanțialitate presupune parcurgerea a trei pași: primul este legat de identificarea și decodificarea esențelor specifice particularului în plenitudinea existenței, al doilea ne obligă la „reintroducerea unității izolate în concret” (Paleologu 1998, 174), pentru a pătrunde sensul și a descifra semnificația, iar al treilea este generat de conturarea unei viziuni complete cu privire la concretul însuși, prin trăirea în prezent a conștiinței, adică aici și acum. Astfel devine posibilă integrarea, într-o manieră armonioasă și echilibrată, a individualului în universal. Substanța individualului, a operei de artă, spre exemplu, poate fi cunoscută și înțeleasă, în accepțiunea camilpetresciană, așa cum remarcă Alexandru Paleologul, „nu ca un dat pur și simplu ci ca o creație perpetuă” (Paleologu 1998, 174). Privită din perspectivă temporală, ea nu se supune legii evolutive a firi – naștere, devenire, moarte –, ci se încapățânează să existe mult după ce o cultură încetează a se mai manifesta, sau mult după ce creatorul încetează a mai fi prezent. Acest fenomen poate fi constatat ori de câte ori se întreprinde un demers de cunoaștere (fie ea substanțială, rațională sau intuitivă) și intuire a esenței concretului, pentru a-i surprinde substanța, sau ori de câte ori căutăm să înțelegem experiența trăită la un spectacol de teatru. Considerăm că o cultură moare cu adevărat, nu atunci când îi sunt distruse creațiile, valorile, istoria, ci atunci când nimeni, dar absolut nimeni, nu-și mai amintește de ea, în nici un fel. Substanța ei nu mai este așadar accesibilă conștiinței. La fel, o operă artistică părăsește cu adevărat existența când nu mai există nimeni, dar absolut nimeni, care măcar să-și amintească de ea. Această părăsire a existenței poate fi înțeleasă ca o „moarte”. Este vorba de o moarte care nu presupune o pierdere sau degradare a substanței, ci o limitare a cunoașterii și a stării de conștiință, ceea ce împiedică surprinderea, chiar și intuitivă, a esenței care o constituie.

În fond, folosind structura *Logicii lui Hermes*, fenomenul generaționist poate fi analizat sub aspectul identităților individuale, care se întrepătrund cu cele ale grupului, șlefându-se și influențându-și reciproc existența. Astfel, putem spune că o generație nu poate exista, în lipsa indivizilor care să o constituie, iar un individ nu va exista completamente singur fără nici un raport cu celălalt (în cazul nostru – publicul). Sfera culturală în care generațiile gravitează, reprezintă identitatea generaționistă, constituită și perfectată de elitele unei generații, în cuprinsul căreia este inclusă totalitatea valorilor culturale create de grup, și reprezintă prin analogie, echivalentul *holomerului* din gândirea



nicasiană. De remarcat faptul că, abordată fenomenologic, identitatea unei generații este configurată de co-prezența simultană a cuplului de idei continuitate-perpetuare și alternativă-ruptură. Toate creațiile membrilor unei generații pot fi încadrate în acest șablon al termenilor interschimbabili. Unii pot opta pentru o continuitate alternativă, alții pentru o ruptură perpetuă.

Chiar dacă fenomenul generaționist privează în totalitate individul de opțiunea afilierei la o generație sau alta, în esența ei, privită axiologic, creația individului, poate fi prematură generației în care acesta s-a născut, drept pentru care aceasta poate fi circumscrisă unei generații ulterioare.

Analizat din perspectivă sincronică, fenomenul generaționist este animat de două tipuri de relații:

1. relațiile concurențiale ale congenerilor, care pe de o parte, riscă să ducă la o disoluție a identității generaționiste sau, mai rău, la o precaritate estetică a creațiilor și operelor artistice ale elitelor ca urmare a conflictelor apărute în interiorul grupărilor și care pot degenera în forme individualiste marcante sau chiar extreme. Pe de altă parte, acestea pot stimula spiritul competitiv, care la rândul-i poate da naștere unor creații și opere artistice din ce în ce mai valoroase;

2. relațiile de colaborare, prin efectul sinergic pe care inevitabil îl generează, vor contribui la o fortificare a identității generaționiste. Atât timp cât aceste relații concurențiale și de colaborare ale elitelor sunt doar nuanțări ale dominantelor unei generații. Cel mai probabil, doar dacă păstrează filonul principal al dominantelor, o generație va reuși să-și îndeplinească misiunea și să-și pună în practică viziunea, iar prin sinteza elementelor, va insera în identitatea ei, amprenta timpului și a epoci din care face parte.

Generația Marii Unirii, cunoscută și ca *generația gândirii*, *generația de foc*, *generația Unirii* sau *generația sacrificată*, a purtat în sufletul exponenților ei acel fior de adevărată libertate materializat în Marea Unire de la 1918, care a reprezentat pentru poporul român o soluție miraculoasă la problema seculară a reîntregirii și supraviețuirii identitare.

Marele rol în înfăptuirea Unirii l-a jucat o *generație întreagă* [s.a.], care și-a asumat toate responsabilitățile pentru acest pas fundamental în destinul României și al provinciilor înstrăinate; generație care a lipsit la apelul istoriei la începutul anilor '90 ai secolului al XX-lea, când conjunctura istorică, politică, diplomatică a fost extrem de nefavorabilă pentru repararea marilor nedreptăți comise împotriva Basarabiei și Bucovinei de Nord de Colosul Roșu din Est.

Colesnic 2004, 9

Structurată sub formă enciclopedică, lucrarea *Generația Unirii* (2004), a lui Iurie Colesnic, prezintă o mulțime semnificativă de reprezentanți din generația Marii Uniri, care au contribuit într-o măsură mai mare sau mai mică la acest deziderat. Această generație merită prețuită și cercetată în integralitatea ei din două motive:



1. a dat dovadă de cel mai mare grad de coerență și coeziune, în comparație cu toate celelalte generații cunoscute la noi, accentuată de o solidaritate și înțelegere specifică unei elite intelectuale, culturale, politice, religioase etc. de mare prestigiu, care a știut să suspende temporar polemicile, dezbaterile și divergențele de grup sau individuale în numele unui interes general al unui întreg popor;
2. a dat actul oficial de renaștere națională din data de 1 decembrie 1918, când Marea Adunare Națională de la Alba Iulia, la care au fost prezenți 1228 de deputați aleși și peste o sută de mii de participanți, a hotărât Unirea Transilvaniei, Banatului, Crișanei și Maramureșului cu Regatul Român și a adoptat public *Rezoluțiunea Adunării Naționale de la Alba Iulia din 18 noiembrie/1decembrie 1918* (Colesnic 2004, 95).

Privind în ansamblu întreaga activitate a celor mai de seamă exponenții ai acestei generații a gândirii, între care îi amintim pe Victor Eftimiu, Nae Ionescu, Felix Aderca, Adrian Maniu, Cezar Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Camil Petrescu, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Lucian Blaga, Mihail Ralea, Marietta Sadova, Tudor Vianu, George Mihail Zamfirescu, George Călinescu, Ion Sava, Liviu Rusu (și lista poate continua), putem spune că, țelul comun care a unit idealurile celor enumerați, a fost preocuparea stringentă, în egală măsură legată de *românism* și de *universalitate*. Crezul acestor elite a fost mult mai bine rezumat de către Nae Ionescu în patru cuvinte, devenite deja arhicunoscute pentru caracterizarea generației din care au făcut parte: *realism, ortodoxie, monarhism* și *autohtonism*. Este adevărat că Generația Unirii a beneficiat de un context european propice, fapt ce a permis înfăptuirea acestui deziderat susținut de o generație întreagă de tineri și vârstnici, deopotrivă.

Tensiunile dintre generații, privite din orice perspectivă, sunt inevitabile dacă avem în vedere transferul, evoluția sau transformarea valorilor culturale la nivelul elitelor intelectuale ale unei societăți. Privit astfel, conflictul dintre generații pare a fi o lege firească a firi, necesară și inevitabilă, fără de care evoluționismul cultural nu ar fi posibil. Un exemplu elocvent în acest sens este conflictul dintre generația '27 și „bătrânii” Marii Uniri care este acutizat de pozițiile publice protestatare ale lui Mircea Eliade și Emil Cioran.

Pentru a putea avea o imagine cât mai cuprinzătoare a atmosferei culturale specifice spațiului românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea, considerăm că este necesară o analiză atentă a cel puțin trei generații, – generația socială, generația Marii Uniri și generația '27 –, deoarece în identitatea lor pot să fie surprinse esențele culturale, estetice și artistice ale timpului și epocii din care fac parte. Numai procedând astfel am putea spera că vom reuși să surprindem și să recuperăm spiritul specific, altfel spus *sâmburele lăuntric* la care făcea referire Emil Cioran, ce animă fiecare dintre cele trei generații. Asta pentru a evidenția cât mai elocvent aportul, individual și colectiv, adus culturii române, precum și „amestecul”, mai mult sau mai puțin legitim, al unor personalități dintr-o generație în activitatea altei generații. Un exemplu elocvent în acest sens este personalitatea lui Nae Ionescu, care, chiar dacă este un exponent al generației Marii Uniri, a avut o influență majoră în devenirea și conturarea identității generației '27.



Analizând universul filosofic al lui Emil Cioran, Marta Petreu face o paralelă între viziunea acestuia și cea a lui Spengler. Această paralelă este construită pe coordonata discontinuității istorice a formelor culturale, limitate ca număr și împărțite în *culturi mari, mici și intermediare*, și argumentează cum, asemeni lui Spengler, Cioran consideră că

[...] în acest spațiu ontologic privilegiat [i.e. universul istoriei] are acces doar populația care se împlinește spiritual (ca mare cultură) și politic (ca națiune și stat) [...] pentru nașterea și existența unei culturi mari cel mai important lucru este «sâmburele lăuntric, predeterminarea spre o formă specifică».

Petreu 1999, 144-149

În loc de concluzie propunem să ne amintim de poziția lui Nicolae Iorga, istoricul care potrivit lui George Călinescu a jucat în cultura românească *rolul lui Voltaire* și pentru care cunoașterea istoriei echivala cu importanța cunoașterii familiei.

BIBLIOGRAFIE

- COLESNIC, Iurie, 2004, *Generația Unirii*, Fundația Culturală Română, Chișinău, București, Editura Museum.
- GHEORGHE, Daniela, 2009, Ascensiunea și declinul teatrului românesc în anii '20-'40, *Studii și Cercetări de istoria. Teatru, Muzică, Cinematografie, Serie nouă*, T. 3 (47), București, p. 3-12.
- GHIȚULESCU, Mircea, 2008, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, ediția a II-a, București, Editura Tracus Arte.
- NOICA, Constantin, 1986, *Scrisori despre logica lui Hermes*, București, Editura Cartea Românească.
- PALEOLOGU, Alexandru, 1998, *Despre lucruri cu adevărat importante*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom.
- PETREU, Marta, 1999, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”*, Cluj, Biblioteca Apostrof.
- VIANU, Tudor, 19xx, *Generație și creație: contribuții la generația timpului*, București, Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co, nr. 1441-1442.