**MINISTERUL EDUCAŢIEI NAŢIONALE**

**UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÎRGU–MUREŞ**

**ŞCOALA DOCTORALĂ**

****

**TEZĂ DE DOCTORAT**

**TEATRUL DE LA SUBSTANŢIALITATE LA METAFIZICĂ.**

**CONTRIBUŢII LA ESTETICA TEATRALĂ ROMÂNEASCĂ**

**ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA**

**- REZUMAT -**

**Conducător ştiințific:**

**Prof. univ. dr. SORIN CRIŞAN**

**Doctorand:**

**SABIN SABADOŞ**

**Tîrgu-Mureş**

**2014**

**CUPRINS**

|  |  |
| --- | --- |
| Argument   1. Consideraţii preliminarii    1. Estetica: despre *unitatea armonioasă a frumosului*    2. Pentru o *ştiinţă a cunoaşterii sensibile*    3. Estetica „faptului” teatral    4. Teatrul şi specificitatea culturală a reprezentaţiei scenice    5. Coduri, sisteme, tipologii    6. Expresia artistică a *realităţii* scenice    7. Forme ale teatralităţii: dialogul, monologul, didascalia    8. Autonomia şi/sau heteronomia textului dramatic 2. Ideatici estetice premergătoare    1. Începutul secolului al XX-lea: de la literaritatea piesei la teatralitatea reprezentaţiei    2. Începuturile exegezei estetico-filosofice româneşti    3. Reprezentanţi, idei, convergenţe    4. Titu Maiorescu şi „autonomismul estetic”    5. Un estetician aproape uitat: Iosif Blaga 3. Contribuţii la estetica teatrală românească în prima jumătate a secolului al XX-lea    1. Conceptul de generaţie    2. Mihai Dragomirescu şi „integralismul” reprezentaţiei teatrale    3. Generaţia Marii Uniri       1. Context şi perspective: de la *românism* la *universalitate*       2. Camil Petrescu: despre autenticitate, esenţă, substanţialitate       3. Lucian Blaga şi estetica „misterului artistic”. Pentru o metafizică a artei teatrului       4. Tudor Vianu: spre „arealitatea” artei actorului       5. Liviu Rusu şi „geneza expresiei artistice”   Concluzii  Bibliografie |  |

**Argument**

Prin studiul nostru, pe care îl propunem ca teză de doctorat, am încercat să evidenţiem contribuţiile pe care câteva dintre personalităţile cu adevărat semnificative ale culturii noastre le-au adus la dezvoltarea esteticii teatrale româneşti, în prima jumătatea a secolului al XX-lea, pe două paliere esenţiale: a substanţialităţii şi a metafizicii. În acest scop, am căutat să abordăm selectiv problematica, astfel încât argumentele, ideile (sau ideaticele), concepţiile sau teoretizările (independente or colective), din perioada vizată, să se plieze peste înţelegerea noastră cu privire la frumos şi la arta teatrului. Ne-am orientat atenţia în principal spre cercetarea artelor scenice, în contextul esteticii generale, pe care am privit-o ca domeniu de confluenţă care uneşte, într-o amplă viziune, două direcţii: cea a filosofiei estetice (sau filosofia artei) şi cea a esteticii propriu-zise (care, la rândul ei, va deschide alte trei mari perspective: filosofică, ştiinţifică şi artistică). În fine, acestor două ideatici i se alătură o a treia – cea *metafizică*, pe care am încercat să o surprindem şi să o punem în valoare, în măsura în care considerăm că, în mod nejustificat, a fost pusă o bună perioadă de timp într-un con de umbră.

Totodată, am căutat să evidenţiem trăsăturile gândirii teatrale şi ale esteticii româneşti, prin raportare atât la creaţia dramaturgică autohtonă, cât şi, mai cu seamă, la ideile principale care vizează arta, în general, şi arta teatrului, în particular. În subsecvent, am căutat să ne apropiem de arta actorului, pe care o considerăm aria în care converg ideile şi opţiunile artistice ale epocii. De asemenea, am căutat să observăm cum şi în ce fel contextul social, politic şi economic din România acelor ani (o Românie considerată parte a marii familii europene din prima jumătate a secolului al XX-lea) a influenţat arta teatrală românească, determinând-o să-şi reconfigureze continuu opţiunile, mai ales în urma procesului de înfăptuire a Marii Uniri şi a constituirii României Mari. O serie de evenimente de mare turnură istorică par să fi adus un plus de însemnătate la conturarea trăsăturilor de identitate ale naţiunii române, prin folosirea culturii şi a spectacolului de teatru ca instrument principal în procesul de decantare a idealurilor societăţii.

Pentru că valorile estetice ale artei în general, ale creaţiei scenice în particular – înţeleasă ca parte componentă indispensabilă a vieţii sociale, care interferează cu totalitatea manifestărilor spiritului şi ale conştiinţei umane – găseşte totdeauna punţi de legătură cu alte valori umane (etice, morale, filosofice, economice, sociale etc.), am găsit de cuviinţă să ne sprijinim demersul nostru mai cu seamă pe ceea ce reprezintă *frumosul* în contextul artei teatrale, dar şi pe conceptele de cunoaştere şi înţelegere, intrinseci oricărui fenomen de semnificare. Atât cât ne-a fost cu putinţă, am corelat sensul creaţiei cu cel al existenţei umane, din nou pe acelaşi palier al frumosului, chiar dacă aceasta ne-a obligat la abstractizări şi la reconfigurări analitice ale câmpului supus atenţiei. Prin demersul nostru am încerca să răspundem unor exigenţe actuale care solicită tot mai evident accentuarea conlucrării şi a transferului ideatic între estetica generală şi estetica artei teatrale, atât pe linia substanţialităţii, cât şi pe cea a metafizicii, fără a scăpa din vedere nevoia de a păstra intact discursul cu privire la specificitatea creaţiei dramatice, dincolo de sincretismele şi sincronismele inevitabile.

**I. CONSIDERAȚII PRELIMINARII**

Primul subcapitol evidențiază ***unitatea armonioasă a frumosului*** privit din perspectiva unei „estetici implicite” de început. Am considerat estetica o ştiinţă a spiritului şi sufletului, al cărei domeniu de cercetare îl reprezintă spaţiul comun dintre simţirea şi gândirea umană. Acest spaţiu comun este locul de naştere al expresiei artistice, în prezenţa relaţiei dintre sentiment şi gând, care va ajunge în lumina conştientului sub forma inspiraţiei. În mijlocul acestei legături complexe, aflate într-o continuă relaţionare, se regăseşte spiritul uman – eminamente creator – şi sufletul prin excelenţă sensibil, ambele predispuse frumosului, ambele dând primul impuls procesului de creaţie şi expresiei artistice.

Al doilea subcapitol pledează pentru o „estetică explicită”, mai exact pentru o disciplină ***științifică a cunoașterii sensibile***, pe linia deschisă de Baumgarten.

În cel de-al treilea subcapitol reprezentația dramatică este abordată din perspectiva ***faptului teatral***. Teatrul este considerat un univers în sine, o lume aparte construită pe fundamentul incomensurabil al posibilului şi al imaginarului, de o complexitate infinită ce poate fi comparată doar cu universul dat a ceea ce numim real.

Subcapitolul patru pune accentul pe**elementele de specificitate culturală ale reprezentației scenice** aflate într-un proces de codificare și decodificare a sensului și semnificației. Teatrul poate fi considerat drept o formă vie de comunicare artistică, în lipsa căreia sfera culturală ar fi mult prea tăcută. Este important de remarcat faptul că, prin procesul de codificare şi decodificare, propriu schemei clasice a comunicării, codurile teatrale permit o modelare a substanţialităţii teatrului, ceea ce contribuie, în plus, la depăşirea convenţiilor culturale standardizate şi la o înnoire a relaţiei de comunicare în şi prin spectacolul de teatru. Prin utilizarea codurilor teatrale în procesul de producţie a reprezentaţiei dramatice, aceasta din urmă este învestită cu sens şi semnificaţie pentru a putea fi trăită şi transmisă cât mai adecvat spectatorului.

În subcapitolul cinci analiza fenomenului teatral ține seama de o serie de **coduri, sisteme și tipologii.**

Subcapitolul șase cercetează **expresia artistică a *realității* scenice** pornind de la potențialitatea teatrală a textului. Argumentele aduse în favoarea primatului textului pornesc de la judecata esențialismului camilpetrescian în această privință. Pentru dramaturgul nostru, textul este esenţial reprezentaţiei, însă spectacolul nu poate fi vitregit de arta mizanscenei, cea care va umple golurile şi tăcerea dintre cuvinte, cea care va nuanţa atitudinile şi va definitiva trăsăturile de personalitate ale personajelor, scoţând la lumină înţelesul ascuns sau abia bănuit al textului dramaturgic.

În cel de-al șaptelea subcapitol sunt amintite câteva **forme ale teatralităţii: dialogul, monologul, didascalia** prin care reprezentația dramatică poate fi „înnobilată” cu un efect de realitate.

Ultimul subcapitol abordează evoluția a două perspective **autonomia şi/sau heteronomia textului dramatic,** ținând seama de o serie de elemente comune care le apropie, precum și altele specifice care le distanțează. Disputele în jurul priorizării textului dramatic sau al realizării scenice continuă şi astăzi, cu toate că ele fac mai mult „deliciul” teoreticienilor, al celor care se încăpăţânează să caute sâmburele de adevăr al teatrului, unitatea sa minimă semantică. În fapt, o discuţie pertinentă nu poate fi dusă decât în jurul unei „realităţi” teatrale care să ţină seama în mod egal de opera literară şi de cea scenică, fără a genera cenzura, desprinderea ireconciliabilă a celor două.

**II. IDEATICI ESTETICE PREMERGĂTOARE**

În subcapitolul **2.1 Începutul secolului al XX-lea: de la literaritatea piesei la teatralitatea reprezentaţiei** am fost interesați a punem în lumină imaginea care caracterizează teatrul interbelic european la începutul secolului al XX-lea, pentru a identifica contextul ce avea să influențeze în mod inevitabil scena românească. Pentru un timp, pe fundalul unei mişcări browniene a artelor de la începutul secolului al XX-lea, s-au menţinut vechile structuri dramaturgice şi scenice, dar, tot mai mult, s-a favorizat infiltrarea ideilor novatoare. Dezvoltarea psihologiei şi, mai ales, a psihanalizei freudiene şi post-freudiene, a lărgit paleta temelor şi a motivelor genului dramatic, determinând creatorii să nu ia în seamă doar conflictele sociale, morale, contingente, cu care ne-a obişnuit teatrul prozaic al secolului al XIX-lea, ci şi cele ale relaţiei cu sine şi ale sondării inconştientului. Toate acestea au promovat introspecţia, monologul şi, *in extremis*, solilocviul personajelor, dar şi interogaţiile axiologice şi ontologice. Iar de aici nu a fost decât un pas până la reevaluarea moştenirii tragediei antice, considerată tărâmul fertil al oricărei „renaşteri” culturale.

Odată trasate liniile majore ale contextualității în care este prezentată imaginea teatrului interbelic european, am găsit de cuviință a ne preocupa, în următorul subcapitol, de **începuturile exegezei estetico-filosofice româneşti**. În bună parte, estetica românească (inclusiv cea teatrală, care ne interesează în mod deosebit şi pe care am abordat-o pe larg în cuprinsul tezei), cel puţin la începuturile sale, îşi găseşte resursele şi instrumentele de analiză printre cele ale exegezei literare şi artistice şi, o dată cu acestea, se manifestă printr-o raportare la ceea ce transcende analiza conceptuală pură (aşa cum a fost ea elaborată, începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în Europa şi, mai ales, în Germania), glisând adeseori spre creaţia propriu supusă şi spre năzuinţele sau idealurile creatorilor.[[1]](#footnote-1) Mai apoi, în prima jumătate a secolului al XX-lea, liniile directoare ale celor care au pus bazele cercetării estetice vor fi dezvoltate de majoritatea criticilor literari. Astfel, „operele şi artiştii nu vor fi consideraţi de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au apărut, ci cu preocuparea specială de a îi/le integra în unităţi sistematice, în tipuri *estetice permanente*.”[[2]](#footnote-2) În fond este vorba de o lărgire a plajei de interes a esteticii şi de o prelucrare simultană a mesajului şi a sensului creaţiei şi a ideilor (sau a ideaticii) gândirii estetice pure.

În subcapitolul **2.3 Reprezentanţi, idei, convergenţe,** am ținut seama de direcţiile ideologice, filosofice şi estetice ale „Junimii” şi ale „Convorbirilor literare” au deschis orizontul culturii române spre polemici colective constructive şi spre o înţelegere comună a societăţii, culturii, literaturii şi artei. Este unanim acceptat şi recunoscut rolul decisiv pe care „Junimea” şi revista „Convorbiri literare” l-au avut în cultura şi literatura română, prin acel *spirit* care a făcut să triumfe ideea conform căreia, în evaluarea operei de artă, este imperios necesar să primeze valoarea estetică, indiferent de conținutul tematic. Demn de remarcat convergențele unor direcții teatrale și a unor evenimente culturale și sociale spre un ideal comun. În dinamica fenomenului teatral, mult mai pronunţată în deceniu al treilea, are loc în plus faţă de „ofensiva de reteatralizare a teatrului” şi faţă de procesele de europenizare, descentralizare şi deprovincializare, un soi de metamorfozare a teatrului, în măsura în care, din instrument de coeziune şi omogenizare a maselor, devine un mijloc de îmbogăţire spirituală.

Următorul subcapitol pe care l-am intitulat **Titu Maiorescu şi „autonomismul estetic”** prezintă una dintre cele mai semnificative ideatici estetice premergătoare din spațiul românesc care introduce în critica literară câteva principii ordonatoare şi care delimitează esteticul de restul preocupărilor spiritului, stabilind direcţiile majore ale fiecărui domeniu. Maiorescu nu a putut pune între paranteze tragicul vieţii și a propus creatorilor (poeţilor, în speţă) soluţia jocului dintre sensibilitatea interioară şi forţa exterioară, dintre gândirea suplă, supusă unei continue modelări, şi decizia fermă, dintre teorie şi practică, trădând impersonalismul pe care a încercat să-l impună atât ca „direcţie” şi „ideal” în cultura română, cât şi ca soluţie ontologică pentru devenirea creatoare.[[3]](#footnote-3)

În ultimul subcapitol, al celui de-al doilea capitol, am ținut să amintim de **un estetician aproape uitat: Iosif Blaga,** pentru care teatrul nu reprezintă un simplu divertisment, o modalitate prin care spectatorul îşi poate întreține o stare de confort, ci o formă de manifestare profundă a disputelor sufletului omenesc. Iosif Blaga alătură analizei dramei o interpretare a conceptelor de frumos artistic şi frumos natural (pe care îl mai numeşte „real”). Astfel, frumosul natural se manifestă prin subcategoriile sale, sublimul real, frumosul obişnuit şi comicul. Aceleaşi grade va dobândi şi frumosul artistic: sublimul artistic, frumosul şi comicul. Frumosul iese, în opinia lui Iosif Blaga, în afara utilității sociale şi reprezintă o formă de manifestare a ideaticii sufleteşti

**III. CONTRIBUŢII LA ESTETICA TEATRALĂ ROMÂNEASCĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-lea**

În primul subcapitol am căutat să aducem câteva lămuriri în favoarea **conceptului de generaţie** deoarece ideea de generaţie, pe lângă faptul că a jucat un rol esenţial în mişcarea culturală interbelică, a fost şi va rămâne permanent un subiect de actualitate. Pentru a putea construi o imagine cât mai cuprinzătoare a atmosferei culturale specifice spaţiului românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea, am considerat că este utilă trecerea în revistă a ultimelor trei generaţiilor care s-au succedat – „generaţia socială”, „generaţia Marii Uniri” şi „generaţia ’27” –, deoarece în identitatea lor pot fi surprinse esenţele culturale, estetice şi artistice ale timpului şi epocii din care fac parte.

În cel de-al doilea subcapitol este prezentată perspectiva dragomiresciană orientată în direcția unei *estetici integraliste*, care pendulează între ştiinţă şi metafizică. Pe linia teoretizărilor dragomiresciene vom considera permanent arta ca o manifestare umană *frumoasă*, atât pentru ceea ce reprezintă ea, adică *în sine*, cât şi pentru ceea ce învederează, sau, mai bine, pentru ceea ce doreşte să schimbe în existenţa spectatorului, în măsura în care, în virtutea împlinirii artistice, va contribui substanţial la găsirea şi identificarea unui sens, oricare ar fi acesta, metafizic, ontologic sau de altă natură. Arta teatrală face ca spaţiul de joc să se *înnobileze*, iar acţiunea scenică şi întreaga construcţie dramatică (adică montarea scenică) să confere artei actorului însemnele a ceea ce am văzut că deţine frumosul. Pornind, pe de o parte, de la ideea că arta teatrului se fundamentează pe elementele mizanscenei şi ale creaţiei actoriceşti (putând fi, aici, intuit germenii unui structuralism *avant la lettre*), dar şi pe „animarea” unei acţiuni dramatice, pe de alta, înţelegând şi nevoia scenei pentru un timp propriu în care să se manifeste, putem spune că, sub auspiciile „integralismului” – care încearcă să prezerve „frumosul în artă”, aşa cum a subliniat de nenumărate ori Mihail Dragomirescu –, nu constatarea „excepţionalului” sau a actului moral reprezintă scopul artei sau, mai apoi, cel al interpretării estetice (adică acel *telos* pe care îl preluăm de la Aristotel, *telos*-ul tradus ca ţel interior care să nu se îndrepte împotriva condiţiei creaţiei[[4]](#footnote-4)), ci zămislirea obiectului frumos şi dezvoltarea unui gust pentru opera desăvârşită şi pentru validarea *existenţei* acesteia.

În subcapitolul dedicat **generaţiei Marii Uniri** am găsit de cuviință a prezenta în linii mari c***ontextul şi perspectivele: de la* românism *la* universalitate**, unei veritabile elite culturale care a dat actul oficial de renaştere naţională. Ceea ce ne-a interesat pe noi, în mod deosebit, au fost contribuţiile estetice la cei pe care îi considerăm ca fiind exponenţii cei mai prestigioşi ai acestei „generaţii de foc” – Camil Petrescu, Lucian Blaga, Tudor Vianu sau Liviu Rusu. Am urmări în acest sens, în principal parcursul artei teatrale dinspre substanţialitatea camilpetresciană spre metafizica blagiană, fără însă a neglija câtuși de puțin teoretizările estetice ale tuturor acestor titani ai culturii române.

În subcapitolul **3.3.2 Camil Petrescu: despre autenticitate, esenţă, substanţialitate** este prezentat dinamismul creator camilpetrescian însoţit permanent de forţa şi frumuseţea unei inteligenţe chemată să răspundă tuturor formelor de manifestare a spiritului uman prin expresie artistică și prin *frumos*. Finalitatea dinamismului creator camilpetrescian incumbă o înţelegere „autentică” a realităţii – prezente în contextul vieții cotidiene sau a diferitelor epoci istorice, pe de o parte, şi pe scena teatrului, pe de alta –, a realității „interioare” şi a celei „exterioare” corpului care se exprimă. Autenticitatea”[[5]](#footnote-5) şi „substanţialismul”[[6]](#footnote-6), concepte atât de preţuite de filosoful şi esteticianul nostru, reprezintă nota distinctivă, unică în felul ei de interpretare a concretului, ceea ce face o diferenţiere a filosofiei şi esteticii camilpetresciene de toate celelalte sisteme de gândire, dobândind particularități demne de reținere. Conceptul de autenticitate presupune, o *cunoaştere substanţială*, trăită plenar în concretul existenţial, pentru a aduce în lumina conştiinţei perspectiva intuiri esenţelor esteticului. Substanţialismul, această teorie filosofică a substanţei înţeleasă ca existenţă (dar și a existenței ca substanță) – comună tuturor lucrurilor şi stabilă în timp – în sine şi prin sine a esteticului, presupune o *cunoaştere intuitivă* a *eidos-*urilor (a esenţelor), favorizată de inteligenţa luminată *noosic*, indispensabilă dezvăluirii şi corelării *semnificaţiei* prin compararea cu acel Tot aflat în continuă evoluţie şi metamorfozare. *Autenticitatea* şi *substanţa*, reprezintă concepte cheie în jurul cărora s-a construit viziunea camilpetresciană a teatrului. Acest lucru se poate observa în interpretarea pe care am realizat-o în raport cu prima sa creație dramaturgică, piesa *Jocul ielelor*.

În subcapitolul 3.3.3 **Lucian Blaga şi estetica „misterului artistic”. Pentru o metafizică a artei teatrului** am căutat să surprindem amprenta unei filosofii de sorginte metafizică a teatrului pe care am cercetat-o pornind de la viziunea filosofică și estetică amplu prezentată și argumentată în trilogiile blagiene. „Spiritul creator” ajunge să se contopească cu însăşi existenţa umană, aflată într-o tensiune activă permanentă, generată de curiozitatea instinctuală a omului, prin care caută „revelarea misterului”, numai pentru a descoperi un nou mister, o nouă necunoscută: „Câteodată datoria noastră în faţa unui adevărat mister, nu e să-l lămurim, consideră Lucian Blaga, ci, să-l adâncim aşa de mult încât să-l prefacem într-un mister şi mai mare.”[[7]](#footnote-7) Potenţarea perpetuă a misterului, care presupune atingerea dezideratului „minus-cunoaştere”, şi împingerea tot mai departe a limitelor celor două orizonturi devine o obsesie a condiţiei umane, în căutarea permanentă a depăşirii limitelor. Împlinirea omului devine astfel împlinirea lui culturală, cu toate limitele inerente sau impuse fiinţei sale (cum este cazul „cenzurii transcendente”). Omul singur, consideră Lucian Blaga în *Aspecte antropologice* (V. *Trilogia cosmologică*), a devenit fiinţă istorică, „ceea ce înseamnă *permanent istorică*, adică o fiinţă care veşnic îşi depăşeşte creaţia, dar care niciodată nu-şi depăşeşte condiţia de creator”. Acesta fiind unul din motivele pentru care nu se pot face ierarhii absolute între valorile şi formele culturii, între culturile minore şi culturile majore. Şi, cu toate că o cultură se diferenţiază de alta, sub unghi metafizic, stilurile rămân echivalente. Condiţia creatorului aflat într-o permanentă căutare este relevată, sau, mai corect spus, este împlinită parţial în spaţiul teatrului. Arta scenei este văzută ca „plăsmuire culturală” prin care se construieşte din temelie o nouă lume. Iar această lume integrează atât spaţiul mundan, cât şi „misterul” la care trimite Blaga, spectatorul fiind invitat să descopere şi să exerseze, prin jocul actorilor, misterul actului creator-revelator. Totodată spectatorul se poate bucura de emanaţiile esteticului, care reverberează din „întâmplarea” reprezentaţiei dramatice. Fiind un fenomen eminamente cultural, spectacolul de teatru aduce o contribuţie semnificativă la procesul de „înnobilare” a omului şi creează un cadrul propice exersării şi întreprinderii actului de „cunoaştere luciferică”. Teatrul va deveni pentru Lucian Blaga un punct de convergenţă semnificativ în care ideatica metafizică, răspândită în multiversul dramatic, întâlnește transcendenţa. „Accentul transcendental” și viziunea filosofică de sorginte metafizică fac ca argumentul dramatic să devină posibil prin comprehensiunea misterului ca mod de existenţă a personajelor şi prin extensie, a fiinţei umane, a actorului sau a spectatorului care relaţionează în grade şi proporţii diferite, mergând în profunzime până la stadiul de identificare. Remarcăm, o dată în plus, faptul că „accentul transcendental” propriu multiversului blagian (cel propriu atât sferei literare a textului dramatic, cât şi reprezentaţiilor scenice) cade pe tot ceea ce implică şi presupune conceptul de „mister”, „destinul creator” şi „existenţa întru mister şi pentru relevare”, întrucât existenţa personajelor blagiene (multe dintre ele ego-uri ale dramaturgului) şi manifestarea lor fiinţează şi sunt puse cu adevărat în valoare, în universul teatrului, mai exact în cel al spectacolului, în care este construită din temelie „o perspectivă deschisă asupra misterului”[[8]](#footnote-8).

În teatrul blagian ideea de spaţiu, timp şi fiinţă umană îşi au obârşia într-un „origo” metafizic. Personajele acestui teatru se fiinţează, pe fondul unei energii metafizice (adică de dincolo de lume), „daimonice”. Astfel se deschide un spaţiu şi un timp create din ideea mutaţiei ontologice a conştiinţei în orizontul misterului şi cu scopul participării la actul relevator. Pentru o exemplificare a teatrului blagian ce cuprinde într-o formă esenţializată coordonatele estetice ale unui mister artistic de sorginte metafizică am propus în acest subcapitol o încercare de lămurire a problematicii făcând apel la piesele „Zamolxe, mister păgân” şi „Meşterul Manole”, care sunt, fără doar şi poate, cele mai valoroase piese din repertoriul dramaturgiei blagiene.

În subcapitolul **3.2.3 Tudor Vianu: spre „arealitatea” artei actorului**, este prezentată perspectiva echilibrului armonios al contrariilor şi al „totalități” spre care se îndreaptă efortul creaţiei. Prestigiul pe care ideea de *totalitate* îl comportă, ne apare ca fiind o tendință cât se poate de firească, în condițiile în care sunt abordate teme de largă cuprindere. Astfel, este vizat principiul „unității în diversitate” și cel al „diversității în unitate. De aici se remarcă faptul că, dacă arta teatrului, în esența și prin substanțialitatea ei, aspiră în mod constant la totalitate, știința fragmentează lumea (uitând sau neglijând deseori ideea totalității); omul de știință este un analist, un specialist al detaliului, spre deosebire de artist (actor, regizor sau autor dramatic), care este un spirit eminamente creator, sintetic, adoptând o atitudine sincretică în raport cu artele. Natura umană atinsă de frumos ființează și relaționează continuu cu concretul lumii date, în timp ce elevarea divină necesită în mod imperativ tocmai sacrificarea acestei realități, lucru care se întâmplă aproape constant, am putea spune, de fiecare dată când este pusă în scenă o piesă de teatru. Frumosul fuzionează intim cu adevărul, binele și sacrul, iar ceea ce se produce este o cuprindere întregitoare a unui întreg univers de lucruri, fapte şi stări.[[9]](#footnote-9) Jocul adevăratului actor, opinase Camil Petrescu „nu e o imitație a vieții. E viața însăși. Actorul comun cunoaște reguli și are un canon pentru frumos, neînduplecat, în mediocritatea lui. Actorul mare este deasupra mijloacelor mărunte.”[[10]](#footnote-10) În asentimentul lui Camil Petrescu este și Tudor Vianu. În articolul *Pledoarie pentru actor*, subliniind caracterul de artist creator al acestuia, Tudor Vianu arată cum jocul actorului reprezintă mai mult decât o simplă prelungire sau întrupare a ceea ce am numit „eul personajului”, imaginat în text de autorul dramatic. În primul rând, actorul este „colaboratorul indispensabil”, direct sau indirect, al autorului dramatic.[[11]](#footnote-11) Apoi, el este colaboratorul direct și indispensabil al regizorului, sub supervizarea căruia își călăuzeşte procesul creator, atingând devenirea scenică a „eului personajului”.

În ultimul subcapitol **3.3.5. Liviu Rusu şi „geneza expresiei artistice”,** într-o prelungire firească a teoretizărilor precedente este urmărită „geneza expresiei artistice” care pornește de la premisa că numai prin analiza „sufletului artistului” se poate ajunge la înţelegerea deplină şi adecvată a structurii esteticului, cea care poate însufleţi opera. Jocul actorului nu poate fi redus nici la „tendinţe izolate ale sufletului”, nici la „activităţi inferioare”, deoarece el este expresia „eului originar”, care preia „masca” personajului sau a persoanei („eul derivat”) care urmează a fi jucată şi nu construcţia conştient-raţională şi superficială a ceea ce Liviu Rusu consideră a fi „eul empiric” al personajului/persoanei. Prin jocul său, actorul trezeşte în interiorul său atât „impulsurile originare” ale eului creator cât şi cele ale personajului/persoanei interpretate, pe care le trăieşte la cote intense, şi cărora le conferă „valoarea şi tranzacţia fondului primordial al vieţii”. În viziunea lui Liviu Rusu „eul creator” intră în conflict cu „eul originar”, însă niciodată primul nu-l înlocuieşte, nu se identifică, şi drept urmare nu poate fi confundat cu cel de-al doilea. „Eul originar” posedă în viziunea esteticianului clujean o capacitate aparte care-l face să fie „o unitate nediferenţiată”, o perfectă integralitate, în care pot fi regăsite contrariile naturii umane. Ceea ce ne-a intereseat pe noi în „problematica eurilor” este relaţia dintre „eul originar” sau „eul autentic” şi „eul derivat”, în cazul artei actorului, care operează foarte des cu ceea ce C. G. Jung considera a fi „masca” persoanei sau a personajului care necesita a fi interpretat. În acest sens „masca” poate fi explicată şi înţeleasă din perspectiva eului personajului.

**Concluzii**

„Încercarea de a se înțelege pe sine este una din temele cele mai importante ale cercetătorului – ne spune Tudor Vianu –, dar el nu o poate rezolva cu oarecare succes decât într-un stadiu relativ înaintat al lucrărilor sale. Până atunci, omul nu știe bine nici cine este, nici ce anume vrea. Cunoașterea de sine nu este atât un punct de pornire, cât un rezultat, devenit manifest în activitatea, în operele omului.”[[12]](#footnote-12)

Lucrul cel mai important pe care l-am descoperit, spre sfârșitul demersului nostru de cercetare, este nevoia de înţelegere a sinelui propriu și a imperativelor sufletești față de tot ceea ce conceptul de frumos presupune, în gradul său cel mai înalt de abstractizare. Aceasta conduce la un mod de cunoaștere aparte în raport cu frumosul şi la o înţelegere a creaţiei din perspectiva unui multivers, adică pe traseele unei multitudini de realități (realitatea reală, realitatea fictivă etc.). Un alt aspect constă în dorinţa deschiderii sinelui spre universul scenic creat, în raport cu o realitate ontică specifică artei actorului. Considerăm că această deschidere a minții și sufletului ne obligă la o depăşire a limitelor, a acelor limite uneori autoimpuse, astfel încât să faciliteze cunoaşterea profundă a universului creaţiei. De asemenea, am ajuns să înțelegem și să acceptăm tot mai mult faptul că substanțialitatea adânc impregnată în realitatea spectacolului de teatru, fuzionează de multe ori cu cea a mundanului, motiv pentru care putem aspira la o şlefuire a sinelui în raport cu altul, cu personajul scenic ivit în fața noastră. În același timp, esențialitatea acestei realități scenice o putem rezuma generic la ceea ce presupune procesul de creare a unei contextualități spațio-temporale, pentru ca fiinţa (sufletul) să poată interacționa cu cea de alături.

Un posibil demers constă într-o armonizare echilibrată a cunoașterii și înțelegerii artei teatrale și a frumosului artistic, evidențiate de spectacolul de teatru cu fiecare punere în scenă a unei piese, cu teoretizările, concepțiile, idealurile estetice.

Aria esteticii româneşti din prima jumătate a secolului al XX-lea este animată de diversele orientări ale teatrului (teatrul de cunoaștere, teatrul de idei, teatrul metafizic etc.) și de interesul tot mai vădit, atât față de o estetică teatrală autohtonă, cât și față de o creație artistică și dramaturgică specific românească. Spectacolul de teatru, profesionist sau de amatori, de peste tot din spațiul românesc – prin autonomia recent câștigată a artei actorului și cea a regizorului – s-a aflat permanent ancorat în estetica artei teatrale europene. Prima jumătate a secolului al XX-lea este marcată de o serie de evenimente majore (Răscoala Țărănească de la 1907, Primul Război Mondial, Marea Unire de la 1918 etc.) care au afectat profund opţiunile dramaturgie şi spectacologice. Așa se face că utilitatea (culturală, ideologică etc.) a spectacolului de teatru s-a dovedit a fi una extrem de valoroasă în procesul de omogenizarea a societății, atât de necesar după întregirea României. De asemenea, utilitatea teatrului s-a făcut remarcată și în conturarea și fortificarea identitară a poporului nostru în raport cu celelalte popoare europene.

Circumscris sferei culturale a societății românești din prima jumătate a secolului al XX-lea, specificitatea fenomenului teatral este condiţionată de contextul în care se produce, de joncțiunea conștiinței individuale cu cea a grupului și, mai departe, cu cea a societății în ansamblul ei. Teatrul, ca loc de întâlnire a conștiințelor și sufletelor, își accentuează, o dată în plus, trăsăturile de artă a viului. Pentru elita culturală românească, teatrul a devenit repede unul dintre mijloacele cele mai importante în procesul de înfăptuire efectivă a unor deziderate naționale; totodată, s-a descris ca instrument de semnalare a derapajelor morale ale societății. În acest sens, succesele răsunătoare ale unor spectacole se datorau acelor drame care căutau dezvoltarea unor sentimente patriotice și de identitate națională, sau acelor comedii satirice care evidenţiau moravurile sociale decadente.

În concluzie, putem spune că, în și prin teatru, elita intelectuală românească a reușit să contribuie substanțial atât la coeziunea, omogenizarea și conturarea identitară a societății în ansamblul ei, cât și la îmbogățirea fondului cultural național cu o multitudine de creații artistice și literare. Acestor creații li se alătură numeroasele teoretizări și ideatici estetice teatrale însemnate, care au fost ținute parcă prea mult timp într-un con de umbră. În epocile care s-au succedat, operele, creațiile și teoretizările estetice ale titanilor culturii au fost insuficient valorizate, sau, alteori, le-a fost deturnat sensul, în funcție de interesele conjuncturale ale regimurilor care s-au succedat.

Condiționat de supunerea la un proces intens de teatralizare, care să-i pună în lumină potențialitatea dramatică sau scenică impregnată de autor, orice text devine apt a fi interpretat scenic. Acest proces de metamorfozare a textului este unul elaborat, necesitând o serie de intervenții pentru a deveni text de teatru. Disputa conflictuală, uneori foarte vehementă, dintre text și reprezentația dramatică, prelungită până în zilele noastre, reprezintă doar o fața a aceleiași monede. Considerăm că această dispută între primatul „literalității” dramatice şi cel al „teatralității” scenice îşi poate găsi răspunsul în formele colaborării intra şi intertextuale. Cert este că disputa pentru supremație ale celor două a contribuit substanțial la valorizarea deopotrivă a creației literare și a reprezentației artistice.

Opțiunea pentru o perspectivă estetică teatrală de sorginte metafizică se legitimează ca urmare a surprinderii unor elemente care ne conduc spre pragul transcendenţei. Un exemplu elocvent în acest sens este traseul cronotopic al reprezentației dramatice, în forma unică de manifestări al unuia şi aceluiaşi text. Un alt exemplu se referă la faptul că dimensiunea transcendentală a vieții presupune căutarea și stabilirea unei legături a umanului cu o lume din afara lumii, conferind continuu cotidianului, chiar dacă într-o formă disimulată, o dimensiune spiritualizată. Mai mult, aceasta oferă spectacolului de teatru o alură solemnă și un caracter sacru.

În dinamica fenomenului teatral românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea, am putut constata o serie de mișcări, tendințe și procese care au menținut activ procesul evolutiv firesc pe care acesta l-a parcurs. Între acestea amintim: mișcările care încercau o reteatralizare a teatrului, tendințele tot mai evidente orientate în direcția imitării formelor novatoare din Europa, încercările de descentralizare și deprovincializare. Poate mai important decât toate este faptul că teatrul, în această perioadă, a cunoscut o metamorfoză spectaculoasă, care l-a transformat dintr-un mijloc elitist de coeziune și omogenizare a maselor într-unul de îmbogățire culturală, sufletească și spirituală a acestora.

Am luat ca punct de pornire în cercetarea noastră începutul exegezei estetico-filosofice românești, apoi ne-am concentrat atenția cu precădere asupra celor mai semnificative teoretizări estetice teatrale din prima jumătate a secolului al XX-lea, iar spre sfârșit am fost captați de controversele și polemicile asociate cu mișcarea sau gruparea, cunoscută în cultura română drept „generația ’27”. Putem concluziona că fenomenul teatral propriu contextului istoric, social şi cultural a gravitat între polii *substanțialităţii* camilpetresciane și ai *metafizicii* blagiane. În mod evident, acești doi poli nu sunt în afara trecutului istoric, ci se sprijină pe ideile estetice și teatrale premergătoare. Între acestea, cea care s-a remarcat în mod deosebit este estetica maioresciană.

„Cel care a creat Critica”, are meritul de a fi între primii teoreticieni din spațiul românesc, care a delimitat esteticul de restul preocupărilor spirituale și a stabilit câteva direcții teoretice majore pentru viitorul acestui domeniu de cercetare. Adept al „autonomismului estetic”, dar și al spiritului critic, creatorul faimoasei teorii a „formelor fără fond”, a intrat într-o aprigă dispută teoretică cu Constantin Dobrogeanu Gherea, în finalul căreia, așa cum vor remarca majoritatea istoricilor literari, a izbutit să-şi impună viziunea. Încă de la început, opțiunile estetice teatrale românești au fost (încă sunt) indisolubil legate de cele ale esteticii literare, dar și de cele ale artelor cu care, într-o formă imperios necesară, se întrepătrunde mai ales pe scenă. Ideatica estetică maioresciană a oferit literaturii dramatice și artei teatrale, o perspectivă armonios echilibrată, prin care creatorii sunt implicaţi într-un proces în care li se cere să conştientizeze implicațiile și necesitatea de a găsi expresia artistică cea mai potrivită de afirmare scenic.

Pe „temelia asigurată de autonomismul estetic maiorescian” avea să fie construită perspectiva „integralismului” reprezentație dramatice dragomiresciene, care respinge psihologismul și sociologismul, optând pentru o „estetică organologică”, care pendulează între știință și metafizică. Arta teatrală începe să fie înțeleasă ca arta cea mai vie dintre arte sau, mai bine zis, ca un „organism psihofizic”. „Integralismul” și „idealismul estetic” pe care Mihail Dragomirescu l-a construit în jurul conceptului de „frumos psihofizic”, depășind doctrinele semănătoriste sau poporaniste, recuperează în favoarea artei teatrale fondul atât de necesar al trăirilor sufletești. Sub auspiciile „integralismului” începe să se prefigureze o nouă direcție a artei teatrale, descătușată de perspectiva unei creaţii de „excepţie”.

Autenticitatea „integrală” a „frumosului psihofizic” din arta actorului, corelat cu „genialitatea” interpretării rolului sau re-prezentării personajului încarnat, are potențialul de a oferi spectatorului o „oglindă” fidelă în raport cu care își poate gândi, trăi și simții propria existență.

Fundamentat pe *intuiționismului bergsonian* și *fenomenologia husserleniană,* autenticitatea și substanțialismul camilpetrescian, circumscris artei teatrale, ne oferă o perspectivă unică de intuire a esenței concretului scenic și care precede orice teoretizare științifică. După o cercetare a argumentelor aduse de Camil Petrescu în vederea legitimării acestei direcții estetice, a teoretizărilor mai multor exegeți, precum și a aplicabilității efective a celor două concepte în capodopera *Jocul ielelor*, putem spune că există o singură substanțialitate, fundamentală şi indivizibilă a frumosului și o multitudine (aparent infinită) de esențialități.

Pe linia deschisă de Camil Petrescu conform căruia „teatrul e un spectacol organizat, adică este o exhibiție al cărei obiect este o întâmplare reprodusă în fața unei asistențe numeroase în genere convocate”[[13]](#footnote-13), considerăm că fenomenul teatral, această „întâmplare cu oameni”, vine în întâmpinarea și satisfacerea nevoii de joc a oamenilor. Această nevoie fundamentală este una adaptativă și extrem de importantă pentru condiția umană, de stăpânire a biologicului și de elevare a spiritului. Astfel este surprinsă o *prezență* concretă care alternează între subiectivitatea și obiectivitatea cu care creaţia îşi partajează existenţa. Această prezență concretă va fi însoțită permanent de forma cea mai potrivită și adecvată a expresiei artistice teatrale, singura capabilă a încapsula optim esenţa creaţiei, construind astfel o realitate aparte și un univers specific teatrului. Omul, în ipostaza sa de „demiurg” al universului teatral, face posibil, astfel, transferul imanent al esenţelor între ființele, obiectele, faptele și fenomenele implicate activ sau pasiv în spectacolul de teatru, și al unei substanțialități artistice dinspre realul dat spre cel construit și invers. Aşadar, teatrul necesită prezența substanțială a conștiinței și trăirea concretă a afectului.

Contactul cu „teatrul de cunoaștere” camilpetrescian devine o experiență autentică și unică în felul ei, oferind o perspectivă reconciliantă între absolut și imanent, între universul literaturii și cel al teatrului, între text și reprezentație. Ridicându-se mult peste teoretizările estetice contemporane, *superioritatea ideii*, specifică teatrului camilpetrescian, cu rădăcini adânc înfipte în *Doctrina substanței*, face din reprezentația dramatică un mijloc inedit de stabilire a unei legături concrete și profunde între sufletele care poartă și învăluie esențele și cele care se îndreaptă spre creaţie prin înțelegerea substanțială a semnificațiilor.

Cel de-al doilea pol, în jurul căruia a gravitat fenomenul teatral din prima jumătate a secolului al XX-lea, este reprezentat de metafizica blagiană. Încă de la începuturile sale, teatrul a reprezentat un mister în sine, pe care omul nu a încetat niciodată să încerce a-l elucida sau, mai corect spus, în spiritul blagian, a-l releva. Însă, fiecare aparentă relevare este, în fapt, doar o potențare a posibilului existenţei, prin relațiile speciale stabilite între uman și transcendent. Mai mult, magia artei actorului, care permite acest „a fi” altcineva sau altceva, fascinează și încălzește potențialitatea imaginativă infinită a spiritului uman creator. Cercetând multiversul blagian, putem ajunge să cunoaștem și să înțelegem teatrul ca o lume aparte, un „orizont al misterului” închipuit, construit, trăit și simțit de sufletul sensibil și spiritul eminamente creator al omului. Astfel ajungem să privim spectacolul de teatru ca pe un proces creator-revelator, atât pentru actorii care joacă, cât și pentru publicul care asistă.

Dacă în „orizontul lumii date”, coexistența armonioasă și echilibrată a „sacrului” și „profanului” face imposibilă cunoaşterea sub toate aspectele a existenței umane, ei bine în teatru, prin contactul activ și direct cu „creația vie”, învăluită de „orizontul misterului” care este spectacolul, ni se oferă o paletă extinsă de înţelesuri. Elevarea spiritului și stăpânirea totală a condiției biologice a omului este posibilă numai printr-o apropiere a individului de sacru, în măsura în care transcendentalul se află mereu în interiorul unei marginalităţi căreia abia îi intuim hotarele. Fractura posibilă între cele două orizonturi cercetată sub aspectul transcendenței devine evidentă. Prin limitarea teatrului la „orizontul lumii date”, acesta devine cel mult o epifanie, o manifestare a sacrului în profan. Or, îmbogățit cu „orizontul misterului” el dobândește unele nuanțe ce țin de teurgie. Spectacolul de teatru este mai mult decât o simplă manifestare a sacrului în profan, el este o intervenție directă, o acțiune care caută și încearcă permanent o ridicare a profanului către sacru.

Demn de remarcat este faptul că, în „orizontul lumii date” Absolutul este imposibil de atins, datorită a ceea ce Lucian Blaga teoretiza a fi „cenzura transcendentală”, cea care limitează aspirațiile hegemonice ale umanului. Același lucru se întâmplă și în universul teatrului, chiar dacă, aici, providența este transsubstanțială, fiind nevoită să-și limiteze potenţialitatea creator-revelatoare. De aici până la „categoriile abisale” ale inconștientului nu mai e decât foarte puţin. Drept urmare actul creator-revelator al spectacolului de teatru, pentru că tinde în permanență spre relevarea în chip absolut a misterului, păstrând echilibru, se integrează și se adaptează perfect în totalitatea existențială umană. Însă, spre deosebire de praxisul uman, exercitat în „orizontul lumii date”, cel teatral, presupunând o perpetuare a actului creației, devine profund revelator al misterului existențial uman prin chiar „misterul” operei. Reprezentația dramatică poate fi considerată o veritabilă „metaforă plasticizantă” și concomitent o veritabilă „metaforă revelatorie” care, în sens blagian, are potențialul de a oferi omului calea optimă spre „cunoașterea luciferică”, ca urmare a „mutației ontologice” ce-l aduce într-o „stare de grație [auto]cenzurată”.

Teatrul blagian, această „plăsmuire metafizică”, se impune a fi trăită și simțită în plenitudinea sa existențială, ca o lume aparte, în a cărei realitate suprasensibilă creatorii lui (autor, regizor, actor și spectator), plonjând în profunzimile „abisale” ale spiritului, criptează misterul esteticului artistic în actul scenic. Decriptarea lui solicită în mod constant o sondare a inconștientului și a incognoscibilului. Arta teatrală contribuie decisiv la umanizarea omului prin crearea unei contextualități ideale şi o circumscriere într-un orizont bine definit – spectacolul de teatru. Procesul de umanizare solicită, în mod constant, o cunoaștere a misterului scenei, a relevării acestuia. Angajându-se în acest proces, toți participanții, trăind și simțind, au posibilitatea de a întreprinde și exersa acte de „cunoaștere luciferică”.

Destinul creatorilor de teatrul se întrepătrunde cu soarta metafizicianului. Chiar dacă reușesc în bună măsură să se ridice deasupra creației lor, ne spune Lucian Blaga, aceștia nu pot scăpa de condiția implacabilă de „creatori”. Universul teatral, în accepțiunea blagiană reprezintă o „fugă de realitate”, un refugiu în care este posibilă (re)construcția ei pe un fundal profund metafizic. Apelând la condiția esențială a spiritului uman (aceea de a fi creator), toți participanții angrenați în această realitate sunt provocați a întreprinde o serie de procese: crearea personajelor și ființarea vie a acestora; relevarea scenică a esențelor și a conflictului construit în jurul lor; criptarea și decriptarea esteticului; surprinderea substanțialităţii creaţiei.

Astfel, pentru a pătrunde în profunzime *substanța* unui spectacol de teatru, pentru a atinge și a înțelege cu adevărat esența impregnată acestuia, se impune o cercetare inițială a sufletului tuturor creatorilor, deoarece, în grade și proporții diferite, realitatea scenică a reprezentației dramatice se constituie și se consacră metafizic. De asemenea, ea necesită a se „consuma” imediat, pentru a nu risca o disoluție în timp a esențelor sau o degradare a ceea ce am văzut a fi substanțialitatea creaţiei. După cum opinează esteticianul psiholog Liviu Rusu această punere în comun a energiei sufletești a creatorilor de teatru este valorificată printr-un veritabil „joc al transferului de substanță”, început în sufletul sensibil și spiritul creator al autorului, trecut prin cel al regizorului și actorului și ajungând, în final, în cel al spectatorului.

Urmărind un palier al metafizicii, putem concluziona că, în esența și substanțialitatea sa, frumosul se poate preschimba în miracol. Este acel *ceva* extraordinar, aproape supranatural care sprijină elevarea spiritului. Pus la îndemâna creatorilor de teatru, frumosul se îmbogățește cu noi dimensiuni. În arta actorului, magia frumosului devine evidentă atât în procesul de fuziune a „eului originar” cu „eul personajului”, dar mai ales în finalitatea scenică, manifestată prin acea expresie artistică care închide în sine esența operei. În acest fel, spiritualitatea devine o condiție *sine-qua-non* a existenței noastre. Acest instinct specific uman va căuta să supună celelalte instincte primare ale omului, generând astfel o tensiune interioară. Tendințele adaptative care caută reechilibrarea fiinţei nu trebuie însă confundate cu *inspirația*, generată exclusiv de spiritul uman creator, de sufletul sensibil căruia i se alătură o serie de procese psihice conştiente şi inconștiente.

În procesul de creare, interpretare scenică și trăire personală, intimă a „eului personajului”, are loc o fuziunea atât cu „eul autentic”, cât și cu „eul empiric”. Ceea ce trebuie urmărit cu maximă atenție, în acest proces de fuziune și asumare a „eului personajului”, este creșterea gradului de fuziune cu „eul nuclear” pentru a face cât mai credibilă trăirea în spatele și în forma „măștii”. Deși nu garantează genialitatea jocului actorului sau excepționalitatea interpretării rolului, creșterea cât mai mare cu putință a gradului de fuziune între „eul originar” și „eul personajului” poate reprezenta calea de urmat pentru a ajunge la cele mai pertinente soluţii de interpretare.

Arta actorului poate fi cunoscută și înțeleasă mult mai bine dacă este circumscrisă în ceea ce Tudor Vianu consideră a fi „arealitate”. Astfel, devine necesar un transfer al esenţelor dinspre realitatea dată înspre „arealul” spectacolului. Pentru spectator, de cele mai multe ori, reacțiile emoţionale scenice sunt interiorizate și țin în principal de empatia în relaţie cu personajul-actor. În „arealitatea” teoretizată de Tudor Vianu, arta actorului este, din punct de vedere al substanțialității, o existență trăită, iar din perspectiva esențialității, o aparență simulată. Din perspectivă metafizică, arta actorului este o „totalitate rațională”, capabilă de perfecțiune.

În concluzie, fără a încălca postulatul blagian al „legii nontransponibilității”, considerăm că frumosul artistic, propriu teatrului, în gradul de abstractizare cel mai înalt pe care termenul îl presupune, beneficiază de o singură substanțialitate și de o multiplicitate de esențialități, care pot fi (re)organizate ulterior într-o infinitate de forme, cu scopul de a împlini aşteptările spirituale ale omului. Altfel spus, există o singură substanțialitate a frumosului și o aparentă infinitate de esențialități. Acestea fiind spuse, putem conchide că distincția sau delimitarea realizată de Tudor Vianu între frumosul natural și frumosul artistic este una de esență, semnalând treptele de ascendenţă ale esteticii româneşti.

**BIBLIOGRAFIE**

Aristotel, *Metafizica*, traducere de Şt. Bezdechi, note şi indice alfabetic de Dan Bădărău, Editura IRI, Bucureşti, 1999.

Artaud, Antonin, *Oeuvres* *complѐtes*, vol. IV, ed. Gallimard, Paris, 1964.

Artaud, Antonin, *Teatrul şi dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* şi de *Alte texte despre teatru*, în româneşte de Voichiţa Sasu şi Diana Tihu-Suciu, postfaţă şi selecţia textelor de Ion Vartic, ediţie îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.

Bagdasar, Nicolae, *Istoria filosofiei românești*, Editura Profile Publishing, București, 2003.

Barba, Eugenio, *Teatru. Singurătate, meşteşug,revoltă*, traducere din limba italiană [de] Doina Condrea Derer, ediţie îngrijită de Alina Mazilu, Editura Nemira, Bucureşti, 2010.

Barthes, Roland, *Eseuri critice*, traducere din franceză de Iolanda Vasiliu, Editura Cartier, Chişinău, 2006.

Blaga, Iosif, *Teoria dramei. Cu un tratat introductiv despre frumos şi artă*, ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi glosar de Serafim Duicu, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1995.

Blaga, Lucian, *Artă şi valoare*, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, Bucureşti, 1939.

Blaga, Lucian, *Ceasornicul de nisip*, ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Mircea Popa, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973.

Blaga, Lucian, *Ceva despre intuiţia lui Bergson*, articol publicat în: *Gazeta Transilvaniei* (Braşov), nr. 124-129, 10/16 iunie 1915.

Blaga, Lucian, *Concepţia despre lume şi ştiinţă*, articol publicat în: *Românul* (Arad), nr. 12 din 17/30 ianuarie 1916.

Blaga, Lucian, *Diferenţialele divine, 1940*, din *Trilogia Cosmologică*, în: *Opere 11*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

Blaga, Lucian, *Discobolul*, în: *Aforisme*, text stabilit şi îngrijit de Monica Manu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001.

Blaga, Lucian, *Filosofia stilului*, Cultura Naţională [Bucureşti], 1924.

Blaga, Lucian, *Hornicul şi cântecul vârstelor*, în: *Opere 6*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

Blaga, Lucian, *Încercări filosofice*, ediţie îngrijită şi bibliografie de Anton Ilica, prefaţă de Viorel Colţescu, Editura Facla, Timişoara, 1977.

Blaga, Lucian, *Opere 3. Teatru*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986.

Blaga, Lucian, *Revolta fondului nostru nelatin*, art. publicat în revista „Gândirea”, nr 10, anul 1921.

Blaga, Lucian, *Spaţiu Mioritic*, din *Trilogia culturii*, în: *Opere 9*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

Blaga, Lucian, *Trilogia cunoaşterii*, în: *Opere 8*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, în: *Opere, 9*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

Blaga, Lucian, *Trilogia valorilor*, în: *Opere 10*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

Blaga, Lucian, *Zări şi etape*, text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

Breazu, Marcel; Ianoşi, Ion; Smeu, Grigore; Toboşaru, Ion (coord.), [et al], *Estetica*, Editura Academiei R.S.R., Institutul de filosofie, Bucureşti, 1983.

Cassirer, Ernst, *Filosofia luminilor*, Traducere şi tabel cronologic de Adriana Pop, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Cicort, Constantin, *Camil Petrescu, dramaturgul. Camil Petrescu şi arta actorului*, Editura Universitaria, Craiova, 2007.

Clouard, Henri, *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours.* [Tomme II:] *De 1915 à 1960*, nouvelle édition revue et augmentée, Éditions Albin Michel, Paris, 1962.

Colesnic, Iurie, *Generaţia Unirii*, Fundaţia Culturală Română, Editura Museum, Chişinău, Bucureşti, 2004.

Cosma, Mihail, **„Dialog într-un hotel. De vorbă cu Luigi Pirandello”,** în: *Integral. Revistă de sinteză modernă*, nr. 8, 1925.

Crişan, Sorin, *Jocul nebunilor*, prefaţă de Laura Pavel, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.

Crişan, Sorin, *Sublimul trădării. Pentru o estetică a creaţiei teatrale*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2011.

Crișan, Sorin, *Teatru şi cunoaştere*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2008.

Crişan, Sorin, *Teatru, viaţă şi vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004.

Croce, Benedeto, *Estetica primitivă ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală. Teorie şi istorie*, traducere [de] Dumitru Trancă, studiu introductiv [de] Nina Façon, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

*Dictionnaire du Théâtre*, Enciclopædia Universalis / Albin Michel, Paris, 2000.

Dima, Alexandru, *Gândire românească în estetică. Aspecte contemporane*, Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi referinţe de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.

Dragomirescu, Mihail, *Critica „ştiinţifică” şi Eminescu. În contra metodei istorice în literatură (studiu de critică generală)*, ediţia a III-a, Bucureşti, 1925.

Dragomirescu, Mihail, *Critică dramatică*, Editura Librăriei H. Steinberg, Bucureşti, 1904.

Dragomirescu, Mihail, *Ştiinţa literaturii*, vol. I, Editura Institutului pentru literatură, Bucureşti, 1926.

Drimba, Ovidiu, *Filosofia lui Blaga*, Editura Excelsior – Multi Press, Bucureşti, 1994.

Drimba, Ovidiu, *Teatrul de la origini până azi*, Editura Albatros, Bucureşti, 1973.

Ducrot, Oswald; Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicţionar encyclopedic al ştiinţelor limbajului*, în colaborare cu Marielle Abroux [et al], traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Marina Păunescu, Editura Babel, Bucureşti, 1996.

Eco, Umberto, *Interpretare şi suprainterpretare*, o dezbatere cu Richard Rorty, Jonathan Culler şi Christine Brooke-Rose, sub îngrijirea lui Stefan Collini, traducere de Ştefan Mincu, Editura Pontica, Constanţa, 2004.

Eliade, Mircea, *Meşterul Manole. Studii de etnologie şi mitologie*, selecţie de texte şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache, prefaţă de Petre Ursache, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2008.

Filimon, Domnica [ediţie îngrijită de], *Titu Maiorescu din „Critice”*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

Gheorghe, Daniela, *Ascensiunea şi declinul teatrului românesc în anii `20-`40,* in: *Studii şi Cercetări de istoria. Teatru, Muzică, Cinematografie, Serie nouă*, T. 3 (47), Bucureşti, 2009.

Ghiţă, Simion, *Titu Maiorescu, Filosof şi teoretician al culturii*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1974

Ghiţulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, ediţia a II-a, Editural Tracus Arte, Bucureşti, 2008.

Goldman, Lucien, *Sociologia literaturii*, cuvânt înainte de Miron Constantinescu, studiu introductiv şi îngrijirea ediţiei [de] Ion Pascadi, Editura Politică, Bucureşti, 1972.

Grigorescu, Dan, *Istoria unei generaţii pierdute: expresioniştii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980.

Hartmann, Nicolai, *Estetica*, în româneşte de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc, Editura Univers, București, 1974.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Traducere de D. D. Roşca, Editura Academiei, Bucureşti, 1966.

Hofmannsthal, Hugo von, *The Lord Chandos Letter*, trans. Michael Hofmann, Syrens Press, London, 1995.

Huisman, Denis, *Dicţionar de opere majore ale filosofiei*, traducere din limba franceză de Cristian Petru şi Şerban Velescu, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2001.

Huntington, Samuel P., *Ciocnirea civilizaţiilor şi refacerea ordinii mondiale*, traducător Radu Carp, prefaţă Iulia Motoc, Editura Antet, Oradea, 1998.

Ibrăileanu, Garabet, *Spiritul critic*, Editura Virtual, București, 2010.

Ionescu, Constant, *Camil Petrescu, Amintiri şi comentarii*, EPL, Bucureşti, 1968.

Ionescu, Eugen, *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, vol. I-II, ediţie îngrijită şi bibliografie de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Kogălniceanu, Mihail, *Introducţie la „Dacia literară”*, în: „Dacia literară”, nr. 1-2 (101-102), anul XXIII (serie nouă din 1990), Iaşi, 2012.

Kogălniceanu, Mihail, *Introducţie*, in: „Dacia literară”, nr. 1, 30 ianuarie 1840.

Kogălniceanu, Mihail, *Scrieri alese*, vol. I, ediţie îngrijită şi prefaţă de Dan Simionescu, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955.

Kultermann, Udo, *Istoria istoriei artei. Evoluţia unei ştiinţe*, vol. I, traducere de Gheorhe Szekely, prefaţă de acad. Virgil Vătăşianu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Opere*, vol. I, în româneşte de Lucian Blaga, studiu introductiv de Paul Langfelder, ESPLA, Bucureşti, 1958.

Lotman, Iuri, *Studii de tipologie a culturii*, în româneşte de Radu Nicolau, prefaţă de Mihai Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Lotman, Jurij Mihailovic, *La sémiosphère*, traduction d’Anka Ledenko, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 1999.

Lukács, Georg, *Estetica*, în româneşte de Eugen Filotti şi Aurora M. Nasta, ediţie îngrijită de Petru Vaida, studiu introductiv de N. Tertulian, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.

Lukács, Georg, *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice*, în româneşte de Viorica Nişcov, prefaţă de N. Tertulian, Editura Univers, Bucureşti, 1977

Lupasco, Stephane, *Logica dinamică a contradictoriului*, Editura Politică, Bucureşti, 1982.

Maiorescu, Titu, *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare*, în: *Critice*, ediţie îngrijită de Domnica Filimon, antologie şi repere istorico-literare de Mihail Dascăl, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

Maiorescu, Titu, *Jurnal şi Epistolar*, vol. II (martie 1859 – 17 iulie 1860), ediţie îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Maiorescu, Titu, *Opere filosofice*, îngrijirea ediţiei de Alexandru Surdu, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005.

Manolescu, Nicolae, *Contradicţia lui Maiorescu*, ediţia a doua, revăzută, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Marcel, Gabriel, *Omul problematic*, traducere, note de François Breda şi Ştefan Melancu, Editura Apostrof, Cluj, 1998.

Micu, Dumitru, *Poporanismul şi „Viaţa românească”*, EPL, Bucureşti, 1961.

Mihăilescu, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.

Modola, Doina, *Text şi arhitext în teatrul lui Lucian Blaga*, în *Meridian Blaga*, vol. III (Comunicări prezentate la sesiunile ştiinţifice anuale de la Cluj-Napoca, dedicate operei blagiene, organizate de Societatea Culturală „Lucian Blaga” Cluj-Napoca), Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2003.

Muthu, Mircea, *Studii de estetică românească*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2005.

Nietsche, Friedrich, *Opere complete*, vol. 2: *Naşterea tragediei. Consideraţii inactuale I-IV. Scrieri postume*: 1870-1873, Editura Hestia, Bucureşti, 1998.

Nietzsche, Friedrich, *Naşterea tragediei*, în *De la Apollo la Faust*, antologie, cuvânt înainte şi note de Victor Ernest Maşek, traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

Nietzsche, Friedrich, *Richard Wagner in Bayreuth*, în: Daniel Breazeale (Ed.), *Untimely Meditations, Cambridge Texts in the History of Philosophy*, trans. R.J. Hollingdale, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Noica, Constantin, *Scrisori despre logica lui Hermes*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

Noica, Constantin, *Viziunea metafizică a lui Lucian Blaga şi veacul al XX-lea*, în *Lucian Blaga – cunoaştere şi creaţie*, culegere de studii, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

Ornea, Zigu, *Înţelesuri. Medalioane de istorie literară*, Editura Minerva, Bucureşti, 1994.

Ornea, Zigu, *Junimismul. Contribuţii la studierea curentului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.

Ornea, Zigu, *Sămănătorismul,* ediţia a III-a revăzută, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1998.

Ornea, Zigu, *Trei esteticieni: Mihail Dragomirescu, H. Sanielevici, P.P. Negulescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968

Paleologu, Alexandru, *Despre Jocul ielelor*, în: „Viaţa românească”, nr. 8, Bucureşti, 1968.

Paleologu, Alexandru, *Despre lucruri cu adevărat importante*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Polirom, Iași, 1998.

Paleologu, Alexandru, *Spiritul şi litera: încercări de pseudocritică*, ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.

Pavis, Patrice, *Dicţionar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blanariu şi Florinela Floria, Editura Fides, Iaşi, 2012.

Perian, Gheorghe, *Ideea de generaţie în teoria literară românească;* Julius Peterse, *Generaţiile literare*, traducere din limba germană şi prefaţă de Sanda Ignat, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2013.

Petrescu, Camil, *Caietul de regie*, în: revista *Contemporanul*, anul I, nr. 46, 8 august 1947.

Petrescu, Camil, *Comentarii şi delimitări în teatru*, ediţie, studiu introductiv, note de Florica Ichim, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

Petrescu, Camil, *Doctrina substanţei*, vol. I-II, Ediţie îngrijită de: Florica Ichim şi Vasile Dem. Zamfirescu, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi” (supliment), Bucureşti, 2010.

Petrescu, Camil, *Funcţia primordială a regizorului în teatru (ca şi în film*), în: *Teatrul*, nr. 1, anul II, ianuarie 1957.

Petrescu, Camil, *Jocul ielelor*, postfaţă de Roxana Sorescu, Editura Minerva, seria Arcade, Bucureşti, 1976.

Petrescu, Camil, *Modalitatea estetica a teatrului*, Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1971.

Petrescu, Camil, *Opinii și atitudini*, Editura pentru literatură, București, 1962.

Petrescu, Camil, *Teze şi antiteze*, ediţie îngrijită de Florica Ichim, Editura GRAMAR, Bucureşti, 2002.

Petreu, Marta, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la faţă a României”*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999.

Popa, Ionel, *Glose blagiene*, vol. II, Colecţia „Sinteze”, Editura Ardealul, 2005.

Rousset, Jean, *Forme et segnification. Essais sur les structures litteraires de Corneille à Claudel*, Librairie José Corti, Paris, 1962.

Rovenţa-Frumuşani, Daniela, *Semiotică, societate, cultură*, Editura Institutul european, Iaşi, 1999.

Schiller, Friedrich, *Scrieri alese*, Traducere şi note de Gheorghe Ciorogaru, Editura Univers, Bucureşti, 1981.

Sebastian, Mihail, *Notă despre literatura dramatică*, în Revista Fundaţiilor Regale, anul III, nr. 9, 1 septembrie 1939.

Simion, Eugen (edit.), *Antologia criticilor români – de la Titu Maiorescu la George Călinescu*, vol. I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

Simon, Alfred, *Dictionnaire du théatre français contemporain*, Librairie Larousse, Paris, 1970.

Sîrbu, Ioan, *Camil Petrescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1973.

Smeu, Grigore, *Istoria esteticii româneşti*, vol. I-II, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2008.

Soare, Claudiu, *Ghidul avangardei europene*, House of Guides, Bucureşti, 2004.

Stanca, Radu, *Aquarium. Eseuri programatice*, selecţia textelor şi cuvânt înainte de Ion Vartic, ediţie îngrijită de Marta Petreu, Editura Echinox, Cluj, 2000.

Stroia, Gheorghe; Matei, Dumitru; Oprescu, Dan; Morar, Vasile; Matei, Claudia (coord.), *Artă – morală în istoria gândirii estetice româneşti*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

Surer, Paul, *Cinquante ans de théâtre*, Société d’Édition d’Enseignement Supérieur, Paris, 1969.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. I, *Estetica antică*, traducere de Sorin Mărculescu, prefaţă de Titus Mocanu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

Todorov, Tzvetan, *Literatura în pericol*, traducere din limba franceză şi postfaţă de Luigi Bambulea, Editura Art, Bucureşti, 2011.

Ubersfeld, Anne, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, Traducere de Georgeta Loghin, Editura Institutul european, Iaşi, 1999.

Vianu, Tudor, „*Junimea*”, în *Opere*, vol. II: *Scriitori români*, antologie şi note de Matei Călinescu şi Gelu Ionescu, prefaţă de Matei Călinescu, text stabilit de Cornelia Botez, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Vianu, Tudor, *Arta actorului*, [Editura Vremea, București, 1932].

Vianu, Tudor, *Estetica*, studiu de Ion Ianoși, Editura pentru literatură, București, 1968.

Vianu, Tudor, *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu* (1940), în *Opere*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1972

Vianu, Tudor, *Jurnal*, ediția a II-a, Editura Eminescu, București, 1970.

Vianu, Tudor, *Opere*, vol. II: *Scriitori români*, antologie şi note de Matei Călinescu şi Gelu Ionescu, postfaţă de Matei Călinescu, text stabilit de Cornelia Botez, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Vianu, Tudor, *Opere,* vol. III*:* *Scriitori români* [partea a II-a]. *Sinteze*, antologie şi note de Matei Călinescu şi Gelu Ionescu, postfaţă de Matei Călinescu, text stabilit de Cornelia Botez, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Vianu, Tudor, *Scrieri despre teatru*, ediție, studiu introductiv, notă asupra ediției și bibliografie de Viola Vancea, Editura Eminescu, București, 1977.

Vianu, Tudor, *Scriitori români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

Vianu, Tudor, *Studii de filosofie și estetică*, Editura Casei Școalelor, București, 1939.

Vodă-Căpuşan, Maria, *Camil Petrescu – Realia*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Vulcănescu, Mircea, *«Tânăra generaţie» Crize vechi în haine noi. Cine sunt şi ce vor tinerii români?,* Ediţie îngrijită de Marin Diaconu, Editura Compania, Bucureşti, 2004.

Wölfflin, Heinrich, *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluţiei stilului în arta modernă*, traducere şi postfaţă de Eleonora Costescu, prefaţă de Ion Pascadi, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Worringer, Wilhelm, *Abstracţie şi intropatie şi alte studii de teoria artei*, traducere de Bucur Stănescu, prefaţă de Ion Ianoşi, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

1. Cf. Marcel Breazu; Ion Ianoşi; Grigore Smeu; Ion Toboşaru (coord.), [et al], *Estetica*, Editura Academiei R.S.R., Institutul de filosofie, Bucureşti, 1983, p. 62. [↑](#footnote-ref-1)
2. Tudor Vianu, *Esteica*, studiu de Ion Ianoşi, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 25. [↑](#footnote-ref-2)
3. Lui Călinescu i se pare că impersonalismul lui Maiorescu ar avea un caracter amoral. [↑](#footnote-ref-3)
4. V. Aristotel, *Metafizica*, traducere de Şt. Bezdechi, note şi indice alfabetic de Dan Bădărău, Editura IRI, Bucureşti, 1999, pp. 75-76. [↑](#footnote-ref-4)
5. În centru creaţiei camilpetresciene se găseşte idee *autenticităţii operei artistice*, singura în măsură să transmită cât mai exact observatorului, în formă esenţializată menită a fi decodificată intuitiv, emoţia şi *substanţa* esteticului pe care produsul procesului de creaţie artistică le presupune, pentru a surprinde semnificaţia în contextul trăiri plenare a concretului existenţial. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Substanţalismul* lui Camil Petrescu presupune o intuirea cât mai precisă a esenţei concretului – „un ultra empirism” ce porneşte analiza nu de la certitudini absolute – „puncte arhimedice”, ci de la experienţa apogetică în care pot fi identificate esenţele şi ulterior printr-un procedeu mult mai dificil descifrate semnificaţiile. Vechea metodă de analiză – de la cunoscut la necunoscut – nu mai satisface necesitatea surprinderii esenţelor realului, drept pentru care dramaturgul propune un nou demers de analiza de la incert la certitudine progresivă în condiţiile în care realitatea exterioară nu e raţional-logică ci dată. „Spiritului ştiinţific” îi este opus în viziunea camilpetresciană substanţialismul aflat într-o continuă evoluţie şi permanentă actualitate asemeni naturii umane. „Deosebirea fundamentală între concepţiile pozitiviste, adică cele ştiinţifice, şi substanţialism este că, dacă amândouă recunosc deosebiri specifice, să zicem, fiecărei categorii a naturii, pozitivismul vede motivul acestor categorii ca ulterior, pe când substanţialismul ca anterior.” V. Camil Petrescu, *Doctrina substanţei*, vol. II, Ediţie îngrijită de: Florica Ichim şi Vasile Dem. Zamfirescu, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi” (supliment), Bucureşti, 2010, p. 475. [↑](#footnote-ref-6)
7. Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, prima culegere de aforisme, Sibiu, 1919, preluat din Lucian Blaga, *Zări şi etape*, p. 19. [↑](#footnote-ref-7)
8. Lucian Blaga, *Coordonatele spiritului creator*, în: *Despre gândire magică şi religie 1941*, din *Trilogia valorilor*, în: *Opere 10*, p. 268. [↑](#footnote-ref-8)
9. V. Ion Ianoși, *O operă estetică – o estetică a operei!*, în: Tudor Vianu, *Estetica,* p. XXI. [↑](#footnote-ref-9)
10. Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, Editura pentru literatură, București, 1962, pp. 395-396. [↑](#footnote-ref-10)
11. V. Tudor Vianu, *Pledoarie pentru actor*, din: *Gândirea*, 1926, anul VI, nr. 6-8, p. 232, și *Caiet-program*, nr. 6, Teatru Național – Sala Studio, București, 1945, p. 1-3, în: Idem, *Scrieri despre teatru*, cap. *Addenda la „Arta actorului”*, ediție, studiu introductiv, notă asupra ediției și bibliografie de Viola Vancea, Editura Eminescu, București, 1977, pp. 66-68. [↑](#footnote-ref-11)
12. Tudor Vianu, *Jurnal*, ediția a II-a, Editura Eminescu, București, 1970, p. 353. [↑](#footnote-ref-12)
13. Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, cap. *Modalitatea estetică a teatrului,* p. 110 [↑](#footnote-ref-13)