

**Universitatea de Arte „George Enescu“ Iași
Facultatea de Compoziție, Muzicologie, Pedagogie muzicală și
Teatru**

**TEZĂ DE DOCTORAT
profilul Teatologie – Artele spectacolului**

**EXPLORĂRI ALE FANTASTICULUI
ÎN TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN**

Îndrumător științific

Prof. univ. dr. **SORINA BĂLĂNESCU**

Doctorand

IRINA POPESCU (BOIERU)

I. PREFIGURĂRI

– teatrul și fantasticul

1. ARGUMENT

Fantasticul, slăbiciune și pedeapsă a liber-cugetătorilor...

Slăbiciune fericită și pedeapsă voluptuoasă.

ROGER CAILLOIS

Autoarea lucrării de față nu este teoretician de profesie, ci un practician al scenei, mai exact regizor de teatru și oricât ar încerca unii și alții să susțină ideea că un regizor este, prin definiție, teoretician și cercetător, grație naturii meseriei sale de explorator artistic, în realitate lucrurile diferă mult. Diferența constă, poate, în modalitățile de explorare a aceluiași univers. Căci, în timp ce un cercetător autentic studiază și observă, având ca scop declarat tocmai studiul și observațiile, în vederea consemnării acestora din urmă, pentru uzul doritorilor de documentare, practicianul acționează având un scop concret și bine definit, adică spectacolul, iar observațiile nu sunt scopul, ci rezultatul întâmplărilor inevitabile pe care le trăiește în timpul lucrului sau, abia la urmă, dacă este interesat, practicianul putând desprinde și o concluzie teoretică asupra a ceea ce a practicat deja. Deși uneori exercițiul acesta nu-i mai folosește la nimic.

În lumina celor afirmate, ar fi o ipocrizie să susținem că, mai întâi, ne-am fixat o temă de cercetare, în cazul nostru, **fantasticul** și categoriile sale, iar apoi am început să studiem și să aplicăm cele studiate, în spectacolele realizate. Mai cu seamă că lucrările teoretice care să trateze subiectul, și pe care

le-am studiat, aparținând unor teoreticieni și esești ca Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Albert Béguin, Marcel Brion, Karl Rozenkratz și alții, se ocupă de analiza fantasticului în literatură sau arte plastice, dar nu în arta spectacolului de teatru, decât cel mult la nivelul dramaturgiei. Ca atare, nu am făcut decât să punem în scenă, pe parcursul a aproape două decenii, cu mai multă sau mai puțină inspirație, cu mai mult ori mai puțin succes, întotdeauna cu aceeași pasiune, niște spectacole de teatru. Apoi, într-un moment de bilanț, am constatat că, de multe ori, atmosfera acestor spectacole a alunecat pe un tărâm al inefabilului, al **oniricului**, al **miraculosului**, pe scurt, al **fantasticului**, în fel și chip. Și ne-am dat seama că niciodată, de la începuturile carierei noastre, nu ne-am făcut din această explorare o temă predilectă, asumată conștient. Pur și simplu, încercând să exprimăm cât mai convingător ceea ce simțeam, acolo ne duceau spectacolele, cu actori și personaje: în lumea impalpabilă a fantasmelor și a mirajelor, în deșerturile populate de Fete Morgane ale **visului**. Iar această descoperire despre noi înșine și ceea ce, fără să o fi știut dinainte, s-a dovedit a ne reprezenta mai bine decât orice altceva, emanând din propria-ne personalitate, ne-a stârnit și încă ne stârnește o mare uimire. Și din această uimire s-a născut...

2. ...PRIMA ÎNTREBARE

Din ce s-a ivit, de unde s-a iscat această nevoie a omului de **miraculos**? De unde predispoziția sa nativă spre **fantastic**, de unde tendința de a-și explica neînțeleșurile fundamentale ale existenței – iubirea, nașterea, moartea, catastrofele, norocul neașteptat – prin intervenția unei forțe supranaturale – un zeu sau o zână, un monstru sau un duh, o vrajă sau un blestem?

atribui puteri magice anumitor acțiuni ori cuvinte, de a crede în «semnele» trimise de destin ori în viața de dincolo de moartea fizică, la omul din era computerelor, aidoma celui din Comuna Primitivă, poate însemna fie

o incapacitate a omului mileniului trei de a se maturiza în conformitate cu știința și tehnica, fie un instinct al **miraculosului**, în acesta incluzându-l și pe cel al nemuririi, pe care stilul de viață al ultimelor decenii, mai cu seamă în țările Europei de Est, victime ale unui ateism impus, l-a atrofiat în mod îngrijorător.

Succesul, uneori uriaș, de care s-au bucurat, de-a lungul vremii, povestirile, romanele, piesele de teatru, tablourile, spectacolele sau filmele cu subiecte inspirate din universul fantastic, are justificări multiple. Pe de o parte se află, fără îndoială, nevoia oamenilor de a trăi, în paralel cu propria viață și propriile tragedii și împliniri, o seamă de alte sentimente puternice, de situații-limită, prin identificarea cu personajele din cărți ori de pe scenă sau ecran. Această explicație e valabilă pentru succesul oricărui gen, fie el tragedie, dramă, melodramă sau comedie. În cazul operelor cu temă fantastică, această nevoie este dublată și de acuta dorință de „inșolit“, de „inefabil“, pe care omul o resimte în mod natural.

Dintre toate artele, teatrul este cel în care acest sentiment al inefabilului se obține, în mod paradoxal, cel mai ușor și totodată cel mai greu. Cel mai ușor, fiindcă primele încercări de a accesa forțele altui tărâm, riturile – cu întregul alai de muzici, dansuri și invocații specifice – coincid cu primele forme ale spectacolului teatral; așadar, sentimentul inșolitului se obține prin mijloace familiare și la îndemână. Cel mai greu, fiindcă în timp ce, între literatură și cititor se află hotarul imaginației acestuia din urmă, între personajul de film și spectator se interpun niște condiții tehnice, care conferă cinematografului acea intangibilitate capabilă să mitizeze, la teatru lucrurile stau altfel. Fiindcă singura cale de a izbândi constă în capacitatea exploratorului-creator de a-l face pe spectator să treacă dincolo de ceea ce ochiul vede și urechea aude, determinând o credință care se ferește „să cerceteze“, născută aidoma celei religioase.

3. CĂTRE O ALTĂ REALITATE

Lumea fantastica, o lume în care se întâlnesc, se luptă și viețuiesc zei, îngeri și demoni, elfi și zâne, spiriduși, stihii, nimfe și satiri, spirite primejdioase, animale misterioase, pitici, dragoni, unicorni, cai înaripați, păsări vorbitoare, hidre, uriași, sirene, căpcăuni și troli, vrăjitori și înțelepți, farmazoni și necromanți, amulete, talismane, farmece, magie, porți suprarrealiste și covoare zburătoare, licantropi, vampiri, mumii, fantome, vârcolaci și spirite rele, corăbii-fantomă, castele vrăjite, animale fabuloase, vise prevestitoare, poțiuni magice, globuri în care se poate citi viitorul, căciuli sau mantii care te fac nevăzut, dezastre nimicitoare și puteri nelimitate.

Revăzută, această înșiruire poate părea un inventar al arsenalului obișnuit al basmelor. Cu toate acestea, fantasticul nu este apanajul basmului, s-a născut înaintea acestuia și nu s-a oprit la el, fapt lesne de demonstrat, dacă ne gândim că listei înșirate anterior i se pot adăuga tulburările personalității, mirajele vizibilului și invizibilului, alternările spațiului și timpului, pactul cu diavolul, sufletul chinuit, care cere înfăptuirea a ceva, spre dezlegare, spectrul condamnat la veșnică rătăcire, moartea personificată, „ceva“-ul nedefinit, care apasă și e prezent, statuia (manechinul, armura, automatul) care prinde viață, blestemul care funcționează, boala năprasnică și supranaturală, femeia-fantomă, intervertirea domeniilor visului și realității, camera sau casa mutate din spațiu, oprirea sau repetarea timpului, adică elemente caracteristice nu atât basmului, cât nuvelei romantice, suprarrealismului ori genului științifico-fantastic.

De dragul unei alte realități. Cam așa s-ar putea intitula multitudinea de ritualuri și culte, de mituri, legende și epopei, de ceremonialuri și spectacole care, având în centru eroi și personaje supranaturale, reprezintă efortul oamenilor de a stabili un contact cu aceste personaje, în care crede, fie și în mod irațional. Dintre toate jocurile, cele care urmăresc descătușarea imaginației și credința în invizibil și în ireal au jucat, s-o recunoaștem, cel mai important rol

în cultura, civilizarea și formarea omului, ca făptură superioară și rațională. În mod curios, iraționalul credințelor, al religiilor și al viselor, a avut și continuă să aibă o contribuție decisivă în dezvoltarea celei mai raționale dintre ființele cunoscute.

O intruchipare substituanta ar putea fi definiția prescurtată a însăși artei teatrului, în manifestările ei tradiționale. Mai ales că, de la primele manifestări majore ale artei teatrale, în spectacolul antic, participanții-spectatori aveau pesemne cam același sentiment ca și participanții la un ritual: femeile erau excluse, personajele, ale căror destine erau hotărâte de forța supranaturală a zeilor, își desfășurau tragedia – întotdeauna tragedia, (căci sacralitatea reprezentației, ca și spiritualitatea ritualului, fără a combate râsul, nu prețuiău comedia) – într-o desfășurare artistică ce înscria adeseori în propria sa formulă, ritualuri și ceremonialuri consacrate.

4. DAR CE ESTE FANTASTICUL?

Dacă Roger Caillois scrie despre **fantastic** cu implicarea emoțională a eseistului, Tzvetan Todorov încearcă abordarea aceluiași subiect, cu rigoare științifică. Cu toate acestea, însăși tema lucrării sale, *Introducere în literatura fantastică*, îl ademenește pe un tărâm al iluziei, al visului, astfel încât studiul ia adeseori forma eseului, referirile la Roger Caillois sau la alți filozofi, ca Louis Vax, Vladimir Soloviov sau Castex nefiind puține. Mai departe, Tzvetan Todorov își precizează punctul de vedere, arătând că fantasticul durează doar atât cât durează această ezitare, întrucât la final, atât personajul cât și receptorul – cititor, privitor, spectator – trebuie să ia o decizie. Tzvetan Todorov trasează căile cele mai clare ale analizei **fantasticului**, căci, așa cum se va dovedi, orice operă aparținând oricăruia dintre genurile **fantasticului** va

putea fi înscrisă fie în una, fie în cealaltă dintre aceste două mari categorii, **straniul**, respectiv **miraculosul**.

5. ASPECTE ALE FANTASTICULUI

Drumul către universul fantastic poate începe cu anumite jocuri, în care imaginația joacă un rol preponderent, continuă cu basmul sau mitul, apoi cu diferitele forme de ritual, pentru a ajunge apoi la **fantasticul cult**, adică la cel prezent în pictura sau literatura de gen, fantastic al cărui scop este tocmai acela de a crea un sentiment de uimire sau groază, producând spaima sau revelații, adică un fantastic intenționat. Acesta este foarte prezent nu numai în tablourile lui Bosch sau Ensor, Magritte sau Dali, ci și în iconografia medievală sau renesanțistă, în lucrări având mari teme religioase, ca *Judecata de Apoi*, de pildă, ori în nuvela romantică, proza suprarealistă, ca și într-o mulțime de filme contemporane, de nivele și calități diferite. Dar până la analiza acestui fantastic intenționat, bine construit și cu efecte calculate, ne vom referi la **fantasticul instinctiv**, mai precis, la acel instinct al fantasticului despre care vorbeam la început.

Nebunia. O stare de vis continuu. Pe cât de înspăimântătoare, pe atât de ispititoare. Prezenței nebunului în literatură și artele de tot felul i s-ar putea dedica o lucrare aparte. Nebunul are dreptul să spună ce gândește, căci el nu are capacitatea omului normal de a ascunde adevărul, nebunul poate deține adevăruri supreme, deoarece el este ales de zei pentru a îndeplini misiuni majore; nebunul poate fi un posedat de demoni, care trebuie pedepsit, un bolnav care merită plâns, ori un iluminat, capabil să vadă ceea ce alții nu văd. Nebunul nu se sfiște să expună lumii ceea ce vom numi ulterior ca fiind **spectacolul interior**. În toate formele sale, periculoase ori demne de compasiune, **nebulia** se învecinează cu **fantasticul**, e un semn al prezenței acestuia, tocmai datorită înrudirii sale cu **visul**. Nebunul e un visător

imposibil de întrerupt din visul său, ca atare este un locuitor al tărâmului fantastic.

Despre romantici s-ar putea afirma că au cedat cel mai des și cu cel mai mare entuziasm fascinației pe care **nebunia** a exercitat-o asupra lor și asupra artei lor, vizând explorarea eului lăuntric și trăirile extreme, tot ei fiind și cei mai mari exploratori ai **visului**, creatori ai unui **fantastic** de tip **oniric**, ce va inspira mai târziu *suprarealismul*. Ei au fost, fără îndoială, cei mai mari visători ai culturii universale, iar **visul** și **nebunia** se învecinează îndeaproape. Toate aceste comentarii referitoare la baza comună a **visului** și a **nebuniei** oferă noi explicații ale sentimentului de **straniu** ori de **ireal**, pe care îl creează atât în viață, cât și în opera artistică, prezența nebunului.

Oricât de strict am încerca să delimităm **visul** de **nebunie**, nebunia de sentimentul **religios**, religia de **mit**, mitul de **basn** și basmul de **fantastic**, lucrul se dovedește anevoios, aproape imposibil. Fiindcă oricât am spune că nu tot ceea ce aparține de **imaginar**, ține de domeniul **fantasticului**, nu putem nega, pe de altă parte, că nu există **fantastic** în absența **imaginației**.

6. VISUL ȘI MOARTEA

Întregul alai de credințe, mituri, ritualuri și legende pe care omul le-a compus încă înainte de a-și descoperi condiția de ființă preponderent rațională, îl atestă ca pe o creatură aptă să-și imagineze, să construiască, să creeze. Dar, să fim realiști: până să-și facă din propria imaginație un instrument de creație, a făcut din ea un scut de apărare împotriva inexplicabilului, a inevitabilului, a necunoscutului. La începuturile sale, e greu de crezut că omul își putea stăpâni imaginația; cel mai probabil, ea evolua liberă și crea istorii stranii și explicații fanteziste ale fenomenelor, într-un mod care, după cum arătam, ține mai degrabă de instinct. E chiar la fel de posibil ca în faza primelor sale treziri, omul să nu fi fost capabil a face diferența între vis și realitate, între ceea ce se petrecea cu adevărat și propria sa imaginație. Să nu uităm: vorbim despre trezirea primordială, despre geneza rațiunii omenești și opinăm

că fantezia și rațiunea s-au născut în același timp, că cele două fețe ale aptitudinii de a gândi și că s-au dezvoltat în paralel, completându-se reciproc.

Din cele mai vechi timpuri, străbătând perioadele cele mai tributare misticismului ori înfruntând epocile cele mai refractare la tot ce nu era vizibil, palpabil, concret, **visul** a fost și continuă să fie considerat cel mai obișnuit canal de acces către acea altă realitate, spre care omul dintotdeauna a tins. În pofida descoperirilor lui Freud și a psihanalizei sale, care a transformat **visul** în material de studiu, ba chiar i-a făcut pe unii să considere că psihanaliza a înlocuit **fantasticul**, pentru majoritatea covârșitoare a muritorilor, **visul** continuă să fie un drum pe care aceștia sunt conduși fără știință și fără acordul lor preliminar, într-un alt univers, asemănător celui real și cunoscut, dar fundamental diferit de acesta, univers în care pot zăbovi doar atât cât li se permite și din care sunt excluși tot fără a fi consultați în prealabil, o dată cu trezirea. Și, oricât ar regreta uneori, oricât ar încerca să-și prelungească starea de visare în timpul veghii, sau oricât s-ar bucura că a reușit să evadeze dintr-o lume coșmarescă, omul contemporan, ca și cel din vechime, știe că visul e o emanație a stării de somn, că somnul e principala condiție a visului, iar somnul a fost din totdeauna socotit o anticameră a morții, un fel de pregătire pentru neant. Așadar, nu este de mirare că **visul** a fost de multe ori considerat un pas pe tărâmul **morții**, de unde ființe dispărute transmit mesaje importante, ori fapte necunoscute ne pun în temă în legătură cu viitorul, utilizând coduri greu descifrabile.

Abundența de ritualuri, tradiții și cutume – începând cu simpla ardere de lumânări ori miresme și culminând cu grandoarea piramidelor egiptene – care au însoțit de-a lungul istoriei omenirii, cultul morților, ne determină să credem că revelația faptului că e muritor a fost una dintre cele pe care omul le-a trăit cel mai intens și împotriva căreia s-a luptat cel mai dârz. Evidenței morții, omul i-a opus convingerea continuării vieții pe un alt tărâm, într-o altă dimensiune, și acest fapt naște întrebări esențiale legate de existența noastră pămân-

tească. Fie că a crezut într-un spațiu justițiar, în care cei buni își găsesc răsplata, iar cei răi sunt pedepsiți, fie că a ajuns la concluzia că pe acest teritoriu viața se desfășoară foarte asemănător celei terestre, fie că a crezut în raiul și iadul creștinătății, în munții de pilaf ai Islamului, în floarea de lotus a renașterii budiste ori Walhalla vikingilor, oameni care nu s-au cunoscut niciodată, civilizații care nu s-au întretăiat, comunități complet diferite, din spații geografice extrem de îndepărtate, au reacționat la fel în fața **morții**: n-au acceptat-o. Această realitate naște, în mod firesc, întrebări esențiale. Este omul de pretutindeni și dintotdeauna incapabil să-și accepte dispariția totală și definitivă și, de aceea, inventează lumi imaginare, edenuri ideale ori infernuri cutremurătoare, ca să poată supraviețui traumei morții celor dragi și perspectivei propriului său deces? Ori, simțind din instinct că este nemuritor în plan metafizic, omul completează cu propria imaginație golurile unei situații pe care o presimte, dar nu o poate controla și astfel dă naștere credințelor religioase, precum și unei abundențe de culturi iscate chiar din cultul morților. Aici ar fi momentul să zăbovim asupra rădăcinii comune a cuvintelor *cultura* (adică „o serie de caracteristici distincte ale unei societăți sau grupe sociale, în termeni spirituali, materiali sau emoționali“ – definiție Wikipedia) și *cult* („omagiu care se aduce divinității prin acte religioase; manifestare a sentimentului religios prin rugăciuni și acte rituale“ – definiție DEX). Un lucru este cert: cultul ancestral al morților a generat o mare parte a ceea ce ulterior a devenit cultura omenirii, iar acest fapt denotă fie o sfâșietoare dorință de nemurire, fie o la fel de sfâșietoare nostalgie a acesteia. Indiferent de răspuns, un lucru ni se pare sigur și anume că, așa cum nu-și poate controla, în mod obișnuit, propria **moarte**, la fel de greu de stăpânit sunt propriile **vise**, în aceeași măsură omul le cade victimă. Iar dacă somnul e considerat adeseori o pregătire a morții, nu întâmplător **moartea** e denumită „somn de veci“, „marele somn“, întrucât somnul și moartea sunt dintotdeauna asemuite, doar că somnul e ca o moarte pasageră, din

care omul se trezește, iar moartea este un somn mai profund, din care trezirea se petrece în alt plan, necunoscut muritorului.

Deși universul fantastic este populat de o multitudine de eroi și caracterizat de o diversitate de situații, credem că cel mai puternic impact și, ca atare, cele mai răspândite forme ale **fantasticului** sunt cele care derivă din două mari teme: **visul** și **moartea**. Lor li se adaugă alte arii de explorare, de pildă spațiul interplanetar sau universurile paralele, dar acestea s-au adăugat ulterior universului cultural al fantasticului, așadar istoria acestora este mult mai scurtă.

a) Teatrul VISULUI

Sub această denumire, *teatrul visului*, oarecum reductivă ca sens, am reunit, de fapt, toate acele modalități ale spectacolului teatral care vizualizează și dezvoltă **spectacolul interior** al ființei umane, mai degrabă decât pe cel exterior, lesne de recunoscut, accesibil și poate tocmai de aceea, mult mai banal.

Am numit **spectacol interior** acea cavalcadă de sentimente, trăiri și reacții, care se iscă înlăuntrul fiecărui om, într-o ordine imprevizibilă și greu de controlat, uneori indecentă sau revoltătoare, adeseori de nemărturisit, aidoma **visului**.

I-am spus genului de spectacol la care ne vom referi **teatrul visului**, întrucât considerăm că **visul** este calea cea mai scurtă, mai directă și mai răspândită către **universul fantastic**, pentru fiecare dintre noi.

Câteva definiții ale punctelor noastre de vedere se cuvin formulate, în sprijinul demonstrației. Numim **spectacol exterior** întreaga desfășurare de acțiuni, reacții, replici și contrareacții, pe care le trăim „la vedere“, adică viața noastră vizibilă și recognoscibilă, comportamentul uman cotidian, pe care orice semen îl poate identifica, înțelege și analiza. În același mod, spectatorul

de teatru va putea înțelege și reconstituirea artistică a acestui tip de comportament în spectacolul teatral. Se știe că, în spatele tuturor acestor atitudini și reacții vizibile, se află uriașa diversitate a motivațiilor, care se pot bănui sau presimți. Desigur că, uneori, această ambiguitate, această incertitudine a motivațiilor din spatele faptelor și cuvintelor, își are farmecul său, atât în viață, cât și în teatru, dar adeseori aceleași fapte și cuvinte, aduse pe scenă, duc la un spectacol teatral, dacă nu sărac, în orice caz, incomplet, fiindcă nu exprimă mai mult decât exprimă viața însăși în curgerea sa zilnică.

b) Teatrul MORȚII

Opinia conform căreia tot ceea ce e fantomatic ar stârni o nemăsurată spaimă, pare să fie infirmată de succesul de care se bucură așa-zisele „case bântuite“ din Anglia sau din alte locuri, toate asaltate de turiști curioși, ca și de atracția pe care o exercită continuu lucrările literare și artistice de orice fel și din toate timpurile, având ca temă întoarcerile de pe tărâmul morții, povestirile cu fantome, strigoii fără odihnă ori vampirismul. Înainte de a ne grăbi să dăm exemplul cel mai la îndemână, pe compatriotul nostru Dracula, făcut celebru de Bram Stoker și apoi de întreaga suită de ecranizări ce au succedat romanului, să ne amintim că personajul revenit dintre morți, ca fantomă sau vampir, există de multe secole în cultura omenirii și că, după ce a făcut parte din imaginarul colectiv al multor popoare, ca nălucă ori moroi, fantoma și vampirul și-au ocupat locul în cortegiul **fantasticului cult**.

Începând cu fantoma lui Darius din *Perșii* lui Eschil, continuând cu nenumăratele apariții din poveștile medievale ori din teatrul de bâlci, culminând la un moment dat cu aparițiile shakespeariene ale fantomei tatălui din *Hamlet*, ori a lui Banquo din *Macbeth*, **fantoma**, ca personaj al universului **fantastic**, și-a continuat drumul glorios, am putea spune, trecând prin literatura romantică și ajungând până la *Sonata spectrelor* a lui

Strindberg, iar în ultima vreme, în din ce în ce mai multe producții cinematografice, unele de mare succes, ca de pildă *Fantoma mea iubită*, de Jerry Zucker sau *Al șaselea simț*, al lui M. Night Shyamalan.

În **teatrul morții**, cel menit să producă spaimă, **fantomaticul** se combină de multe ori cu **diabolicul** și cu **nebunia**. Dacă ne referim la Macbeth, în aceeași piesă, mai întâlnim și **nebunia** – la Lady Macbeth – și **diabolicul**, în apariția vrăjitoarelor. Trebuie subliniat faptul că vrăjitoarele, care pot fi uneori prezențe benefice în feerie, capabile să facă fapte bune și vrăji aducătoare de noroc – și atunci se numesc zâne – ori să deschidă porțile unei lumi necunoscute muritorilor, în scopul inițierii acestora în taine neprețuite (este cazul magicienilor), sunt în Macbeth forțe ale răului, magia practică de ele fiind una neagră, de origine satanică.

Fie că este prezentat ca terifiant ori doar ca miraculos, **fantomaticul** este destul de răspândit în cultura de pretutindeni, inclusiv în teatru. Reprezentarea sa însă nu a fost niciodată lesnicioasă, tocmai fiindcă fantele și credința în existența lor cunosc o atât de largă răspândire.

În timp ce **fantoma**, ca prezență, poate naște sentimente combinate, de teamă și compasiune, **vampirul**, adică mortul-viu, plasat undeva între fantomă (stafie, nălucă, strigoi) și omul viu, generează întotdeauna groază. Deși de multe ori victimă la rândul său, el stârnește o reacție de spaimă și respingere. Și asta fiindcă, pe de o parte poate acționa într-un mod periculos – spre deosebire de fantomă, care în general este neputincioasă, complet lipsită de abilitățile pe care le avea în timpul vieții – vampirul poate să facă victime, căci el e mort numai în timpul zilei, iar noaptea renaște, cu puteri sporite. Pe de altă parte, teama în fața vampirului este și una de sorginte religioasă, căci vampirul e socotit fie un ucenic, fie o victimă a diavolului, în orice caz în slujba sau în puterea acestuia. Astfel încât prezența vampirului echivalează cu prezența diavolului, mai precis, a **diabolicului**, înțeles ca totalitate a

elementelor ce se opun lui Dumnezeu, văzut ca reprezentare a binelui atotputernic și absolut.

Diabolicul poate fi răul absolut și formele sale de manifestare pot lua și în acest caz aspectul nebuniei. Posedatul este o victimă a forțelor malefice zbaterile sale convulsive mărturisesc prezența nevăzută a unor entități răufăcătoare, cu puteri supraomenești. Dar, rămânând în sfera psihopatologiei, vom întâlni adesea cazul personalității duble ori multiple, în care una, de care cealaltă poate să nici nu aibă știre, este supusă legilor diavolești și acționează în consecință, înfăptuind acte monstruoase. Cel mai cunoscut caz din această categorie este vestitul Dr. Jekyll – Mr. Hyde, a cărui poveste a cunoscut numeroase adaptări, interpretări, ecranizări și reinterprețări.

În alte cazuri **diabolicul** poate apărea sub o formă inofensivă, mai degrabă ca spiritiduș decât ca demon, mai mult simpatic și descurcăreț decât crud și neîndurător, dar acesta este mai degrabă cazul feeriei ori al comediei satirice. Diavolul Șchiop al lui Lessage nu are mai nimic înspăimântător, ci joacă rolul maestrului într-un voiaj inițiativ. De asemenea din acest diabolic lejer, ca să spunem așa, au evoluat personaje ale teatrului popular, copleșitorul Arlecchino deținând, fără discuție, rolul principal.

Poate că explicația fascinației pe care **moartea**, ca temă artistică, o exercită de milenii, rezidă chiar în ineluctabilul, în implacabilul său. Imposibilitatea de a o învinge definitiv combinată cu omniprezența sa, i-au conferit o aură de inamic eroic, de mister familiar, de final revoltător și inevitabil.

Succesul cărților, al filmelor sau spectacolelor pe această temă nu are nimic surprinzător; aspirația către nemurire e de aceeași vârstă cu omenirea însăși, iar omul, din câte o atestă arta mileniilor de existență, nu numai că și-a dorit din totdeauna nemurirea, ci, undeva, în adâncul sufletului, n-a acceptat niciodată că ar fi muritor.

c) Teatru și MAGIE

Cu pălăria sa țuguiată, cu nasul coroiat și plin de negi, cocârjată, cu gura știrbă, mirosind a pucioasă – miasmă specifică originii diavolești – călare pe mătura zburătoare și purtând o robă ponosită, cam așa arăta **vrăjitoarea** în basmele populare ori în cele ale Fraților Grimm. O imagine ușor de recunoscut pentru oricine, de la copil la bătrân, o apariție mai degrabă comică decât înfricoșătoare, pentru copiii zilelor noastre. Dar cine să fi fost, cu adevărat, acest personaj cu puteri miraculoase, care a dat naștere arhetipului parodic?

De la *Măgarul de aur*, romanul anticului latin Apuleius, până la *Vrăjitoarele din Eastwyk*, ale lui John Updike, lansând blesteme și previziuni în *Macbeth*, străbătând drumurile pline de capcane ale celor *O mie una de noapți*, ucigându-și fără mila proprii copii în *Medeea* ori murind pedepsite în *Vrăjitoarele din Salem*, ale lui Arthur Miller, fierbându-și cazanele cu ierburi, pregătind poțiuni fermecate, privind în globuri de cristal ori rostind formule magice, vrăjitoarele locuiesc în cultura omenirii, în imaginația colectivă, dar și în viața reală, de milenii întregi, încă de la Aristofan în *Tesmoforii* și *Lisistrata*.

Date fiind puterile sale preponderent malefice, vrăjitoarea e socotită o ființă umană aflată în slujba Diavolului, stăpânitor al iadului în care ajung sufletele păcătoșilor, așadar putem spune că **vrăjitoarea** ține de **diabolic** și de tărâmul **morții**. Ea poate cere ajutorul duhurilor rele și poate invoca forțele malefice. Vom mai observa, de asemenea, că această suită de caracteristici revine cel mai adesea unor ființe feminine, deoarece „răul“ în imaginarul colectiv, de la Eva cea nesupusă, încoace, pare să aibă aspect feminin. Asta nu înseamnă că nu întâlnim – destul de des – personajul **vrăjitorului**, de multe ori întrecându-și suratele ca putere, inteligență și absurditate. De multe ori însă personajul masculin cu putere de vrajă este autorul unor miracole benefice. Dar atunci se numeste **magician**.

În timp ce magicianul este mai des întâlnit în arta cultă, uneori de cel mai înalt nivel, vrăjitoarea este, în forma sa arhetipală, alături de zână, de calul

înaripat, de zmeu și de spiriduș, o emblemă a basmului. Și iată-ne întorși de unde am pornit!

d) Teatru și FEERIE

Cu întreaga sa suită de prinți prefăcuți în broaște, furnici recunoscătoare, păsări măiestre, pitici cu puteri supranaturale, prințese adormite ori răpite de căpcăuni, cu vegetația sa, alcătuită din pomi cu fructe de aur, păduri de argint, în care crește iarba-fiarelor, cu fântânile sale purtătoare ale apei vieții și apei morții, **basmul** este cel mai cunoscut și mai bogat teritoriu al **fantasticului miraculos**.

Aceasta infiorare de teamă combinată cu curiozitate, care însoțește îndeobște apariția **fantasticului**, nu se poate produce într-o lume în care, din start, legile realului sunt abrogate, și orice e posibil.

Dincolo de orice dispută teoretică, **basmul** rămâne cea mai bogată și mai plină de farmec revărsare de imaginație, ce irumpe spectaculos în existența noastră, încă din copilărie.

Feeria poate adăposti în decorurile fastuoase și pline de farmec, cruzimi nebănuite, atrocități inimaginabile, răutate, ură și răzbunări. Fiindcă lumea basmului abundă în tați neînțelegători, care-și alungă copiii de-acasă, în mame vitrege, care persecută fără milă, fiice orfane și frumoase, în zmei care răpesc prințese, balauri care cer anual, ca jertfă, fete neprihănite, copii pedepsiți și prefăcuți în fiare, tinere soții, care deschid uși secrete, frați trădători, soți necredincioși, bătălii sângeroase, prieteni nelegiuți ori hârci nemiloase. Puține genuri artistice conțin atâtea fapte reprobabile și atâtea năpaste ca basmele. Cum se explică atunci senzația de încântare, de seninătate, pe care basmele și spectacolele inspirate de ele, o produc receptorului?

Succesul **feeriei** ca spectacol se datorează în mare măsură farmecului pe care îl exercită vizualizarea întâmplărilor și personajelor de **basml**. Pentru crea-

torii de teatru, scrierea ori întruparea scenică a basmelor reprezintă o tentație, rezultată din potențialul de teatralitate pe care acestea îl conține. Si din aburul de vis...

Odata ce am revenit la tema visului, ne vom grăbi să precizăm că nici înțelepții basmelor arabe, nici romanticii, nu dețin monopolul asupra universului oniric. Lor li se adaugă, cu aceeași apetență pentru libertatea sentimentelor și a imaginației și poate cu un plus de îndrăzneală în revolta lor, alți visători, care au marcat cultura lumii.

e) Visătorii altui secol: SUPRAREALIȘTII

În anul 1924, când André Breton lansa primul *Manifest al suprarealismului*, probabil că prea puțini și-au imaginat cât de mare va fi influența pe care acest curent o va exercita asupra artelor secolului XX, modalitățile sale de expresie nefiind nici astăzi perimate. Acest succes s-ar putea datora atât faptului că suprarealismul se declară antitraditionalist și antiacademic, deziderate ale creatorilor nonconformiști din toate timpurile, aducând în discuție teme noi ale respectivei perioade, cum ar fi explorarea subconștientului și clamând deplina libertate de expresie artistică, semn al unei gândiri eliberate de constrângeri, ca și atotputernicia **visului**.

Deși conceptul apare abia după ce primul sfert al secolului al XX-lea se scursese, imageria medievală, de sorginte religioasă, a gravurilor sau operele lui Hieronymus Bosch, Grunewald ori James Ensor, ca și literatura romantică, îl anunțau de mult. Suprarealismul exaltă și impune **visul**, ca nimeni până la el, dar omul a visat din totdeauna, așa că uneori, artiști puternici și nesupuși canoanelor, n-au așteptat să apară un curent care să le permită exprimarea.

Rolul **visului** în arta a fost decisiv, după cum am văzut, mult înainte de inițierea suprarealismului, dar acesta a făcut din substanța inefabilului materialul principal al creației și al cercetării sale. Spre deosebire de romantici, doar

poeți ai actului oniric, suprarealiștii trecuseră prin laboratoarele lui Freud, Jung și Adler și abordau subiectul într-o manieră concomitent artistică și științifică. În *Manifestul suprarealismului* André Breton salută preocuparea lui Sigmund Freud pentru universul visului, ca expresie a subconștientului, și atrage atenția asupra continuității activității psihice a omului, în timpul somnului; André Breton mai observă că importanța visului rezidă și în faptul că valoarea evenimentelor trăite în vis, luând în calcul doar visul autentic, cel din timpul somnului, și nu reveria din timpul stării de veghe, o egalează pe cea a evenimentelor trăite în perioada lucidă, iar, o dată ce s-a trezit, omul păstrează de multe ori nostalgia visului, memoria încercând să recompună circumstanțele acestuia.

Modul în care suprarealiștii repun în drepturi **visul**, ca expresie definitorie a personalității reale și ca formă de expresie artistică a **spectacolului interior**, deși nu este fără precedent, este fără egal.

f) Dar ABSURDUL?

Pe bună dreptate s-ar putea pune întrebarea: ce legătură există între **fantastic** și **absurd**? De multe ori ele se întâlnesc și se aseamănă. Lucru firesc, de vreme ce, de multe ori aceleași situații creează senzația de **absurd** și de **fantastic**, în același timp. Mai exact, multe elemente care țin de universul fantastic se pot asemui, în desfășurarea lor, **absurdului**.

În ceea ce privește modalitățile expresive, fantasticul și absurdul pot lua, din perspectiva formulei dramatice, aspecte asemănătoare, dată fiind generozitatea ofertei spectaculare, atât la unul, cât și la celălalt, mai ales dacă fantasticul este unul de tip suprarealist. Nu este nimic surprinzător în faptul că o piesă de teatru absurd capătă o formă de întrupare cu accente fantastice și invers. Între cele două genuri, granița este câteodată dificil de trasat. Iar o piesă ca *Rinocerii*, de Eugen Ionescu, nu este decât unul dintre multele exemple posibile.

Fantasticul este un subiect inepuizabil. E destul să ne gândim că înlăuntrul său se pot înscrie visele tuturor pământenilor, fără a ne mai gândi la literatura, pictura și teatrul iscate din ele, și vom înțelege afirmația anterioară. Dacă fenomenelor stranii le este în general acceptată existența și uneori, dezlegată enigma, pentru ceea ce numim **miraculos**, însăși utilizarea termenului este un semn al inexistenței dovezii concrete. Și dacă am declarat anterior că, din punctul nostru de vedere, **fantasticul** nu există cu adevărat în afara **miraculosului**, va trebui să încheiem, admițând că, neavând nici o dovadă a existenței acestei lumi imateriale, **fantasticul**, acea ezitare între inadmisibil și explicabil, este până la urmă, denumirea unui sentiment.

II. EXPLORĂRI ALE FANTASTICULUI

ÎN TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN

1. CONTEXTUL EUROPEAN: NU NE PUTEM DECÂT IMAGINA...

Intoarcerea la originile omului, folosirea expresiei corporale, cea care pare să fie premers cuvântului, atât în evoluția omului, cât și în evoluția teatrului, utilizarea imaginilor de o vizualitate aparte, adeseori picturală, și apelul la lucrări dramatice care, prin temele abordate ori prin libertatea scriiturii, fac posibilă ieșirea din universul vizibil și palpabil, deschizând poarta spre lumea plină de mistere a sufletului omenesc, sunt, credem, procedee caracteristice pentru majoritatea spectacolelor realizate de cei ce au avut îndrăzneala să forțeze limitele unanim acceptate ale realului. Câțiva dintre cei care au reușit cu strălucire pe acest tărâm s-au numit Max Reinhardt, V. Meyerhold, A. Tairov, Giorgio Strehler, Peter Brook, iar în România, Ion Șahighian ori marele precursor al teatralității regăsite, Ion Sava.

A vorbi despre lucruri pe care nu le-ai cunoscut în mod nemijlocit este întotdeauna riscant și frustrant. De aceea opinia pe care ne-am format-o despre opera acestor creatori este rezultatul consultării și confruntării opiniilor unor teoreticieni de prestigiu, ca George Banu, Odette Aslan, Heinrich Braulich, Monique Borie, Denis Bablet, Jean-Pierre Sarrazac și alții. Alături de lucrările acestor teatrologi, le putem adăuga pe ale creatorilor, anumite cărți, precum *Spațiul gol*, a lui Peter Brook, *Un théâtre pour la vie*, de Giorgio Strehler, sau *Teatralitatea teatrului*, de Ion Sava, putând aduce mărturii de preț despre universul artistic și căutările acestor regizori. Din unghiul nostru de vedere și

de la distanță în timp și spațiu, pe care vârsta și locul ni le-au impus, putem avansa doar presupuneri. Nu ne putem decât imagina.

2. PRECURSORI AI FANTASTICULUI ÎN TEATRUL ROMÂNESC DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

Trecutul sărac în materie de istorie a spectacolului, secolele de inexistență teatrală și gândul că pe acest teritoriu al aristocrației spiritului nu suntem decât niște cavaleri înnobilați recent, nu ne-a împiedicat – s-o spunem, fără falsă modestie! – ca în doar un secol-două de teatru, să izbutim să recuperăm mai toate diferențele, înotând în toate apele teatrale, lipsiți de stinghereală, iar lucrul acesta aproape că ține de miraculos.

Consultând mărturiile din epocă, rezultă că teatrul românesc fusese cuprins de elanul căutărilor și de o dorință de aprofundare și structurare pe baze realmente profesioniste, a actului teatral. Cu alte cuvinte, se contaminase de elanul creator al Europei, de la care „fura“ căutându-și drumul propriu. Este cert că teatrul se afla într-o perioadă în care înțelegea că profesionalizarea sa trebuie să cuprindă și publicul, așadar că acesta trebuie educat și format. Mișcarea teatrală din România se lua foarte în serios în primul rând de către ea însăși și acest fapt putea să o impună publicului, politicienilor, Europei. Era într-o vreme când Europa cuprindea și România. Iar cei care visau la acea oră nu puteau bănui că aspirațiile lor spre performanța internațională, spre egalitatea cu cei mai mari creatori ai teatrului european, în scurtă vreme va deveni doar un vis și atât.

3. FANTASTICII CONTEMPORANI CU NOI

a) „După cădere...”

Acest titlu nu are în cazul de față vreo legătură cu piesa lui Arthur Miller, ci parafrazează metaforic succesivele „căderi” cărora România le-a fost victimă după anul 1944: căderea unui vechi regim și înlocuirea sa cu unul nou, restrictiv și autoritar, căderea „cortinei de fier” și izolarea culturală în care a fost cantonată decenii întregi, căderea în dizgrație a unor curente artistice, a unor personalități, a unui stil de viață, a libertății de expresie și mai cu seamă, de gândire.

Nu ne vom lansa aici în a repovesti și comenta lucruri de toată lumea știute și ne vom abține să facem afirmații care nu spun nimic nou. Pentru a ne face o idee despre acele vremuri și a încerca o istorie – obligatoriu subiectivă și din nou imaginară, așadar probabil apocrifă – ne-am ghidat după informațiile furnizate de publicații, culegeri de cronici și cărți de specialitate, colecția revistei „Teatrul” deținând un rol preponderent.

Luând în considerare toate realizările, care, în mod sigur, au fost, în cele mai multe cazuri, binefăcătoare atât teatrului cât și publicului său, ar fi greu, poate, de explicat unui contemporan, de ce perioada respectivă, în orice analiză, pare învăluită în negură și de ce supraviețuitorii acelor vremuri preferă să nu-și amintească de ele. Este epoca triumfului „realismului socialist” în teatrul românesc.

b) „Noi suntem din plămada din care sunt făcute vise...”

...iar scurta noastră viață, o întregește-un somn“. Am ales aceasta replică din rolul lui Prospero, fiindcă ea ar putea constitui un motto pentru noua orientare a mișcării teatrale, în deceniul următor.

Deceniul care urmează, analizat astăzi, la nivelul „deschiderii spirituale“ ori al „închiderii ideologice“, oferă imaginea paradoxală și totodată bizară, a unui fermoar care se închide într-o direcție, deschizându-se în cea contrară, sau invers. Pe de o parte, se observă că noua ideologie, temeinic instalată și sigură, își continuă edificarea unei dramaturgii „pe linie“, pe de altă parte, siguranța căpătată determină o relaxare a principiilor. Este deceniul unor izbanzi artistice de referință, circumscrise temei noastre, cum ar fi *Cum va place*, *Troilus si Cresida*, *Umbra*, *Livada de visini* sau *Nepotul lui Rameau*.

c) Din punctul nostru de vedere

Elisabeta I de Paul Foster, în regia lui Liviu Ciulei. Nu putem uita însă senzația de **insolit**, pe care prezența, pentru prima oară, în spațiul scenei de tip elisabetan al studioului Teatrului L.S. Bulandra, ne-a creat-o cu ocazia acelei prime vizite. Nu știam pe atunci că, în acel tip de spațiu, cu care nu eram familiarizați, nici un spectacol nu avea cortină și, de multe ori, nici decor. Tensiunea așteptării, dorința de a descifra misterul a ceea ce se afla întotdeauna în spatele cortinei, era acum înlocuită de curiozitatea uimită în fața... nimicului.

Cum a fost posibil ca exact acest spectacol fără decor, cu costume prea puțin spectaculoase și atrăgătoare pentru spectatorul-copil, obișnuit cu exuberanța cromatică a feeriilor, să ne producă un **sentiment al miracolului**, mai pregnant decât multe alte reprezentații, care-și situau tematica în chiar această zonă? Privind retrospectiv, credem că faptul se datorează „lecției“ de recepție a actului teatral, pe care unul dintre actorii trupei din piesă, interpretat de Florian Pittiș, o ținea publicului, în cadrul prologului.

Fantasticul - de la text la spectacol

În pofida ateismului impus, a eresurilor condamnate și a promovării asidue a *omului nou*, istoria recentă a teatrului românesc, adică a ultimelor două-trei decenii ale secolului trecut, a consemnat relativ dese încercări și destule reușite regizorale în direcția explorării fantasticului: Alexandru Tocilescu cu *Veșmântul de pene*, piesă de teatru NO, montată la Ploiești, Adrian Lupu și Tompa Gabor cu *Ivan Vasilievici* de Mihail Bulgakov la Galați, respectiv Teatrul Maghiar din Cluj, Horea Popescu cu *Generoasa fundație* de A.B. Vallejo, la Teatrul Național din București, Silviu Purcărete cu *Nebuna din Chaillot* de Giraudoux, la Teatrul Mic, Alexandru Darie cu *R.U.R.* de Čapek, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț și altele, aparținând aceluiași regizori, ori altora.

Preocuparea pentru acest univers și abordarea documentată au dus la rezultate notabile, deși, în mod firesc, inegale. Simpla abordare a unui text care are legătură cu tema nu izbutește în mod automat să producă acel sentiment special al fantasticului, acel *inefabil*, atât de dificil de atins într-o artă în care și mirajul, și miracolul trebuie produse cu mijloace cât se poate de concrete. Și dacă am spus acestea, am spus esențialul, căci de vreme ce am convenit că **fantasticul** e ceva ce nu se poate vedea, pipăi, auzi, ceva ce practic nu există, decât ca noțiune, și că această noțiune definește un sentiment. *Sentimentul fantasticului*, înfiorarea străbătută de o teamă specifică, iscată din prezența misterului, vibrația indefinibilă, nu pot fi lesne obținute scenic și nici nu pot fi rezultatul previzibil al vreunei rețete, oricât de sofisticate.

Încercări, aventuri, întâlniri

– privire succintă asupra propriilor incursiuni pe teritoriul fantasticului

Preferința noastră pentru această zonă s-a manifestat încă din studenție, chiar de la primul examen, constând în dramatizarea și punerea în scenă a

povestirii *Arborele nopții* de Truman Capote. După această primă încercare, fără a abandona căutarea direcționată spre această zonă, am răspuns temelor obligatorii, astfel încât abia la absolvirea studiilor, răspunzând în mod neintenționat, dar cu deplină angajare, cerinței formulate cu decenii în urmă de către Ion Sava, în cadrul examenului de licență am realizat la Teatrul Național din Iași, în anul 1989, spectacolul cu piesa *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello. Acesteia i s-au adăugat *Dresoarea de fantome* de Ion Baiesu, *Asta-seara se improvizeaza*, tot de Pirandello, *Nebuna din Chaillot* de Jean Giraudoux, *Poarta Miresmei* după M. Yourcenar, *Ivona Principesa Burgundiei* de W. Gombrowicz și încă multe altele, ca și cele, și mai multe, la care încă visam...

BIBLIOGRAFIE

1. Opere literare și dramatice

- Adameșteanu, Gabriela – *Dimineață pierdută*, București, Editura Albatros, 1991
- Aitmatov, Cinghiz – *O zi mai lungă decât veacul*, traducerea Ion Covaci și Denisa Fejes, București, Editura Univers, 1996
- Aldani, Lino – *Noapte bună, Sofia*, traducerea Doina Oprîță, Cluj- Napoca, Editura Dacia, 1982
- Alighieri, Dante – *Divina Comedie*, traducerea Eta Boeriu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965
- Apuleius – *Măgarul de aur*, traducerea I. Teodorescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968
- Bulgakov, Mihail – *Teatru*, traducerea Maria Dinescu, București, Editura Univers, 1986
- Bulgakov, Mihail – *Maestrul și Margareta*, traducerea Natalia Radovici, București, Editura Humanitas, 2001
- Bulgakov, Mihail – *Inimă de câine*, traducerea Alexandru Calais, Paraschiva Bădescu și George G. Potra, Tatiana Niculescu, Izolda Vârsta, Iași, Editura Polirom, 2003
- Bradbury, Ray – *451 FAHRENHEIT*, traducerea Petre Solomon, București, Editura Tineretului, 1963
- Čapek, Karel – *Război cu salamandrele*, traducerea Mihai Pop și Constantin Țoiu, București, Editura pentru Literatură, 1964

- Čapek, Karel – *Fabrica de Absolut*, traducerea Jean Grosu, București, Editura Univers, 1995
- Čapek, Karel – *Teatru*, traducerea Tudor Mușatescu și Sandra Apostolescu, București, Editura pentru Literatură, 1968
- Capote, Truman – *Harfa de iarbă*, traducerea Constantin Popescu și Catinca Ralea, București, Editura pentru Literatură, 1967
- Carrière, Jean-Claude – *Cercul mincinoșilor*, traducerea Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 1999
- Chagall, Marc – *Viața mea*, traducerea Oana Popescu, București, Editura Hasefer, 2000
- Claudel, Paul – *Îngerul a vestit-o pe Maria*, traducerea Ion Pillat, Editura Cultura Poporului, 1939
- Eco, Umberto – *Insula din ziua de ieri*, traducerea Ștefania Mincu și Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1993
- Eco, Umberto – *Numele trandafirului*, traducerea Florin Chirițescu, Chișinău, Editura Hyperion, 1992
- Fowles, John – *Magicianul*, traducerea Livia Deac și Marina Chitoran, București, Editura Univers, 1996
- Fowles, John – *Omida*, traducerea Veronica Focșeneanu, București, Editura Univers, 1995
- Garcia Marquez, Gabriel – *Toamna patriarhului*, traducerea Mihnea Gheorghiu, București, Editura Univers, 1979
- Garcia Marquez, Gabriel – *Fantastica și trista poveste a candidiei Erendira și a nesăbuitei sale bunici*, traducerea Miruna Novăceanu și Darie Novăceanu, București, Editura Univers, 1980
- Garcia Marquez, Gabriel – *Un veac de singurătate*, traducerea Mihnea Gheorghiu, Iași, Editura Moldova, 1992
- Garcia Marquez, Gabriel – *Cronica unei morți anunțate*, traducerea Tudora Șandru Mehedinți, București, Editura RAO, 1992

- Garcia Marquez, Gabriel – *Dragostea pe vremea holerei*, traducerea Saramiza Leahu, București, Editura RAO, 1995
- Garcia Marquez, Gabriel– *Douăsprezece povestiri călătore*, traducerea Tudora Șandru Mehedinți, București, Editura RAO, 1995
- Garcia Marquez, Gabriel – *Despre dragoste și alți demoni*, traducerea Tudora Șandru Mehedinți, București, Editura RAO, 1999
- Giraudoux, Jean – *Teatru*, traducerea Andreea Dobrescu Varodin, București, Editura Univers, 1988
- Giraudoux, Jean – *Juliette în țara bărbaților*, traducerea Alexandru Baci, Editura Abeona, 1992
- Gozzi, Carlo – *Basmе teatrale*, traducerea N.Al. Toscani, București, Editura Univers, 1981
- Hesse, Hermann – *Lupul de stepă*, traducerea George Guțu, București, Editura RAO, 1996
- Ibsen, Henryk – *Teatru*, traducerea Virgil Teodorescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
- Maeterlink, Maurice – *Arianne et Barbe-Bleue*, Librairie Charpentier et Fasquelle, Paris, 1921
- Maeterlink, Maurice – *Pasărea albastră*, traducerea N. Massim, București, E.S.P.L.A., 1958
- Nabokov, Vladimir – *Invitație la eșafod*, traducerea Inna Cristea, București, Editura Univers, 1997
- Orwell, George – *Ferma animalelor*, traducerea Mihnea Gheorghiu, București, Editura Univers, 1992
- Orwell, George – *1984*, traducerea Igor Nagacevschi, Chișinău, Editura Hyperion, 1991
- Pirandello, Luigi – *Teatru*, traducerea Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967

- Pirandello, Luigi – *Exclusa*, traducerea Adriana Lăzărescu, București, Editura Niculescu, 1993
- Pirandello, Luigi – *Caietele lui Serafino Gubbio, operator; Unul, niciunul și o sută de mii*, traducerea Teodor Moise, București, Editura Univers, 1986
- Pirandello, Luigi – *O lume de hârtie*, traducerea Florin Chirițescu, București, E.S.P.L.A., 1957
- Pirandello, Luigi – *Răposatul Mattia Pascal*, traducerea Tascu Gheorghiu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968
- Pirandello, Luigi – *Uriașii munților*, traducerea Florian Potra, București, Editura Univers și Teatrul Național I.L. Caragiale, 1971
- Vian, Boris – *Spuma zilelor*, traducerea Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2003
- Yourcenar, Margueritte – *Povestiri orientale*, traducerea Petru Creția, București, Editura Humanitas, 1993
- Wilde, Oscar – *Portretul lui Dorian Gray*, traducerea Dumitru D. Mazilu, București, Editura Univers, 1995
- *** – *Nuvela romantică germană*, antologie, prefață și note de Ion Biberi, București, Editura pentru Literatură, 1968
- *** – *Proza fantastică franceză*, traducerea Irina Mavrodin, București, Editura Minerva, 1982
- *** – *Trenul de noapte*, antologie de proză fantastică, Brașov, Editura Astra, 1986
- *** – *Meandre*, antologie de proză universală contemporană, Brașov, Editura Astra, 1988

2. Critică, istorie și teorie teatrală, literară și de artă; eseistică

- Alexandrescu, Sică – *Un drum în teatru*, București, Editura Eminescu, 1980
- Allen, Judy – *Enciclopedia Fantasy*, traducerea Diana Lupu, Cezar Tabarcea, București, Editura RAO, 2006
- Artaud, Antonin – *Teatrul și dublul său*, traducerea Irina Littera, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997
- Aslan, Odette – *L'Art du Théâtre*, Editions Seghers, Paris, 1963
- Assunto, Rosario – *Universul ca spectacol*, traducerea Florina Nicolae, București, Editura Meridiane, 1983
- Banu, George – *Peter Brook spre teatrul formelor simple*, traducerea Delia Voicu, Editura Unitext / Polirom, 2005
- Barbu, Nicolae – *Momente din istoria teatrului românesc*, Editura Eminescu, 1977
- Bălănescu, Sorina – *O viață în sute de roluri: Margareta Baciu*, București, „Teatrul azi“, Fundația Camil Petrescu, 2002
- Bălănescu, Sorina – *Peisaj ieșean cu oameni de teatru și spectacole*, Iași, Princeps Edit, 2004
- Bălănescu, Sorina – *Surâzător comediantul trecea: Miluță Gheorghiu*, București, Fundația Culturală Camil Petrescu, revista „Teatrul azi“ (supliment) 2005
- Béguin, Albert – *Sufletul romantic și visul*, traducerea D. Țepeneag, București, Editura Univers, 1970
- Bérthier, Patrik – *Le théâtre au XIX-ème siècle*, Presse Universitaires de France, 1986
- Biberi, Ion – *Arta suprarealistă*, București, Editura Meridiane, 1973
- Braesky, Anny – *Cu grimonul pe oglindă*, Iași, Editura Junimea, 1978

- Braulich, Heinrich – *Max Reinhardt – Teatru între vis și realitate*, traducerea Margareta Andreescu, București, Editura Meridiane, 1972
- Breton, André – *Manifeste du surréalisme*, Paris, éditions KRA, 1929
- Brion, Marcel – *Arta fantastică*, traducerea Modest Morariu, Editura Meridiane, 1970
- Brook, Peter – *Spațiul gol*, traducerea Ileana Littera, Editura Unitext, 1997
- Buzoianu, Cătălina – *Novele teatrale*, București, Editura Meridiane, 1981
- Caillois, Roger – *În inima fantasticului*, traducerea Iulia Soare, București, Editura Meridiane, 1971
- Caillois, Roger – *Eseuri despre imaginație*, traducerea Viorel Grecu, București, Editura Univers, 1975
- Cîntec, Oltița – *Ieșirea din fașă*, Iași, Princeps Edit, 2004
- Comarnescu, Petru – *Scrieri despre teatru*, Iași, Editura Junimea, 1977
- Comarnescu, Petru – *Ion Sava*, București, Editura Meridiane, 1966
- Craig, Edward Gordon – *Ma vie d'homme de théâtre*, Paris, Editions Arthaud, 1962
- Drimba, Ovidiu – *Teatrul de la origini și până astăzi*, București, Editura Albatros, 1973
- Eliade, Mircea – *Aspecte ale mitului*, traducerea Paul G. Dinopol, București, Editura Univers, 1976
- Elsom, John – *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, traducerea Dan Duțescu, București, Editura Meridiane, 1994
- Faifer, Florin – *Dramaturgia între clipă și durată*, Iași, Editura Junimea, 1983
- Foucault, Michel – *Istoria nebuniei în epoca clasică*, traducerea Mircea Vasilescu, București, Editura Humanitas, 1996
- Frazer, James George – *Creanga de aur*, traducerea Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1980
- Le Goff, Jacques – *Pentru un alt Ev Mediu*, traducerea Maria Carpov, București, Editura Meridiane, 1986

- Guyau, Jean-Marie – *Problemele esteticii contemporane*, traducerea Mircea Gheorghe, București, Editura Meridiane, 1990
- Huyghe, René – *Dialog cu vizibilul*, traducerea Sanda Râpeanu, București, Editura Meridiane, 1981
- Huizinga, Johann – *Homo ludens*, traducerea H.R. Radian, București, Editura Univers, 1977
- Ichim, Florica – *La vorbă cu Vlad Mugur*, București, Revista „Teatrul Azi“ (supliment), 2000
- Iosif, Mira – *Teatrul nostru cel de toate serile*, București, Editura Eminescu, 1979
- Kaiser, Wolfgang – *Opera literară*, traducerea H.R. Radian, București, Editura Univers
- Mancaș, Mircea – *Trecut și prezent în teatrul românesc*, București, Editura Eminescu, 1979
- Mandea, Nicolae – *Teatralitatea – un concept contemporan*, București, UNATC PRESS, 2006
- Massoff, Ioan – *Teatrul românesc* (vol. VII), București, Editura Minerva, 1978
- Montanelli, Indro – *Istoria grecilor*, traducerea George Miciacio, București, Editura Artemis, 1994
- Oprea, Ștefan – *Martor al Thaliei*, Iași, Editura Junimea, 1979
- Oprea, Ștefan – *Chipuri și măști*, Iași, Casa de presă și editură Cronica, 1996
- Pandolfi, Vito – *Regia e registi nel teatro moderno*, Edizione Cappelli, Rocca San Casciano, 1961
- Paiu, Constantin – *Dintele vremii*, Iași, Princeps Edit, 2003
- Propp, V.I. – *Morfologia basmului*, traducerea Radu Niculescu, București, Editura Univers, 1970
- Propp, V.I. – *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducerea Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1973
- Popescu, Zamfira – *Omul teatrului poetic*, București, Editura Meridiane, 1981

- Roubine, Jean-Jacques – *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Editions Bordas, 1990
- Rosenkrantz, Karl – *O estetică a urâtului*, traducerea Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane, 1984
- Salinari, Carlo – *O istorie a lui Pirandello*, traducerea Ștefan Crudu, București, Editura Univers, 1976
- Sava, Ion – *Măști*, București, Editura Cartea Românească, 1973
- Sava, Ion – *Teatralitatea teatrului*, București, Editura Eminescu, 1981
- Sava, Ion – *Triunghiul în patru colțuri*, Iași, Editura Junimea, 2004
- Silvestru, Valentin – *Prezența teatrului*, București, Editura Meridiane, 1968
- Strihan, Andrei – *Contururi scenice*, București, Editura Eminescu, 1975
- Tomașevschi, Boris – *Teoria literaturii, Poetica*, traducerea Leonida Teodorescu, București, Editura Univers, 1973
- Le Targot, François – *Chagall*, Paris, Editions Albin Michel, 1985
- Todorov, Tzvetan – *Introducere în literatura fantastică*, traducerea Virgil Tănase, București, Editura Univers, 1973
- Tonitza-Iordache, Mihaela și Banu, George – *Arta teatrului*, București, Editura Nemira, 2004
- Ulmu, Bogdan – *Sub semnul teatrului*, București, Editura Eminescu, 1980
- Voinescu, Alice – *Întâlnire cu eroii din literatură și teatru*, București, Editura Eminescu, 1983

3 – Bibliografie generală

- Drimba, Ovidiu – *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Saeculum I.O. & Editura Vestala, 1988
- Zamfirescu, Ion – *Istoria universală a teatrului*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968
- *** – *Teatrul românesc contemporan*, București, Editura Meridiane, 1975

*** – colecția revistei „Mari pictori“, ediția Publishing services, SRL

*** – „Art Gallery“, nr. 1-66

*** – *Les voies de la création théâtrale*, Éditions du Centre National de la
Recherche Scientifique