

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”
– IAȘI –

TEZĂ DE DOCTORAT

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:
Prof. univ. dr. FLORIN FAIFER

AUTOR:
MARIA-RUXANDRA BĂLĂIȚĂ, Lect. univ.

– 2006 –

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”
– IAȘI –
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE,
PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU

***RESORTURI PSIHOLOGICE ȘI TIPOLOGII
UMANE***

ÎN

TEATRU.

***Modele în Shakespeare,
analogii cu commedia dell'arte și teatrul realist
psihologic.***

TEZĂ DE DOCTORAT

CUPRINS

CAPITOLUL I. ARGUMENT	
CAPITOLUL II. DIMENSIUNI PSIHOLOGICE ÎN TRAGEDIA ȘI DRAMA SHAKESPEARIANĂpag. 83
CAPITOLUL III. DIMENSIUNI PSIHOLOGICE ÎN COMEDIA ȘI FEERIA SHAKESPEARIANĂpag. 120
CAPITOLUL IV. ARHETIPURI ÎN COMMEDIA DELL'ARTEpag. 144
CAPITOLUL V. INTELIGENȚA EMOȚIONALĂ Aplicații în teatrul realist psihologicpag. 170
CAPITOLUL VI. CONCLUZIIpag. 205
BIBLIOGRAFIE SELECIVĂpag. 211
ANEXĂpag. 216

REZUMAT

CAPITOLUL I

ARGUMENT

Pentru a mijloci apropierea și înțelegerea fenomenului teatral în întreaga lui complexitate, este necesară deslușirea principalelor axe (coordonate - orizontala și verticala) ale ariei de existență a teatrului. Toți teoreticienii și practicienii teatrului au căzut de acord asupra unei definiții a fenomenului teatral ca "esențializare și transfigurare a vieții", "oglină a epocii", "reflectare a vieții comprimată ca timp și spațiu" etc. Fiind o recreare a vieții, teatrul este indisolubil legat de viață. Și pentru a înțelege legile care guvernează teatrul, trebuie - în mod implicit - să înțelegem legile vieții. OMUL este factorul de legătură între teatru și viață. Descifrarea mecanismelor fundamentale de reacție a ființei umane vor duce la înțelegerea tipologiilor și a întregului sistem psihologic de manifestare a oricărui personaj, prin asumarea trăirii sensibile a traseului lăuntric al personajului. Corelarea acestor factori cu stilurile de teatru specifice epocilor parcurse în istorie vor forma o viziune de ansamblu, solidă și complexă, asupra demersului actoricesc profesionist.

Pentru a desluși mecanismele de funcționare ale ființei umane trebuie să observăm că nu omul static, imobil este reprezentat în teatru, ci omul în mișcare, în acțiune. Ne ocupăm de cercetarea dinamicii interioare pe parcursul acțiunii ființei umane prin deslușirea resorturilor psihologiei umane, a mecanismelor de funcționare ale inteligenței emoționale, pornind de la particular (individ) la universal (trăsături și mecanisme de funcționare valabile pentru toți oamenii). Ne aplecăm studiul asupra unor noțiuni importante în teatru - și în viață - cum ar fi: procesul căutării, procesul cercetării, evadare - atitudine, creație - ființare (dispariție a atitudinii), ce diferențe sunt între acestea și ce semnificație au în teatru aceste diferențe. Ce asemănări și ce deosebiri sunt între contrast și conflict? Calitatea acțiunii personajului este determinată de izvorul adânc, de rădăcina ascunsă a acțiunii, care poate fi condiționare (frică) sau necondiționare (iubire). Cum le putem cunoaște și aplica la personaje? Factorul declanșator al mișcării (și psihologice) este instinctul de apărare, care poate fi instinctul biologic de conservare și perpetuare a

speciei, sau/și instinctul de apărare psihologică. Cum funcționează? Cum cum descifrăm și întruchipăm în personajul scenic toate acestea?

Arta poate fi o evadare dintr-o condiționare printr-o altă condiționare, sau un act de cunoaștere creator (prin cercetare vie). Ce variantă alegem, ca practicieni ai artei scenice? Inteligența emoțională – capacitatea de a conștientiza și controla propriile emoții – ne este de ajutor în teatru? Personajele trăiesc prin emoții, actorul le întruchipează cu emoții, iar teatrul este un conglomerat de emoții. Fără emoții teatrul ar dispărea. Cum putem face ca această puternică încărcătură emoțională, în procesul creației scenice, să nu fie nocivă ci să aducă și să producă transfigurare artistică și catharsis?

CAPITOLUL II.

DIMENSIUNI PSIHOLOGICE ÎN TRAGEDIA ȘI DRAMA SHAKESPEARIANĂ

De multe ori, în abordarea textului dramatic pentru montarea pieselor lui Shakespeare, se pune un accent foarte mare pe „simplitatea montării”, „modernismul montării” (care, din păcate, de multe ori ascund lipsa de informație culturală cu repere artistice reale), „clasicismul montării”, ș.a.m.d., pierzându-se din vedere dimensiunea valorilor vii, dinamice, etern umane, a valorilor estetice, literare, poetice și chiar valoarea culturală a sensurilor tragice din această dramaturgie. Acest aspect, al rătăcirii valorii shakespeariene, este unul dintre pericolele grave ale epocii noastre.

În ceea ce privește psihologia personajelor, avem aici diverse aspecte ale melancoliei, ale voinței, ale obsesiei, ale orgoliului, ale complexelor inhibitorii ș.a.m.d. Apare deseori, în tragedii sau drame, un fenomen de deteriorare, de alterare a ființei. Această prezență a procesului de alterare psihologică a personajelor shakeaspeariene a inspirat numeroși psihologi și psihiatri să facă analize de specialitate, cu diagnosticări asupra personajelor, duse uneori chiar în sfera patologicului.

În piesele shakespeariene aflăm, deopotrivă, despre umilințele și suferințele oamenilor, despre bucuriile și cruzimile lor, despre prostia și înțelepciunea ce-i caracterizează, despre modul de a gândi și comportamentele unor puternice personalități,

despre atitudinile lor în fața unor situații complexe ale existenței. Teatrul înseamnă, de fapt, o transpunere a realului. Pentru procesul construcției dramatice, scriitorul preia fapte pe care le dezvoltă în avantajul operei de artă, urmărind efectul acestora asupra sensibilității spectatorilor, precum și posibilitățile de dezvoltare ulterioară. Tragediile lui Shakespeare demonstrează acest lucru.

Orice opțiune prezentată eroilor lui Shakespeare este, în esență, extrem de actuală, contemporană: putem fi oricând victimele geloziei, putem renunța la importante obligații sociale pentru persoana iubită, putem avea un exces de demnitate care să ne distrugă cariera, putem iubi neținând cont de părerile părinților sau familiei. Putem căuta răspunsuri în viața de familie, putem interveni brutal în cadrul societății, convinși fiind că o facem în folosul obștei, putem să nu ne înțelegem familia, iar deznodământul unei decizii să ne schimbe întreaga viață; acesta este motivul pentru care spectacolele cu piesele lui Shakespeare sunt atât de vii în contemporaneitate.

Pentru a le dăruia viață acestor personaje în teatru, combinarea orizontului cultural cu atenția sensibilă și modularea emoțională pornesc de la punctul zero, la fiecare întâlnire cu textul lui Shakespeare. Un punct zero pe o altă treaptă a spiralei. Precum un copil, începem să lucrăm cu mare stângăcie la primele atingeri ale personajului shakespearian, și abia pe urmă, încetul cu încetul, învățăm să știm cum să facem pașii creației.

CAPITOLUL III.

DIMENSIUNI PSIHOLOGICE ÎN COMEDIA ȘI FEERIA SHAKESPEARIANĂ

Pentru actorul care interpretează rolurile din comediile lui Shakespeare este foarte important să aibă în vedere două aspecte distincte: dimensiunea culturală a abordării acestor texte, prin cunoașterea condiționărilor artistice, literare, istorice, sociale, economice etc. ale epocii lui Shakespeare, și dimensiunea psihologică a descifrărilor de structuri umane, pentru a evita capcana clișeele tehnice ale comicului teatral, așa-numitele “cârlige” pe care actorul le poate folosi când simte că este descoperit la capitolul

înțelegerii și asumării personajului. Un alt reper important este valoarea cuvântului scris transformat în cuvânt rostit. Trebuie să avem în vedere faptul, destul de important, că prin traducere o anumită parte din semnificația și bogăția cuvântului se diluează, uneori chiar se poate altera

În aria comediei și a feeriei shakeasperiene, din punctul de vedere al actorului, întrebarea de bază este : cum deșlusesc comicul din scriere al personajului, și cum, prin ce mijloace, îl transmit publicului ? În natură, care este indiferentă sau neutră, aproape nimic nu este comic. Doar comparația ne face, câteodată, să râdem, conducându-ne către situația de contrast, ce reprezintă sursa principală a comicului. Obsevăm că, de cele mai multe ori, trăirile personajelor declanșează efectul comic prin asumarea identificării totale cu propriile emoții, în contrast puternic cu dimensiunile condiționărilor reale (a se vedea spectacolul meșteșugarilor din *Visul unei nopți de vară*, sau euforia îndrăgostirii lui Malvolio, din *A douăsprezecea noapte*) . Un alt aspect important este interferența lumilor văzute cu cele nevăzute, prilej de încurcături și rezolvări neașteptate, care dau o savoare specială și o altă dimensiune percepției și creației artistice în teatru.

CAPITOLUL IV.

ARHETIPURI ÎN COMMEDIA DELL'ARTE

Commedia dell'arte reprezintă, ca fenomen cultural, o „întoarcere” la arhetipurile comediei clasice, întrupate în figuri ale vieții contemporane de fiecare zi, în tușe apăsate, de mare vivacitate; particular commediei dell'arte este amestecul ostentativ de convențional al personajelor, mergând până la parodia unor tipuri clasice, de „realism” social, de priză la cotidian, de scrupulozitate în respectarea tradiției teatrale în desfășurarea scenariului, pe de o parte, și mișcarea mai mult sau mai puțin spontană a artei improvizatorice, care exploatează resursele unice ale fiecărui actor în parte. Personajele commediei dell'arte exprimă, simbolic, și clasele sociale.

Teoretic, improvizăția pe care o numim arhetipală are ca punct de pornire arhetipurile Comediei dell'arte. Este vorba despre personajele binecunoscute: Arlecchino, Colombina, Dottore, Pantalone, Căpitanul, Zanni, la care se adaugă variantele apărute ulterior. Plecând de la posibilitățile extrem de precis conturate din

punct de vedere al structurii, al motivațiilor, al mecanismelor de reacție și ajungând până la formele fixe de reprezentare a expresivității teatrale, personajele parcurg un traseu foarte precis și riguros determinat în cadrul acțiunii scenice libere și ca spațiu de desfășurare, deci improvizate.

Arhetipurile din *Commedia dell'arte*, în traseul scenic al unei reprezentații, nu au o evoluție psihologică – în sensul practicat în teatrul realist-psihologic, și nu au nimic comun cu reacția și manifestarea artistică spontană și naturală a personajelor din teatrul modern și contemporan. Făcând o comparație, personajele *Commedia dell'arte* sunt mai curând, ca mod de reacție, asemeni unor copii spontani care nu dețin secretul cenzurii și al autocontrolului permanent pe care îl au adulții – personajele din teatrul clasic sau modern. De aceea comportamentul lor are o notă de spontaneitate și proșpețime copilărească, fiind complet diferit de comportamentul adulților, ce conține manifestări controlate și disimulări rafinate care, foarte ușor, pot să imite jocul, fără a și-l asuma în mod real. Asumarea reală a jocului, la personajele *Commediei dell'arte*, este susținută și pusă în valoare, de-a lungul traseului scenic, de prezența dublului plan de joc actoricesc practicat în acest stil de teatru. Este vorba despre decuparea clară a aparté-urilor, care ilustrează așa zisul substrat psihologic al personajului. Exact ca atunci când, în timpul jocului de-a doctorul și pacientul, printre două replici de dialog între pacient și bolnav, ambii interpretați de același copil, protagonistul, având un pai de la suc în mână, se întoarce spre mama – public care-l admiră, și-i spune, clar, senin și direct: „asta era seringă, să știi!”. Cam la fel stau lucrurile în ceea ce privește aparté-urile personajelor în *Commedia dell'arte*.

La baza acțiunii scenice în improvizarea arhetipală stă tocmai accidentul improvizat în mod conștient de către actorul care respectă cu rigoare maximă datele fixe ale tipului de personaj pe care îl interpretează. Acest gen de improvizare actoricească poate – prin extensie – să fie folosit și în teatrul modern și contemporan cu condiția urmării riguroase de către actor a datelor arhetipale ale personajului, din care nu are voie să iasă. Depășirea tiparului personajului creează confuzie și discontinuitate în traseul scenic, favorizând autoexhibarea actorului pus în diverse situații neașteptate. Aplicarea acestei tehnici de improvizare în teatru are valoare numai în momentul în care

interpretului îi sunt foarte clare datele fundamentale ale eroului – indiferent în ce stil de teatru se face aplicația.

În Italia, am participat la un atelier de lucru de trei săptămâni cu cel mai apreciat specialist în Commedia dell'arte pe plan internațional – menționat ca atare în Enciclopedia Academiei Franceze –, Ferruccio Soleri de la Piccolo Teatro din Milano. . Munca desfășurată pe parcursul celor trei săptămâni de lucru teoretic și practic a grupului nostru, format din 24 de actori profesioniști din diverse țări ale Europei s-a finalizat cu un spectacol realizat la Teatro Olimpico din Vicenza, avându-l ca invitat de onoare pe Dario Fo. Spectacolul a fost filmat și difuzat în direct de cele trei posturi naționale principale italiene: RAIUNO, RAIDUE, RAITRE. Am învățat, cu acel prilej, că improvizația în Commedia dell'arte este cu totul altceva decât improvizația pe care o practicasem la clasa de Arta actorului, în facultate la București. Există o serie de reguli foarte precise, stricte, care fac din Commedia dell'arte un teatru în mod esențial diferit de toate celelalte genuri de teatru, din punctul de vedere al actorului. A fost o experiență unică și extrem de valoroasă, pentru că ne-a redat sensul valorii improvizației pe scenă, vorbind despre o improvizație artistică născută din repere estetice de mare valoare, și ne-a oferit șansa aplicării practice, pe scenă, la standarde de un înalt profesionalism, a noțiunilor teoretice, abstracte până atunci, de arhetip ca personaj teatral.

CAPITOLUL V.

INTELIGENȚA EMOȚIONALĂ

Aplicații în teatrul realist psihologic

Care este domeniul care poate oferi suportul informațional de bază în demersul creației artistice a unui personaj? Personajul reprezintă o ființă umană în manifestare psihologică dinamică. Dacă în Arta plastică suportul de bază pentru cunoașterea omului ca imagine fizică este Anatomia, în Arta actorului este logic să considerăm ca fiind suport de bază pentru cunoașterea omului – ca mecanism și dinamică psihologică – **Psihologia, știința care se ocupă cu studierea și descoperirea legilor obiective ale activității psihice a omului.** Din ce alt domeniu pot afla creatorii de teatru care sunt

reperle fundamentale de bază, ale funcționării omului în dinamica psihologică a existenței sale scenice ? Domeniul specific al psihologiei, numit **inteligenta emoțională** redefiniște imaginea despre lume și om. Azi știm că emoțiile sunt cele mai importante resurse ale omului și că felul cum este construit creierul uman îi permite acestuia mai întâi să iubească. . Creierul uman funcționează pe suport electric și chimic, receptează și transmite electric și chimic, deci energetica gândurilor și trăirilor ființei umane actor, – spectator, regizor, personaj – este o realitate care poate fi transpusă în limbaj nonverbal în mod conștient și artistic. Ca aplicație a acestor lucruri, școala Teatrului Regal Național din Londra, practică, încă din ultimele două decenii ale secolului trecut studiul Artei actorului în **dimensiunea fluxului energetic uman**. Nu ca metaforă (undele radio, tv, telefonie nu sunt o metaforă), ci ca realitate fizică invizibilă care cuprinde o cantitate uriașă de emoții și informații. Studiul se face nu din punct de vedere științific, ci aplicativ. Cursuri de specializare în tehnici de lucru și exprimare artistică precum LABAN- pentru expresia mișcării scenice, sau ALEXANDER – pentru expresia emisiei vocale ș.a.m.d. au la bază exerciții de reglare și armonizare a energiei QI în corpul uman, a undelor creierului , a musculaturii etc.

Cum se traduc aceste cunoștințe în mijloace de expresie scenică ? Apelăm la tipare comportamentale, adică tipuri de temperament aplicate inclusiv în plan fizic prin exprimare nonverbală. În textul dramatic apar oameni, personaje, cu modalități de funcționare diverse, cu temperamente – deci cu tipare comportamentale – diferite pe toate planurile: de la tonul și intensitatea vocală la ritmul mersului, al așezărilor sau ridicărilor, până la viteza de reacție afectivă, ș.a.m.d. Oamenii au temperamente combinate, dar există, la fiecare, o dominantă clară, definitivă, care determină un tipar comportamental specific și unic totodată. Actorul are o anumită dominantă temperamentală. Și personajul are o anumită dominantă temperamentală. Cum se potrivesc? Interacționează? Se anulează? Se completează? Foarte rar se întâmplă ca actorul și personajul să aibă același temperament. Ce se întâmplă dacă actorul e melancolic, iar personajul e coleric? Sau dacă actorul e sanguinic, iar personajul e flegmatic? Sunt atâtea variante de combinații! Dacă un actor coleric își pune temperamentul său în toate personajele pe care le interpretează, se va repeta pe el însuși în diferite conjuncturi dramatice, până când publicul va ști la ce să se aștepte văzându-l

pe scenă. Din punct de vedere emoțional și fizic – prin limbajul nonverbal -, acest actor va folosi aceleași mijloace de expresie „artistică” – personale și limitate, la fiecare rol. Aplicatia acestor descifrări am făcut-o prin cercetarea câtorva personaje din piesa lui A.P.Cehov, *Livada de vișini*. Am pus în pagină diferențele de tipar comportamental și mod de reacție a unor personaje, pentru a exemplifia faptul că, indiferent de structura proprie actorului, personajul în teatru are o consistență și o specificitate ce trebuie respectate. vedem astfel că personaje ca Lopahin, Gaev sau Liubov Andreevna devin clare și vii, iar întruchipare lor poate fi parcursă cu sensibilitate și forță rezonantă cu ceea ce ne oferă textul lui A.P.Cehov.

Se știe deja că peste 70% din comunicare este nonverbală. Cum folosim acest lucru în teatru ?Sunt multiple repere de stabilire a mesajului comunicat prin limbaj nonverbal, dar ceea ce ne interesează cu precădere este limbajul corpului – personaj, actor – în care până și vârsta este un criteriu de diferențiere a semnificației gesturilor. De exemplu, unul dintre semnele simptomatice pentru minciună – acoperirea gurii – se manifestă diferit, în funcție de vârsta personajului: la copil prin gestul de acoperire bruscă a gurii cu ambele mâini, la adolescent prin atingerea ușoară a buzelor, iar la adult prin mângâierea în trecere a nasului sau ducerea mâinii strânse la gură, simulând o tuse intempestivă. Privirea, mișcările capului, a mâinilor, a picioarelor, poziția corpului, mimica feței etc., toate aceste manifestări nonverbale transmit mesaje cu impact mult mai puternic decât cuvintele, în teatru, ca și în viață. Folosirea acestor „instrumente” în mod conștient îi pune la dispoziție actorului o gamă de mijloace de expresie scenică diverse și deosebit de valoroase.

CAPITOLUL VI.

CONCLUZII

Activitatea umană se bazează pe tipare de gândire, de comportament și de limbaj. Ceea ce ni se întâmplă în viață, bun sau rău, reprezintă rezultatul utilizării acestor tipare. Acest lucru se aplică la toate personajele dramatice, dacă actorul are o minte deschisă și este receptiv și însetat de cunoașterea și înțelegerea modului de funcționare a ființei

umane. Care se aplică la persoana întâi singular în prima etapă, și apoi se poate folosi ca aplicație și asupra oricărui personaj dramatic. Actorul mileniului trei învață, pe parcursul evoluției sale profesionale, să evite încorporarea personajelor în propria lui dominantă psihologică. A crea un personaj, din punctul de vedere al Artei actorului, înseamnă a-l întruchipa în coordonatele concepute de autor ca structură mentală, emoțională și fizic-comportamentală. Drept care, indiferent de temperamentul pe care îl are, actorul poate descifra și își poate asuma personajul – prin cunoaștere în plan mental și stimularea intuiției prin programare neurolingvistică în plan emoțional. Forța creației actoricești, bazată pe repere stabile și clare, determină declanșarea emoției artistice prin activarea fluxului energetic pozitiv al creierului. Acest lucru stimulează creativitatea și duce la descoperirea și folosirea de către actor a celor mai inspirate, adecvate artistic mijloace de expresie scenică, pentru întruchiparea sensibilă și transmiterea dominantelor psihologice ale personajului în exprimare teatrală. În acest mod, creația unui personaj pe scenă devine ARTĂ, iar actul creației, în sine, își recapătă semnificația de cunoaștere și transmitere emoțională responsabilă, sensibilă și estetică totodată a mesajelor conținute în textul dramatic, prin spectacol teatral aducător de catharsis.

Actorul-ființă „se joacă” de-a personajele-ființe. Cum anume trăiește el acest carusel amețitor de ființe vii ce intră și ies din viața lui într-o clipită? Și se reîntorc seară de seară, luni, sau chiar ani întregi, în praful scenei, sub lumina reflectoarelor? Și a căror viață lăuntrică o împărtășește actorul sutelor și miilor de oameni ce se perindă în sălile de teatru? Propunem o variantă de drum în cunoașterea și creația artistică teatrală.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Opere:

- Cehov, A. P., *Teatru*, traduceri de Moni Gheleter și Radu Teculescu, București, Editura Univers, 1970.
- Shakespeare, William, *Opere*, traduceri în românește de St.O. Iosif, Mihnea Gheorghiu, Ion Vinea, Virgil Teodorescu, Petru Dumitriu, București, Editura pentru Literatură și Artă și Editura pentru Literatură Universală, 1955-1963.
- * * * *Commedia dell'arte*, antologie, traducere, prefață și note de Olga Mărculescu, București, Editura Univers, 1984.

II. Bibliografie generală:

- Acterian, Haig, *Shakespeare*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1938.
- Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură*, București, Editura Univers, 1982.
- Bergson, Henri, *Teoria râsului*, Iași, Institutul European, 1992.
- Bland, Glenn, *Puterea minții*, București, – Editura Amaltea, 2002.
- Bogdan, Mihail și Dunăreanu, Lucian W. *Shakespeare Repere critice contemporane*, Cluj-Napoca, Universitatea “Babeș-Bolyai”, 1976.
- Botez, I., *Sentimentul răzbunării și supranaturalul în Hamlet*, Iași, Editura Viața Românească, 1928.
- Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.
- Brook, Peter, *Împreună cu Shakespeare*, Craiova Shakespeare Festival – Ediția a IV-a, Fundația „William Shakespeare”, 2003.
- Buduca, Ioan, *După Socrate*, București, Editura Cartea Românească, 1988.

- Chapman, Garry, *Cele cinci limbaje ale iubirii*, București, Editura Curtea Veche, 2000.
- Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1993.
- Ciopraga, Constantin, *Arhetipuri și metafore fundamentale*, Iași, Editura Junimea, 1990.
- Cimpoi, Mihai, *Esența ființei. (Mi)teme și simboluri existențiale*, Chișinău, Editura Gunivas, 2003.
- Constantinescu, Ioan, *Introducere în literatura clasică*, București, Editura Minerva, 1984.
- Covey, Stephen R, *Eficiența în 7 trepte sau un abecedar al înțelepciunii*, București, Editura Alfa, 2000.
- Csiszentmihaly, Mihaly, *Flow, the Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper and Row, 1990.
- Dowden, Edward, *Shakespeare – A critical study of his mind and art*, London, 1962.
- Duchaussoy, Jaques, *Bacon, Shakespeare ou Saint - Germain ?*, Viena, La Colombe, 1962.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Renașterea. Umanismul și dialogul artelor*, București, Editura Albatros, 1971.
- Dumitriu, Corneliu, *Arheologia dramelor shakespeareane*, vol. I, *Tragediile*, București, Editura Alfa, 1996.
- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, București, Editura Nemira, 1998.
- Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, București, Editura Univers, 1977.
- Elsom, John, *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, București, Editura Meridiane, 1994.
- Edwards, Betty, *Drawing on the Right Side of the Brain*, New York, Penguin Putnam Inc., p. 44.

- Eliade, Mircea, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere*, București, Editura Științifică, 1991.
- Elvin, B., *Teatrul și interogația tragică*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Gheorghiu, Mihnea, *Scene din viața lui Shakespeare*, București, Editura Tineretului, 1964.
- Giblin, Les, *Arta dezvoltării relațiilor interumane*, București, Curtea Veche Publishing, 2000.
- Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, București, Editura Curtea Veche, 2001.
- Golu, M., *Bazele neurofiziologice ale psihicului*, București, Editura Științifică, 1981.
- Gorceacov, N., *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.
- Gray, John, *Bărbații sunt de pe Marte, femeile sunt de pe Venus*, București, Editura Vremea, 1998.
- Grigorescu, Dan, *Shakespeare în cultura română modernă*, București, Editura Minerva, 1971.
- Ionesco, Eugen, *Teatru*, București, Editura Univers, 1982.
- Knight, G. Wilson, *Studii shakespeariene*, București, Editura Univers, 1975.
- Kott, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostru*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
- Levițchi, Leon, *Studii shakespeariene*, Cluj – Napoca, Editura Dacia, 1976.
- Littauer, Florence, *Personalitate Plus*, București, Businessstech International Press, 1999.
- Personalitate Puzzle*, București, Businessstech International Press, 2002.
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei*, București, Editura Eminescu, 1973.
- Mihăescu, Florin, *Shakespeare și teatrul inițiativ – studii și cercetări tradiționale*, București, Editura Rosmarin, 1998.
- Murnu, George, *Descătușare*, București, Editura Casa Școalelor, 1937.

- Nijni, V., *La lecțiile de regie ale lui Eisenstein*, București, Editura Meridiane, 1962.
- Olaru, Alexandru, *Shakespeare și psihiatria dramatică*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1997.
- Omescu, Ion, *Hamlet sau ispita posibilului*, București, Editura Cartea Românească, 1971.
- Palmer, John, *Political and comic characters of Shakespeare*, London, 1968.
- Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. I-IV, București, Editura Meridiane, 1971.
- Pavel, Toma, *Arta îndepărtării. Eseu despre imaginația clasică.*, București, Editura Nemira, 1999.
- Pease, Allan, *Limbajul trupului*, București, Editura Curtea Veche, 1998.
- Perrucci, Andrea, *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și improvizație*, București, Editura Minerva, 1982.
- Popa, Marian, *Comicologia*, București, Editura Univers, 1975
- Popescu-Neveanu, Paul, *Tipurile de activitate nervoasă superioară la om*, București, Editura Academiei, 1961.
- Rădulescu, Mihai, *Shakespeare – un psiholog modern*, București, Editura Albatros, 1979.
- Roco, Mihaela, *Creativitate și inteligență emoțională*, Iași, Editura Polirom, 2001.
- Săvulescu, Monica, *A.P. Cehov*, București, Editura Albatros, 1981
- Stănciulescu, D. Traian, *Miturile creației. Lecturi semiotice*, Iași, Editura Performantica, 1995.
- Schwartz, David J., *Puterea magică a gândului*, București, Editura Curtea Veche, 2000.
- Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Institutul European, 1999.
- Vianu, Tudor, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Vigotski, L. I., *Psihologia artei*, București, Editura Univers, 1973.

* * *

Dicționar de estetică, București, Editura Meridiane, 1972.

* * *

Shakespeare și opera lui - Culegere de texte critice,
București, Editura pentru Literatură universală, 1964.

III. Referințe electronice:

Hermann, Ned., *The creative Brain*, NASSP Bulletin, www.bssc.edu.au,
1982.

www.max.mmlc.northwestern/articole/sec xx

IV. Referințe audio-video:

Chase, Betsy; Vicente, Mark și Arntz, William (regia și producția) *What the ... We Know* (*Ce ...știm de fapt*), film documentar științific și artistic, Captured Light Industries și Lord of the Wind Films, LLC, co-producție Canada-S.U.A., www.whatthebleep.biz.