

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
FACULTATEA DE ARTE TÎRGU-MUREȘ

TEZĂ DE DOCTORAT

TEATRALITATEA SCRIERILOR EPICE BECKETTIENE

(Rezumat)

Conducător științific:
Prof. Univ. Dr. Sorin Crișan

Doctorand:
Ștefan Roman

Tîrgu Mureș
2014

CUPRINS

1. Teatralitate. Concepte. Definiții

Introducere

1.1. Pretext estetic

1.1.1. „Cum Deus calculat fit mundus”

1.2. Context istoric

1.3. Teatralitatea ca și calitate a cotidianului

1.4. Extincții

1.5. Antiteatralism

1.6. Mimesis

1.7. Ritualitatea teatrului și teatralitatea ritualului

1.7.1. Despre conceptul de liminalitate

1.7.2. Performance – ultima frontieră

1.8. *Theatrum mundi*. Surse

1.8.1. *Marele teatru al lumii*

1.9. Teatralitatea textului dramatic

1.10. Efectul spectacular sau dimensiunea impresionabilului

1.10.1. Ficțiune vs. Realitate

1.10.2. Caracteristici ale teatralității scenei

1.10.2.1. Actorul

1.10.2.2. Corpul

1.10.2.3. Interpretarea

1.11. Teatralitate și film

1.11.1. *Synecdoche, New York*

1.11.2. *Being John Malkovich*

1.11.3. *eXistenZ*. Unde se termină realitatea și unde începe Jocul ?

1.11.4. Autonomia corpului la Kobo Abe și Samuel Beckett

2. Teatralitatea în scrierile epice

2.1. Interferențe epico-dramatice

2.2. Dialog și oralitate

2.3. Teatralitatea în schițe

2.4. Teatralitatea în povestire

2.4.1. Teatralitatea imaginii și a simbolurilor la Bruno Schultz

2.4.2. Efecte vizuale și auditive

2.4.3. Ian McEwan sau geometria lumilor posibile

2.4.4. *Cazul* Ishiguro

2.5. Teatralitatea în roman

2.5.1. Intertextualitate-teatralitate

2.5.2. Studiu de caz: *Nebunii în Brooklyn* de Paul Auster

2.6. Despre teatralitatea poeziei

3. Teatralitatea creației epice beckettiene

3.1. Preliminarii. Ființa părăsită sau incertitudinea existenței

3.2. *If we can't keep our genres more or less distinct...*

3.3. Despre personajele din proză

3.3.1. Belacqua

3.3.2. Murphy

3.3.3. Watt

3.3.4. Mercier și Camier

3.3.5. Molloy/Moran

3.4. Personaje din proză. Personaje din dramaturgie. O comparație

3.5. Însingurarea ca și popas inițiativ

3.6. Forme și structuri ale teatralității în *Trilogie*

3.6.1. *Molloy sau Viață fără doică*. O monodramă

3.6.1.1. Monodramă, monolog, solilocviu

3.6.1.2. Didascală ca formă a teatralității

3.6.2. *Nenumitul*. O aplicație scenică

3.6.2.1. Arhitectura spațiului corporal și *caligrafia* vocii

3.6.2.2. Elevul Beckett din *Clasa moartă*

3.6.3. Strategiile absenței sau limbajul sabotat. Despre teatralitatea cuvântului

3.6.3.1. Limbajul performativ

3.6.3.2. Despre repetitivitatea performativă

3.7. *homo circus*. Teatralitatea kinestezică din *Mercier și Camier*

3.8. *Film & Film*

3.8.1. Performativitatea filmică a prozei târzii

3.9. Despre Godot în termeni de ceea ce nu e

3.10. *curriculum mortis* sau despre inadecvări spațio-temporale

3.11. Ecuția pietrelor sau despre transcendență

3.12. Molloy. Trei posibile *locuiri* (o abordare antropologică)

3.12.1. clarificarea iconoclastă

3.12.2. pământul ca aspirație mortuară

3.12.3. cerul ce *așteaptă* să fie locuit

3.12.4. de la vehiculul dedalian la omul-mașină

3.12.5. în fine, „marele născând”

3.13. O poetică a eșecului

Anexă (Textul monodramei *Molloy*)

Bibliografie

Motivație

Tema teatralității creației epice beckettiene a fost generată de o dublă motivație. Pe de o parte lectura Trilogiei (*Molloy*, *Malone moare* și *Nenumitul*) a condus la ideea existenței în câmpul narativ a unor structuri care, cel puțin la prima vedere, se distanțează de formulele literarității și se apropie de cele ale reprezentației scenice. Cu alte cuvinte, urmând perspectiva lui Roland Barthes, în miezul producțiilor epice (inclusiv a celor beckettiene), putem reține elemente care să satisfacă imperativele teatralității.

Pe de altă parte, motivația alegerii temei a stat în fructificarea textelor de care vorbim (și mai cu seamă a romanului *Molloy*) într-un scenariu și o ulterioară montare scenică. În cazul primei scrieri din trilogia beckettiană acest demers a și avut finalitatea dorită, premiera acesteia avînd loc la *Teatru 74* în 14 martie 2009, Tîrgu Mureș.

Punerea în practică, cu alte cuvinte mizanscena textului beckettian, mi-a întărit presupuziția conform căreia textele epice (și mai cu seamă cele ale lui Beckett) sunt posesoare ale unei teatralități intrinsece.

Metodologie

Demersul nostru va presupune utilizarea unor instrumente de cercetare interdisciplinară și comparativă din domeniul creației și istoriei teatrale, analizei teatrolgice, exegezei literare și estetice.

Prezentare generală

Ca urmare ne-am propus un plan tematic care să cuprindă trei capitole majore.

Prima parte a tezei se concentrează asupra evidențierii conceptului de teatralitate în aspectele sale generale. S-a efectuat de asemenea și *plonjarea* în aspectul particular, cel al specificității teatrale.

A doua parte invită la decupajul teatralității din formele tipului de discurs epic (schiță, povestire, roman). În acest sens am operat o *decupare* a formulelor teatrale (la nivelul textului) care se manifestă atât în dramaturgie cât și în scrierile epice. Ne-a interesat și teatralitatea poeziei. Există un tip de poezie de pildă în care narativitatea și „foamea de concret” (Al. Cistelean) își dezvăluie din plin valențele conflictologice. Acest tip de poezie (Mircea Ivănescu, T.S. Eliot) exclude emfaza lirică, dar relevă teatralitatea tocmai prin reprezentări ale vorbirii interioare.

Ultima parte dedică teatralității din scrierile epice ale lui Samuel Beckett studiile necesare pentru a o decanta. Pentru aceasta folosim argumente ce pornesc din zona filozofică sau filologică

(personaje arhetip) spectacologică (Kantor, spectacolul de circ) și până la performativitatea filmică a așa numitei proze *târzii*.

Anexa lucrării conține scenariul dramatic *Molloy sau Viață fără doică* efectuat după romanul Molloy și *Textele de neființă* ale lui Beckett. Teatralizarea la care invită textele beckettiene e binevenită pentru abordări spectacologice, lucru delatfel încurajat în paginile aceste lucrări. Consider că textul acestei monodrame, așa cum apare el în *anexă*, poate servi unui actor pentru o punere în scenă – rezervându-mi însă dreptul asupra acestei text (ca simplă semnătură de adaptare a textelor beckettiene în discuție).

În *Introducerea* noastră semnalăm asupra integrității termenului de teatralitate. Fragilitatea termenului de teatralitate se datorează faptului că, pe de-o parte, mișcărilor teatrale de la începutul secolului XX inventariau cu numele de cod teatru orice *situație* când cineva se expunea privirii altora, iar pe de alta, acroșajului pe care termenul l-a resimțit din partea unor domenii extra-teatrale.

În primul caz, situațiile se „convertesc” până la happening și performance, dar teatralitatea interoghează și felul de a percepe *din afară* o adunare politică sau o întrecere sportivă, de pildă. Cercetătorul Paul Zumtor aduce în discuție *spectacolul oral*, al cărui protagonist e povestitorul. Culturile arhaice (Zumtor le cercetează pe cele din Africa sub-sahariană, Polinezia și America de Sud) păstrează acest gen de *entertainment* în perpetuarea tradiției și moștenirii identității. Prin urmare, aceste spectacole-istorisiri au mai degrabă un caracter social. Credem că acest fel de povestitor derivă din funcția șamanului care intervenea salvator, curativ în comunitate.

Apoi, interesul din partea altor cercetători din diferite domenii întăresc ideea cu privire la putința teatrului de a modela conceptual lumea. Bunăoară sociologul Erwin Goffman în cartea sa *The Presentation of Self in everyday Life* (1959) avansează ideea că individul performează în viața de zi cu zi spre a accede la o poziție superioară din punct de vedere social prin adoptarea unei măști (atribut teatral).

Și Josette Féral propune o o teatralitate *involuntară*, marcată de însemnele cotidianului. Cele trei scenarii pe care cercetătoarea canadiană le propune sunt expuse în capitolul despre **Teatralitatea ca și calitate a cotidianului**. Scenariile ei se bazează pe existența unui proces în care subiecții (observatorul și cel observat) se *abandonează* privirii. Prin urmare, spațiul devine comun (privești și/sau ești privit). Astfel, spațiul celuilalt devine al meu. La fel, spațiul *meu* devine spațiul *celuilalt*. Fără această „incizie” proprietățile cotidianului rămân intacte, nealterate. Găsim aici o interpelare mai mult decât fericită a căutării *sinelui* prin *celălalt*. Apare la Hegel și cerințele efectului curativ imprimă un joc al reciprocității: „conștiința de sine își atinge satisfacția numai în altă conștiință de sine.”

Curiozitatea altor medii de manifestare a teatralității (internet, mass-media) este devoalată

în capitolul **Extincții**. *Plonjarea* în virtual (jocuri pe calculator, emisiuni interactive T.V.) ar reprezenta cazuri-limită, posibile însă prin conceptul de joc, așa cum suțin Katia Solen și Eric Zimmermen în *Rules of Play*: „Semnificația jocului și interactivitatea sunt concepte cheie. Jocurile sunt privite ca parte a culturii în schema reguli-joc-cultură, iar participarea jucătorilor este întărită prin decizie (și comenzile necesare), manipulare de resurse și asumare de scop (obiectiv).”

În domeniul teatrului teatralitatea ar fi de imaginat odată cu instinctul de joc. Nikolai Evreinov extinde și în afara esteticului valabilitatea acestui instinct: dragostea pentru deghizare, plăcerea de a crea iluzia și de a proiecta imaginile închipuite despre noi în fața celorlalți. Acest comportament poate fi gratuit, fără vreun scop estetic, „artistic”, și este asemănător instinctului de joacă al animalelor. În lucrările de la începutul secolului XX (*Teatrul pentru Sine, Apologia teatralității*, ș.a.) observațiile lui Evreinov asupra teatralității deschid perspectiva existenței unui instinct vital, menit a transfigura realitatea prin simulacru. Dealtfel și într-o binecunoscută lucrare despre istoria culturii, (*Homo ludens*, 1939) se insistă asupra apariției culturii ca formă de joc. Reținem afirmația autorului ei, olandezul Johan Huizinga: „Cultura la început este jucată.” Dacă la Maurice Blanchot, „jocul este încoronarea culturii” jocul devine și motivul pentru care Dumnezeu a făcut lumea, aspect pe care îl relatăm în subcapitolul „**cum Deus calculat fit mundus**”.

În capitolul **Context istoric**, ne propunem să avansăm în decriptarea teatralității în specificul ei teatral. Distingem teoriile lui Georg Fuchs care a fost printre primii care au vorbit, la începutul secolului XX, de o reteatralizare a teatrului. În *Die Revolution des Theatre* (1909) Fuchs interpretează teatralitatea ca suma totală a materialelor și sistemelor de semne utilizate într-un spectacol de teatru dincolo de textul literar al piesei. Elementele care definesc spectacolul teatral sunt mișcările, vocea, sunetul, lumina, culoarea. Ne găsim astfel în imediata apropiere a definiției dată de Roland Barthes: „teatralitatea este teatrul fără text.” Sau, poate încă și mai mult, de explicația operată de Jean Marie Piemme: „teatralitatea este ceva ce numai teatrul poate să producă; este ceva ce celelalte arte nu pot să producă.” Acum se produce în epocă dezicerea de naturalism, al cărei deziderat – copia la unison a realității – era tocmai deteatralizarea. Acceptarea convenției teatrale va marca începutul *efectului spectacular*. În **Efectul spectacular sau dimensiunea impresionabilului**, reținem eforturile de teatralizare (Craig, Appia). De asemenea, filiera rusă (Meyerhold, Vahtangov, Tairov), formula *gestului* brechtian – un indice marcant al teatralității – sunt investigate. Necesitatea despărțirii de psihologie este proclamată prin izgonirea cuvântului din teatru (Antonin Artaud) și reinstaurarea ritualului (Grotowski).

Termenul de *mimesis* devine operant în abordarea teatralității. Aristotel, în *Poetica*, condiționează actul artistic de *mimesis* (imitație). Capitolul dedicat acestui concept pune în discuție două poziții antagonice (Platon, Nietzsche). Platon îl folosește cu o conotație negativă, el producând „lucruri nevrednice în raport cu adevărul”. La Nietzsche, procedeul antic suferă transformări:

mimesisul devine *metamorfozare*. Fenomenul dramatic primordial („să te vezi pe tine însuși metamorfozat, și apoi să te porți ca și cum ai avea cu adevărat un alt trup și un alt caracter”), se opune categoric *nealterării* omului platonice. Recunoaștem în această dorință de *uitare* a propriei identități o invocare a extazului dionisiac, care la filosoful german deține funcția majoră în realizarea tragediei.

Mimesisul nu înseamnă doar copierea după principiul fotografiei, ci și participarea creativă la spectacolul existenței. Astfel, după Alfred Jarry, imitarea naturii trebuie să evite pericolul cantonării într-o exactitate fidelă a modelului.

În capitolul **Antiteatralism** dezbatem câteva din prejudecățile antiteatrale. Reticența cu privire la amploarea mizanscenei se va diminua totuși, ajungându-se la teoriile scenocentriste. Un caz curios este acela al lui Jacques Copeau, care se exprima împotriva oricărei distrageri teatrale și oricărui derapaj de la acuratețea textului literar. În același timp, însă, în articolul său pentru *Enciclopedia Franceză* (Paris, 1936) definea regia de teatru ca suma proceselor artistice și tehnice cu ajutorul cărora textul scris de un autor dramatic este *transferat* din stadiul ascuns, mental, de existență, în realul și prezentul scenei.

O altă poziție *antiteatrală* este aceea a lui Michael Fried care atenționează asupra falsității posturii în poză, adică a modelului care știe că este pictat (sau fotografiat). În cartea sa despre pictura franceză din secolul al XVIII-lea, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, 1980), Fried identifică o serie de picturi ca fiind „teatrale”. El se referea mai exact la acele figuri umane care sunt captate pe pânză și care par conștiente că sunt pictate. Cu alte cuvinte, la cele care recunosc existența unui auditoriu. Fried clasează această *poză* la care apelează personajele atunci când sunt pictate ca fiind mult mai puțin valoroasă din punct de vedere artistic decât a altui personaj care este absorbit de o activitate oarecare. Rămânând inconștiente de privirea pictorului, figurile sunt mai autentice. Contrastul ar fi așadar între lucrările de artă *absorbite* și cele *teatrale*, care se oferă privirii spectatorului, așadar interpretării.

Teoria minimalismului, la care aderă Fried, este implicată în căutarea *esenței* artei, unui autentic *sine* al fiecărei opere de artă. Prin urmare, pentru minimaliști ceea ce e *teatral* se opune proiectului lor din cauza, în principal, emfazei care se instaurează în procesul de receptare a operei de artă.

Teatrul este strâns legat de ritual. Când aducem în discuție apropierea celor doi termeni, ritual și teatru, avem în vedere o dimensiune experiențială. Aplicarea acesteia în domeniul teatrului face ca teatrul să fie mai mult decât un instrument de comunicare, dezvoltând o nevoie de a-și lărgi limitele cunoașterii. O cunoaștere de altfel neproductivă în condițiile unor situații dramatice din viața de zi cu zi. În orice caz, considerăm că teatrul, ca și laborator al interogațiilor, se intersectează cu esențializarea problematică pe care o propune ritualul. Această complemențritate dintre ritual și

teatru am examinat-o în capitolul **Ritualitatea teatrului și teatralitatea ritualului**. Folosind conceptul de liminalitate introdus de Victor Turner, evidențiem apropierile, dar și distincțiile din experiența ritualică și cea estetică.

Într-un anumit sens și performance-ul este un caz al situației liminale (din latinescul *limen* – graniță, prag) prin adoptarea autoreferențialității. Căci performance-ul nu exprimă realitatea, el *este* realitatea. Se poate afirma totodată că are un caracter antiteatral. Din interviurile Marinei Abramovici acest aspect transpare foarte clar: „theatre was an absolute enemy. It was something bad, it was something that we should not deal with it. It was artificial. All the qualities that performance had were unrehearsable. There was no repetition. It was new for me and the sense of reality was very strong. We refused the theatrical structure.” (în capitolul **Performance – ultima frontieră**).

Funcția metateatrală pe care o îndeplinește corul antic e un barometru important al teatralității. Obiectivizarea de sine constituie un deziderat al lumii antice grecești (*gnothi seauton* - cunoaște-te pe tine însuși!) Am acostat această problematică în capitolul **Theatrum mundi și Marele teatru al lumii** (Calderón de la Barca).

Reluând discuția despre particularitățile teatralității scenei, ne-am axat atenția, în subcapitolele **Actorul, Corpul, Interpretarea** pe problemele care derivă din aceste coordonate.

Ultimul capitol al primei părți surprinde profilul teatral al câtorva pelicule (*Synecdoche, New York, Being John Malkovich, eXistenZ, Femeia nisipurilor*). **Teatralitatea și film**, capitolul dedicat teatralității peliculei analizează potențialul imaginii care relevă și în același timp ascunde.

Istoria peliculei pendulează între redarea unui timp interior, a vieții ascunse, și exacerbarea *privirii indecente*. Durată intimă vs. narativitate schematică. În timp ce filmul lui Kaufmann (*Synecdoche, New York*) reclamă recurența motivului de *teatru în teatru*, *Femeia nisipurilor* al regizorului japonez Teshigahari induce asemănări flagrante cu pierderea identității pe care o vom regăsi și în opera lui Samuel Beckett.

Partea a doua se regroupează spre studiul teatralității din scrierile epice. Încercăm să demonstrăm existența unor forme și structuri ale teatralității în genul epic. Odată recunoscute aceste *invariabile* vom urmări aplicabilitatea lor în toate speciile genului, de la schiță și povestire până la nuvelă și roman. Când spunem că un text epic conține teatralitate înțelegem de fapt că acesta a preluat prerogativele specifice textului dramatic. Textul narativ devine, prin combinarea cu cel dramatic, o structură hibridă. Teatralitatea textului epic trebuie comparată și totodată diferențiată de cea a textului dramatic. În fond, teatralizarea unei opere narrative presupune transformarea literaturii în discurs teatral. Bineînțeles, *stricto senso*, nu se poate pune semnul egalității între teatralitatea

textului, fie el aparținând genului dramatic sau epic, și cea a spectacolului teatral. Asta pentru că conceptul de mizanscenă se axează pe prezența actorilor care stabilesc relația de comunicare, pe când experiența lecturii se focalizează strict pe rolul imaginației cititorului. La care adăugăm desigur, abilitățile sale de a *regiza* imaginea proiectată, la nivelul mentalului. Prin urmare, avem de-a face cu două moduri care creează tipuri diferite de iluzie. Iar dacă, așa cum am văzut la Roland Barthes, teatralitatea spectacolului este teatru *minus* text, suntem tentați a forța la rândul nostru o formulare ce decurge logic: teatralitatea epică este text *plus* teatru.

Efectul prim al existenței teatralității epice îl reprezintă dramatizarea (pentru teatru) și ecranizarea (pentru film). Gustul pentru spectacolele ce pornesc de la dramatizarea textelor epice a marcat – și continuă să o facă – o bună parte din practicile teatrale actuale. Se poate „dramatiza” orice, chiar și texte aparent inabordabile pentru scenă (ex: cartea de telefon, sau chiar una culinară). Compania germană de teatru *Rimini Protokoll* a avut la un moment dat în repertoriu un spectacol după *Capitalul* de Marx.

Interferențe epico-dramatice

Textul dramatic impune comunicarea unui mesaj cognitiv și estetic, în mod indirect prin replici rostite de actorii angajați într-un joc scenic. Prin comparație cu genul epic, în special cu proza, modul dominant de expunere este dialogul, fiind folosit uneori și monologul. Narațiunea este suplinită prin jocul actorilor, prin prezentarea întâmplărilor direct în fața spectatorilor, fapt ce implică și elementele nonverbale sau paraverbale, cum ar fi gestică, pantomima, intonația, pauza. Elemente narrative sunt conținute în indicațiile scenice (didascalii), prin care autorul dramatic oferă anumite sugestii pentru jocul actorilor. Didascalia înlocuiește de regulă descrierea tradițională din textul narativ, cuprinzând prezentarea personajelor, diferitele grade de implicare ale acestora în acțiune, precum și date referitoare la timpul și spațiul acțiunii.

Odată cu inovațiile aduse de proza postmodernă, diferențele specifice ale genurilor literare s-au atenuat. Narațiunea epică preia procedeele dramatice în interiorul structurii narrative. Când vorbim despre teatralitatea genului epic ne referim la acele compoziții de natură estetică și verbală care pot fi ușor adaptabile unei reprezentări teatrale. În majoritatea acestor cazuri avem situații care pot fi ușor exploatate din punct de vedere dramaturgic. Mai mult decât atât, teatralitatea narativă pornește de la posibilitatea reconstrucției și, de ce nu, a deconstrucției imaginii sugerate de dinamicile și tensiunile textului. Astfel, atât la nivelul limbajului, al structurilor semantice și sintactice, cât și la cel al efectelor vizuale și auditive, sau al organizării situațiilor conflictuale, se poate vorbi despre o *imitare* a structurilor dramatice în textul epic.

Pentru a avea însă o imagine mai clară asupra prezenței teatralității în spațiul narativ, ne-am îndreptat atenția asupra studiilor lui Gérard Genette. Poeticianul francez propune în *Discursul narativ* (1972), o distincție între povestire (prin care înțelege ordinea în care s-au petrecut

evenimentele în text) și narațiuni (care se referă la însuși actul narării).

Teatralitatea narativă, după Genette, are o dublă perspectivă: spunerea poveștii (diegesis) și reprezentarea acesteia (mimesis). Așadar, caracterul performativ reiese din capacitatea de reprezentare prin intermediul unui proces mental, a unor situații cu caracteristici dramatice, precum: caracterul interactiv, tensiunea relațiilor, tehnica fotografică a descrierilor, existența unui limbaj cu caracter performativ.

O descriere a specificității limbajului performativ nu poate să evite etimologia propriei denotații. În acest sens, teza profesorului american John Langshaw Austin *Cum să faci lucruri cu vorbe?* este edificatoare în ceea ce privește semnificația limbajului. Vorbirea, susține Austin, este acțiune, iar limbajul este un instrument prin care indivizii acționează cu scopul de a obține anumite rezultate. Fiind îndreptat înspre împlinirea *a ceva*, limbajul devine unul performativ.

Dialog și oralitate

Dialogul, la o primă observație, se erijează ca un element specific textului dramatic. Cu toate acestea, el se exercitează și ca „lucru vorbit”, dovedindu-și astfel eficiența pe o axă a comunicării. Ca atare, el nu se poate sustrage funcționalității din cadrul episodului *întrebare-răspuns*, ceea ce ne trimite înspre experiența *înțelegerii* (la Gadamer); totodată, derularea unui dialog nu își poate avea scopul ultim în detrimentul aflării adevărului (la Platon).

E limpede că odată propusă problematica dialogului, ne plasăm într-un câmp teoretic destul de vast. Însă, trebuie să operăm o distincție între, pe de-o parte, dialogul ca modalitate de realizare concretă a funcției de comunicare, și dialogul artistic, pe de alta. Dialogul artistic, prin registrele sale stilistice, alături de caracterul oral și elementele nonverbale, adică cele caracterizate prin prezența mimicii, expresivității corporale, ale gestului etc. Toate acestea configurează o marcă a teatralității la nivelul discursului literar. Prin intermediul dialogului se creează un limbaj sugestiv, se declanșează sau se motivează o acțiune, se definesc relațiile dintre personaje și se exprimă totodată reacția mentală, afectivă, în raport cu un *altul*.

Efectele performative ale oralității, verbalizarea ca și *act scenic* este exemplificată prin cele trei personaje: Courtial (*Moarte pe credit*, L. F. Céline), Nozdriov (*Suflete moarte*, Gogol) și în fine, Șipov din romanul lui Bulat Okudjava. Toate cele trei cazuri prezintă tipologia trișorului. Aici oralitatea deține o funcție ce înlesnește transferul mijloacelor teatrale în literatura epică. Un puternic efect teatral se distinge din contaminarea narațiunii cu structuri dialogale proprii teatrului. Dacă imaginarul aparține în ultimă instanță spectatorului, în cazul nostru lectorului, participarea la înlesnirea situației de joc este cu atât mai evidentă cu cât oralitatea este mai accentuată.

În cazul **schitei** formula dialogată consacră un anumit tip de verbalitate plastică, am ales situația scrierilor lui I.L. Caragiale. De pildă, schița *Căldură mare* pare decupată dintr-o piesă de

teatru. Partea introductivă se constituie într-o adevărată didascalie, oferind detalii succinte referitoare la spațiul de desfășurare al acțiunii, al timpului acțiunii, precum și la atitudinea personajelor pe întreg parcursul dialogului.

Povestirile lui Isaac Bashevis Singer, Boris Vian sau Kobo Abé prezintă, în accepțiunea noastră, avantajul unui timp prezent al narării, fapt ce angrenează imaginația lectorului în coordonatele unei mizanscene. Fragmentul epic dobândește calitățile unei scene dramatice, integrând în procesul acțiunii și pe lectorul/spectator, integrare ce reunește, cel puțin la nivelul imaginației, condițiile spectacolului de teatru.

Cehov, maestrul povestirilor, al efectelor vizuale, al verbelor didascalice, este prezent în studiul nostru pentru a arăta cum mimetismul teatral angrenează structura literară din zona epicului. Totodată, caracterul performativ sau cel mimetic al textului scris, precum și perspectiva centralizării unei atmosfere conduc către teatralitate. Prin anturarea acestor noi mijloace de realizare a teatralității observăm că dialogul nu este o cauză singulară și definitivă în ceea ce privește corespondențele dintre epic și dramatic.

Teatralitatea imaginii și a simbolurilor la Bruno Schultz

Situate pe alt palier al teatralității, povestirile lui Bruno Schultz oferă descrierii un cert caracter de natură dramatică. Povestirile lui sunt lipsite de dialog, pe alocuri chiar și de acțiune, însă efectele dramatice se regăsesc în interiorul cuvintelor, în dinamica și tensiunea creată de succesiunea imaginilor. Se creează lumi hiper-senzoriale. Tehnica scriiturii se apropie de fenomenul *New Writing* (Heiner Muller, Martin Crimp, Sarah Kane, Valère Novarina, Jean-Luc Lagarce, Michel Vinaver), în cadrul căruia epicul este transformat în dramatic.

Am accentuat rolul pe care *Manechinele* schulziene l-au avut în teatrul lui Tadeusz Kantor. Teatrul lui Kantor, asemeni lumii schulziene, este alcătuit din *ce a mai rămas*, dintr-un morman de trupuri neînsuflețite, un maldăr de rămășițe și obiecte. Rolul manechinelor în estetica regizorului *Clasei moarte*, împreună cu cel al figurilor de ceară, este rezumat de Monique Borie într-un studiu dedicat temei, ca fiind, alături de cel al actorilor cu mișcări mecanice, de robot, drept „cheia creării iluziei: tensiunea dintre inanimat și animat văzută ca trecere de la starea de moarte la starea de viață.”

Tot în acest subcapitol am analizat și povestirile lui Kazuo Ishiguro și Ian McEwan. Ishiguro propune povestirea-montaj, care, asemeni cinematografului, imprimă ritmul de gândire al personajului principal. Iar la McEwan, în parcurgerea situației, lectorul are impresia că totul se desfășoară în fața lui. Cititorul devine spectator, iar pe alocuri chiar personaj martor.

Creînd efecte dramatice și comportând o flexibilitate a structurilor narative, povestirea rămâne o provocare, punând în scenă cuvântul în aceeași manieră în care o face și textul dramatic.

Teatralitatea în roman

Înainte de a vorbi despre teatralitatea în structura romanului, facem apel la teoriile despre intratextualitate ale Juliei Kristeva și la „transcendența textuală” cu care operează Gérard Genette. Evident, odată cu romanul, așa cum știm de la Mihail Bahtin, ne aflăm în fața unor stratificări mai profunde, pe care legile polifoniei le dezvăluie treptat, pe când povestirea, sau chiar nuvela, dispunea de o singură deschidere. Astfel că aplicabilitatea acestor două concepte în discuția cu privire la teatralitate e binevenită, deoarece transgresarea unor procedee dramatice (cum ar fi didasalia, de exemplu) face mai ușor receptarea acesteia în structura epică de mare întindere.

Opera lui Paul Auster, *Nebunii în Brooklyn* (2006) face obiectul cercetării noastre cu privire la existența teatralității în roman.

Teatralitatea în poezie

Aducem argumente, în ceea ce privește existența unei teatralități latente în poezie, formulele poetice anglo-saxone (Ezra Pound, T.S. Eliot). În spațiul cultural românesc se distinge profilul artistic al lui Mircea Ivănescu, coordonator al unui real secundat de realitate, ca să folosim termenii lui Philippe Sollers. *Momentele* lui Ivănescu, sau instantaneele, readuc tensiunea unor scurte, dar dureroase adânciri în memoria atemporală. Versurile lui sunt plonjări în eternul unei clipe, ce a fost, dar care, încă, durează. Timpul înțepenește, realitatea se dilată. Aportul poetic e fotografierea acestei realități paralele. Dublu al dublului, real al realului. Iar ceea ce ni se prezintă/ce ce noi citim e memoria acestei fotografieri. Ceea ce ne amintește de demersul kantorian.

Partea a treia argumentează existența unor forme și structuri ale teatralității în scrierile epice ale lui Samuel Beckett.

Chiar dacă Beckett pledează pentru strictețea genurilor literare, se va adevăra că netransgresarea genurilor constituie o contradicție. Poemul *Whoroscope* (1930), de exemplu, care poate fi citit ca un monolog în versuri, cu note de subsol – mai pedante poate decât cele ale lui T.S. Eliot – dar și ca un articol în proză despre Descartes.

Conceptul de *androginitate textuală* impus de Stanley Gontarski, funcționează în cazul prozei și teatrului lui Beckett, mai ales cel din anii '70 și '80. În cazul în care am compara paginile de proză cu cele de teatru, ne-ar fi foarte greu să le distingem unele de altele. Remarcăm un stil omogen bazat pe principiul transferabilității. Limbajul teatral este folosit și în proză. Aceeași analogie o putem observa și în cazul personajelor din proză și teatru.

Despre personajele din proză impune personajul Belacqua ca personaj arhetipal pentru, credem noi, întreaga *deslușire* a problematicii beckettienne – exilul din existență, excomunicarea ontologică.

Personajul apare pentru prima dată în povestirea *Sedendo et Quiescendo* (1932), inclusă mai târziu în romanul *Vis cu femei frumoase și nu prea* (1932). Colecția de povestiri *Mai mult ciupituri decât lovături* (1934) îl are de asemenea în prim plan pe același personaj.

Pe celelalte personaje ale prozei beckettienne (Watt, Murphy, Mercier și Camier, Molloy/Moran, Malone) le-am abordat în traiectoria lor descompusă, în sensul că acestea vor căpăta din ce în ce mai mult o perspectivă care să le dezangajeze din *strânsoarea* biografică sau narativă. Se dinamitează chiar noțiunea de personaj. (Nenumitul este un non-personaj, de exemplu.) Va rămâne doar *o voce* comună atât personajelor din proza târzie, cât și a celor din dramaturgie (piesele de teatru, pentru film sau televiziune).

Cuplurile Mercier/Camier și Vladimir/Estragon au fost examinate din prisma asemănărilor pe care *așteptarea* – un motiv des întâlnit la Beckett – le-o impune acestora în plan comportamental. Așteptarea, care de altfel este proiectată în eternitate, îi vizează și pe Molloy/Moran sau pe Bom/Pim.

Capitolul **Forme și structuri ale teatralității în *Trilogie*** demonstrează existența teatralității în prima și ultima parte a trilogiei (romanele *Molloy* și *Nenumitul*). Teatralitatea performativă, una de la care se poate porni spre a cristaliza o formă spectaculară, va fi analizată în paginile *Nenumitului*. Cât despre romanul Molloy, l-am dramatizat, rezultând o monodramă, ceea ce înseamnă că teatralitatea acestuia a funcționat, cel puțin pe palierele cerințelor scenice.

Monologul, monodrama, solilocviul, dar și didascalia se prezintă ca mărci definitorii ale teatralității. În cazul didascaliei au fost prezentate punctuațiile comportamentale ale personajului Molloy, așa cum apar ele în dramatizare. Didascaliile, la Beckett, sunt într-o perfectă coeziune cu deconstrucția mentală la care sunt supuse personajele lui. Prin urmare, ne-am concentrat pe amnezia personajului. Acțiunea propriu-zisă se bazează pe continue și neprevăzute obstacole. De altfel, principiul aparține acelei tradiții atât de dragi lui Beckett (pantomimă, circ, farsă, clovnerie), considerate ca aparținând unui teatru marginal, unei forme degenerate.

Triada **monolog, monodramă, solilocviu**

Monodrama se pliază pe axa spectaculozității, revendicând cuceririle spectacolului total. Un actor îi joacă pe mai mulți. Jocul său, tehnica sa suplinește aparițiile celorlate personaje.

Într-o monodramă, monologul și solilocviul (exclusiva vorbire cu sine) se întâlnesc. Monologul nu trebuie confundat cu solilocviul, căci dacă primul poate ieși din convenție – scurtul aparté al commediei dell'arte conține o incipientă monologală – solilocviul se *blochează* la nivelul linearității expresive. Putem vorbi de o monotonie a solilocviului, dar, teatralizată, va da naștere *marilor solilocvii*: Winnie (*O, ce zile frumoase*), Malone, Nenumitul.

Solilocviul e surprins prin *căderea* personajului în abisurile conștiinței. Atunci personajul *uită* de prezența partenerului (în cazul nostru, spectatorul).

Potențialul dramatic al romanului *Nenumitul* e remarcabil prin complexitatea graficii vizuale și corporale. *Nenumitul* conține o mulțime de semne care ar fi inutil de descifrat printr-o analiză semantică, căci esența lui se află în experiența cuvântului care modelează, asemenea unui pictor sau sculptor, prezența, corpul și vocea actorului.

Este dificil, dacă nu chiar imposibil, să vorbim de acțiune sau de narațiune în *Nenumitul*. Prin urmare, nesfârșita *activitate lingvistică* devine principalul actant al acestui lung monolog solitar. **Arhitectura spațiului corporal și caligrafia vocii** surprinde teatralitatea acestei situații.

Pornind de la text la voce, parcurgând dezmembrarea corporală („Mă diminuum. Mă diminuez.”) se devoalează o teatralitate a cuvântului care-i indică polifonia („să scâncesc, să mă smiorcăi, să rânjesc și să horcăi”). Sau: „niam-niam, fleoșc, crrac, babababa, pan-paf.” Scriitura literară *se topește* într-o scriitură scenică, unde materialitatea corporală și vocală capătă densitatea concretă a jocului teatral. *Mise en scène* devine un *mise en page* sonor și vizual.

Pe scenă, discursul gestual (corp, voce) se construiește prin analogie cu discursul lingvistic (alegerea unei sintaxe, a morfologiei, în sfârșit, a cuvintelor), dar și prin indicațiile sonore, sau a imprimării ritmicității dorite. Teatralitatea textuală se regăsește și în dinamica vocală ce poate dezvolta un univers sonor ce se va regăsi ulterior în spectacolul teatral.

Există un grad înalt de complementaritate între, pe de-o parte demersul kantorian – memoria reactualizată într-un prezent altoit pe eternitate – și, pe de alta, un episod beckettian, nu foarte întins, de nici o jumătate de pagină, din *Nenumitul*. Acest aspect e tratat în **Elevul Beckett din Clasa moartă**.

Există surse *secrete*, în sens borgesian, care-i suscită, pe acești doi creatori, să intre în conflict cu ficțiunea propriei opere. În cazul creatorului *Clasei moarte* se încearcă o grefare a realului, prin memoria destinată a spațializa un, de data aceasta, adevărat real al realului. Și unde există „consolare, speranță, libertate.”

Beckett a refuzat să se mai ocupe, după *Cum e*, de o biografie a personajelor. A rămas doar cu *O voce*, și aceea la limita audibilității. Iar identitatea devine, în ultimele sale texte din anii '80, o zdreanță mecanică a unei umanități pierdute.

În romanul *Molloy*, personajul își ține un fel de jurnal. Spre sfârșitul lui – adică al *cărții*, al ficțiunii – avem parte de-o declarație șocantă, dacă evităm firescul construcției ironice: „Dar n-am ajuns în acest punct al istorisirii mele ca să mă lansez acum în literatură”, ceea ce implică aceeași dezorientare în câmpul ficțional, ca la Kantor.

La Beckett, și este și cazul lui Kantor, nu există o rescriere a istoriei, consemnarea ascultătoare ce amintește de scârțâiala vreunui scrib oarecare, ci participarea directă la evenimentele Eului.

Strategiile absenței sau limbajul sabotat. Despre teatralitatea *cuvântului*

În ultima parte, *Nenumitul* (1953), se conturează ceea ce va deveni, mai târziu, personajul principal al scrierilor beckettiene, și-anume *vocea*: „Să vorbești, doar asta există, să vorbești.” După momentul *Cum e* (1961) *dictio* va fi echivalentul acțiunii. Iar, *vocea* va deveni principalul mediu de desfășurare a conflictului dramatic. Atât în teatru cât și în proză, cuvântul ce face să se audă vocea e adevăratul personaj, reala miză a conștiinței, de-acum, mutilate.

Limbajul patologic (Lucky din *Așteptând pe Godot*, Gura din *Not I*) corespunde conceptului din psihiatrie: tulburare formală de gândire, caracterizată în principal pe dezorganizarea ideoverbală. Simptomatologia schizoidă nu e străină de acest parcurs. Se face remarcată influența decisivă pe care C.G. Jung a avut-o asupra lui Beckett, care a fost prezent la conferințele acestuia (Institutul Tavistock, Londra, 1935). Pentru Beckett această conferință a fost o sursă de inspirație nu doar pentru personajul *Gura* sau Lucky. Implicațiile se răsfrâng în bună măsură și asupra personajului Quin din romanul *Watt*. Este ceea ce, în psihanaliză, Jung numește *procesul individualizării*. Jung înțelege prin acest proces o creștere progresivă a conștientului uman și o reconciliere a impulsurilor agresive, impulsurilor sexuale (ce sunt parte ale inconștientului).

Beckett și-a descris odată opera ca fiind „a matter of fundamental sounds made as fully as possible.” Corporalitatea sunetelor se intensifică în descompunerea fizică, iar repetitivitatea lor neutralizează sfârșitul propriu-zis, sau chiar îl întârzie printr-o excesivă verbozitate, cum se întâmplă în cazul lui Malone, când personajul își anunță prezumtiva moarte: „voi fi totuși în curând complet mort de-a binelea în sfârșit.”

Structura repetitivă demască o performativitate sonoră. Se ajunge la un paroxism lingvistic demonstrat în capitolele despre **limbajul performativ și repetitivitatea performativă**.

Romanul *Mercier și Camier* a stat la baza studiului nostru despre **teatralitatea kinestezică**. Tradiția cercului impune o mecanicizare a funcționalității corporale pe care o regăsim în scrierea amintită mai sus. Se poate afirma despre cuplurile beckettiene că sunt clovneresti. Sunt amintite situațiile care, fie prin dialog, fie prin interminabilele gag-uri, aduc aminte de teatralitatea cu care cercul operează.

Film oferă posibilitatea de a sonda un mediu al teatralității pe care l-am studiat în partea a doua a tezei noastre: pelicula. Odată cu acest film scris în 1963 și turnat un an mai târziu în S.U.A., avându-l ca protagonist pe Buster Keaton, se va deschide apetitul lui Beckett către acest mediu dramatic (*Quad*, *Ohio Impromptu*, *Catastrophe*, *What Where*).

Tehnica deschiderilor și închiderilor estompate din *Fim* se substituie amplerelor pasaje de introducere din roman sau povestire. Se introduce întâi planul general și abia apoi detaliul. De asemenea, reducția câmpului vizual este folosită la începutul și sfârșitul din *Not I*. Apoi, în piesa de teatru *That Time*, lumina crește și descrește gradual pe femeia din scaun, în timp ce restul scenei rămâne în întuneric. Indicațiile lui Beckett în ce privește folosirea luminii sunt parte constitutivă a preocupărilor sale filozofice.

Nu trebuie omisă nici consecvența cu care Beckett urmărește controlul strict al vocii (volumul de sunet). Contrastele auditive își găsesc ecou în *stilul cinematografic* al lui Beckett. Iar plonjările privirii („Tot soiul de excremente umpleau solul, de om, de vacă, de câine, cât și prezervative și urmă de vomă. Într-o balebă cineva desenase o inimă, străpunsă de o săgeată.”) evocă indicațiile proprii unui regizor date cameramanului.

În **Performativitatea filmică a prozei târzii** propunem două scenarii de film bazat pe textele unor povestiri din anii '70 (*faleză și nici*).

Despre Godot în termeni de ceea ce nu e

Sunt celebre de-acum interpretările cu care oamenii de teatru operează asupra celui *care nu vine*: Godot. Regizorul maghiar Geroge Tabori a pus în scenă *Așteptând pe Godot* la Munich, Kammerspiele în 1983. Pentru Tabori opera lui Beckett este autobiografică (opinie ce își are rostul ei, având în vedere afirmația unuia dintre cei mai buni prieteni ai lui Samuel Beckett, pictorul Bram van Velde: Beckett nu a scris niciodată ceva ce n-a trăit). E drept, afirmația se poate cataloga și ca metaforică, dar Tabori a găsit ca întemeiat următorul episod: fuga lui Beckett și a Suzannei Deschevaux-Dumesnil, viitoarea lui soție, din fața Gestapoului, în timpul războiului. Cei doi, membri ai Rezistenței, au părăsit Parisul și s-au refugiat la Roussillon, un sat din sudul Franței. Tabori a găsit justificat să înceapă repetițiile la *Godot* cu ideea că Vladimir și Estragon nu sunt doi vagabonzi care se pierd într-un dialog al abstracțiunilor, ci doi intelectuali care în fuga lor încearcă să își mențină speranța de a nu fi prinși și probabil executați!

Aspectele discutate în **curriculum mortis sau despre inadecvări spațio-temporale** privesc preferința austerității scenice, în proza post-trilogie, cât și dezintegrarea spațială a decorului propriu-zis. Indicațiile cu privire la locul acțiunii introduc spații claustre, enigmatice.

Atât scriind, cât și regizând, Beckett elaborează pentru personajele sale, cINETIC vorbind, modele de așteptare, ritmuri de separare, de apropiere. În piese precum *Quad* (1982) sau *...but the clouds...* (1976) sunt notate mișcări ce iau forma unor triunghiuri, semicercuri, de fapt, variații ale unei circularități repetitive care coregrafiază o poetică a izolării.

Ne-au apărut ca necesare și binevenite unele intervenții clarificatoare cu privire la tema principală a operei beckettiene: pierderea identității, a *sinelui*. Chiar în capitolul introductiv (**Preliminarii**) abordarea noastră se raportează filozofic la această încercare de *reîntregire* a ființei operată de Beckett.

Evident că *scrisul* lui Beckett se concentrează pe situația imposibilă, tragică, a omului de a-și suporta umanitatea, însă am explorat și domeniul tămăduirii, o posibilă pistă de cercetat pe viitor. Aspectul a fost semnalat în capitolul despre **însingurare ca și popas inițiativ**.

Interogația majoră ar fi așadar cu privire la adevăratul *sine* : „cine ar putea să-mi vorbească despre mine dacă nu eu însumi, și cui altul decât mie aș putea să-i vorbesc ? (*Molloy*, p. 83.) Apare astfel ca evidentă dependența de limbaj ca restaurator ontologic – devreme ce la Heidegger limbajul este situat în structura ființei – . Totodată, la Heidegger, existența umană se consacră ca dialog cu lumea și, în mod paradoxal, observă Paul Ricoeur, tăcerea și nu vorbirea este gestul reverențios al ființei, în sensul în care prima determinație a rostirii nu este vorbirea, ci cuplul ascultare-tăcere. Limbajul este cel care descrie ființa umană și, pînă la urmă, este deținătorul adevărului, adică se concretizează ca loc al dezvoltării realității. Criza ontologică a autenticității *sinelui* este exprimată prin limbajul dezmembrat, ocultat, parazitat de *flecăreli*. O veritabilă sarabandă a „bârfei cotidiene”, semnalată de același Heidegger.

S-a spus deseori că Beckett e maestrul unui tratat al *descompunerii*. (Toată opera marilor scriitori se poate condensa de fapt într-un singur *tratat*. Formula din muzică a *variațiunilor pe aceeași temă* își găsește aici fericita expresie).

Pornind de la întrebarea personajului Molloy („Unde sunt?”) am inițiat un demers antropologic al *locului* acestuia în lume. (**Molloy: trei posibile locuiri**)

Imaginea lui Molloy despre sine însuși poate fi înțeleasă ca pe o repunere în drepturi a certitudinii ontologice. Dar, câtă vreme va exista o pendulare conflictuală a *aflării în lume* („culcat, sau în picioare, sau în genunchi” etc.) – asociate deopotrivă imaginii unui *eu* fărâmițat, se vor recunoaște și semnele unei dizarmonii profunde. În acest caz, când „omului, măsura tuturor lucrurilor, îi trebuie zorzoane” se facilitează o situație perdantă în raport cu absolutul. Ceea ce se urmărește este recâștigarea prestigiului de *ființă umană*, împovărată de surplusuri ineficiente, căci „ceea ce contează este să fii pe lume, n-are a face postura. Să respiri, nu se cere mai mult.”

Astfel, retorica lui Molloy nu vizează cătuși de puțin o localizare geografică. Evident că cele două coordonate (timp, spațiu) pot securiza ființa – care la Beckett este, așa cum știm, ultragiată, asediată încontinuu.

Preluând teoriile lui Gilbert Durand (*Structurile antropologice ale imaginarului*) despre

traseul antropologic al *imaginii* (înțeleasă ca și mediere între lume și umanitate, dar și ca proiecție conștientă a unui inconștient colectiv, de proveniență jungiană) am propus trei interpretări ale posturilor lui Molloy, care, în opinia noastră, constituie un tip de reflexie asupra esenței existenței. Și asupra *locului în lume*. Iar *locuirea*, în cazul lui Molloy, se raportează la:

- a). pământ (căderea/prăbușirea)
- b). cer (săritura/levitația)
- c). locul *suspendat*, sau intermediar, asimilat imaginii mersului pe bicicletă.

Imaginea lui Molloy despre sine însuși poate fi înțeleasă ca pe o repunere în drepturi a certitudinii ontologice. Dar, câtă vreme va exista o pendulare conflictuală a *aflării în lume*, o permutare perpetuă a sinelui în mai multe *locuri*, și-n mai multe *feluri* – asociate deopotrivă imaginii unui *eu* fărâmițat – se vor recunoaște și semnele unei dizarmonii profunde.

Ecuția pietrelor sau despre transcendență aduce în prim plan limbajul *numărului* (Ihab Hassan). Un prim studiu ce vorbește despre *infuzia* de matematici în scrierile beckettienne este cel al lui Vivian Mercier („The Mathematical Limit”) ,care se referă la lucrările de până în 1958, anul în care este publicat. De atunci criticii au sesizat la Beckett o preocupare constantă față de imagistica numerelor, precum și față de diverse operațiuni din matematică (ecuații, permutații, etc.). Pornind de la o scenă din romanul Molloy – scena suptului pietrelor – demonstrăm că principiul logicii, structurator al ordinii lumii, este dinamitat. Autoritatea logicii este subminată în favoarea unui intuiționism ce declanșează o nouă modalitate de cunoaștere.

Poetica eșecului, capitolul final al lucrării sintetizează diferitele influențe decisive pe care Samuel Beckett (presocratici, Noul și Vechiul Testament, Sf. Augustin, Dante, Schopenhauer, Descartes, Kant, Joyce, existențialiștii, C. G. Jung ș.a.). În același timp Beckett însuși, la rândul său, a influențat estetica altor scriitori. Numele unor J.M. Coetzee, Kobo Abe sau Paul Auster ar putea fi rostite în acest context.

Bibliografie:

A. Operele lui Beckett

Beckett, Samuel: *Așteptându-l pe Godot*, traducere de Gellu Naum, Editura Univers și Teatrul Național I.L. Caragiale, București, 1970.

Beckett, Samuel: *Sfârșit de partidă*, traducere de Ștefana Pop-Curșeu, „Biblioteca Apostrof”, București, 2000.

Beckett, Samuel: *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*, ed. Ruby Cohn, London: John Calder, 1983.

Beckett, Samuel: *Malone moare*, traducere din franceză de Mioara Izverna, Biblioteca Internațională 3, EST-Samuel Tastet Éditeur, 2005.

Beckett, Samuel: *Molloy/Nuvele și Texte de neființă/Cum e/Mercier și Camier*, Editura Univers, București, 1990.

Beckett, Samuel: *Molloy*, Les Éditions de Minuit, 2011.

Beckett, Samuel: *Three Novels. Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, translation by Patrick Bowles in collaboration with the author, edited by Laura Lindgren, Grove Press, N.Y., 2009.

Beckett, Samuel: *Opere*, 4 vol., trad. de Ileana Cantuniari și Veronica Niculescu, vol. I, *Integrala prozei scurte*, Iași, Polirom, 2010.

Beckett, Samuel: *Opere*, 5 vol., trad. de Ileana Cantuniari și Veronica Niculescu, vol. 2: *Murphy; Watt; Vis cu femei frumoase și nu prea*, Iași, Polirom, 2010.

Beckett, Samuel: *Opere*, 5 vol., vol. 3: *Molloy; Malone murind; Nenumitul*, trad. din lb. franc.: Gabriela Abăluță, Constantin Abăluță și Ileana Cantuniari, Iași, Polirom, 2011.

Beckett, Samuel: *Opere*, 5 vol., vol. 4: *Mercier și Camier; Cum e*, trad. de Ileana Cantuniari, Iași, Polirom, 2011.

Beckett, Samuel: *Poems 1930-1989*, London: Calder Publications, 2002.

Beckett, Samuel: *Proust and Three Dialogues with George Duthuit*, London: John Calder, 1965.

Beckett, Samuel: *Sfârșitul jocului*, traducere de Gellu Naum și Irina Mavrodin, Editura Curtea Veche, București, 2010.

Beckett, Samuel: *The Complete dramatic works*, Faber and Faber, London, 2006.

B. Biografii:

Bair, Deirdre: *Samuel Beckett: A Biography*, London: Jonathan Cape, 1978.

Brater, Enoch: *Why Beckett*, London: Thames and Hudson, 1989.

Knowlson, James R.: *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1996.

C. Studii, eseuri, publicații, articole despre Samuel Beckett

Abott, H. Porter: *Modern Critical Interpretations: Molloy, Malone Dies, The Unnamable* (New York: Chelsea House, 1988), 123-129.

Abott, H. Porter: *Reading as Theatre: Understanding Defamiliarization in Beckett's Art*, *Modern Drama* 34:1(March 1992): 1-22.

Abott, H. Porter: *The Fiction of Samuel Beckett: Form and Effect*, Berkeley: University of California Press, 1973.

Abott, H. Porter: *Tyranny and Theatricality: the Example of Samuel Beckett*, *Theatre Journal* 40, (March 1988): 77-87.

Adorno, Theodor W.: *Trying to Understand Endgame*, *New German Critique*, No. 26, *Critical Theory and Modernity* (Spring - Summer, 1982), pp. 119-150.

Arghiani, Mohammadreza: „Deconstructive Study of Man's deplorable Status in the Panoptical Society of Samuel Beckett's *Molloy*”, *Studies in Literature and Language*, Vol. 3, No. 2, 2011, pp. 87-91.

Arghiani, Mohammadreza: *The Unusual Narrator's Threshold Position in the Secret Agent Society of Samuel Beckett's „The Unnamable”*, *English Language and Literature Studies*, Vol. 1, No. 2; December 2011, pp.106-112.

Astro, Alan: *Understanding Samuel Beckett*, University of South Carolina Press, 1990.

Begam, Richard: *Samuel Beckett and the end of modernity*, Stanford University Press, California, 1996.

Buzoianu, Cătălina: *"Molloy" ca roman teatral*, *Secolul 20*, 1985, (10-12), p. 224-227.

Brater, Enoch: *The Play of Language*, Oxford University Press, 1994.

Bryden, Mary: *Samuel Beckett and the idea of God*, Palgrave Macmillan, 1998.

Coetzee, J. M.: *Samuel Beckett and the Temptations of Style*, *Theoria* 41, 1973.

- Cohn**, Ruby: *A Beckett Canon*, University of Michigan Press, 2005.
- Cohn**, Ruby, *Just Play: Beckett's Theatre*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- Cohn**, Ruby: *Back to Beckett*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973.
- Connor**, Steven: *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text*, Oxford, Blackwell, 1988.
- Cousineau**, J. Thomas: *After the final No. Samuel Beckett's trilogy*, University of Delaware Press, London, 1991.
- Davis**, Paul: *The ideal real. Beckett's fiction and imagination*, Toronto, Associated University Press, 1994.
- Duckworth**, Colin: *Angels of Darkness: Dramatic Effect in Beckett and Ionesco*, London: Allen, 1972.
- Duckworth**, Colin (ed.): *Samuel Beckett, En attendant Godot*, London: Harrap, 1966.
- Fletcher**, John: *The Novels of Samuel Beckett*, London, Chatto and Windus, 1966.
- Hadaegh**, Bahee: „Quasi-mysticism in Beckett's Major Plays”, in *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 2. No. 12, December 2012, pp. 2639-2648.
- Hassan**, Ihab: „Joyce-Beckett: A scenario in Eight Scenes and a Voice”, *Journal of Modern Literature* 1.1 (1970), pp. 7-18.
- Johnson**, Peter: *The English Fiction of Samuel Beckett in Presence of the Infinite: J.M. Coetzee and Mathematics*, PhD. Thesis, Royal Holloway, University of London.
- Kalb**, Jonathan: *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Keatinge**, Benjamin: *Beckett and Language Pathology* in *Journal of Modern Literature*, Vol. 31, No. 4 (Summer, 2008), published by Indiana University Press, pp. 86-101.
- Lane**, Richard J.: *Beckett and Philosophy*, London: Palgrave Macmillan, 2002.
- López**, María J.: „Samuel Beckett's *Trilogy*, Alan Badiou and the Subtraction from the State and the Community”, *Estudios Irlandeses*, Number 8, 2013, pp. 32-42.
- Kennedy**, K., Andrew: *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Macaskill**, Brian: *The Logic of Coprophilia : Mathematics in Beckett's "Molloy"*, in *SubStance*, Vol. 17, No. 3, Issue 57 (1988), pp. 13-21.
- Mansell**, Thomas: „Different Music: Beckett's Theatrical Conduct” in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 15, p. 225-239.
- Mercier**, Vivien: „The Mathematical Limit”, in *The Nation*, February 14, 1959, pp. 144-145.

- Mori**, Naoya: „Becoming Stone: A Leibnizian Reading of Beckett's Fiction” in *Borderless Beckett, Beckett sans Frontières, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, No. 19 (2008), pp. 201-210.
- Murphy**, P. J.: *Beckett's Dedalus: Dialogical Engagements with Joyce in Beckett's Fiction*, Toronto, University of Toronto, 2009.
- Nojournian**, Amir Ali: „Samuel Beckett's *The Unnamable*: The Story of that Impossible Place Named Silence” in *After Beckett/D'apres Beckett*, New York: Rodopi, Bruno Clement, Sjeff Houppemans & Anthony Uhlmann (Eds.), 2004, pp. 387-404.
- Rahimipoor**, Saeid: *Self Estrangement in Samuel Beckett's Existentialism and Theatre*, Theory and Practice in *Language studies*, VI. 1, No. 11, pp. 1668-1671, November 2011.
- Robinson**, Michael: *The Long Sonata of the Dead: A study of Samuel Beckett*, London: Rupert Hart-Davis, 1970.
- Tindall**, William: *Samuel Beckett*, New York, Columbia University Press, 1964.
- Toyama**, Jean Yamasaki: *Beckett's Game : Self and Language in the Trilogy*, Peter Lang, 1991.
- Treize**, Thomas: *Samuel Beckett and the ends of literature*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Watson**, David: „The Fictional Body: *Le Depeupleur, Bing, Imagination Morte Imaginez*” in *Samuel Beckett*, London: Pearson Education, Jennifer Birkett & Kate Ince (Eds.), 2000, pp.163-181.
- Wolosky**, Shira: *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Yu**, Jing, „The Mathematical Language and Performance in Beckett's *Happy Days*”, *Studies in Literature and Language*, vol. 1, no. 5, 2010, pp. 28-34.

The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Life, Works, and Thought, edited by C.J. Ackerley and S.E. Gontarski, Grove Press, N.Y, 2004.

The Cambridge Companion to Beckett, edited by John Pilling, University of Reading, Cambridge University Press, 1994.

D. Opere literare

Abe, Kobo: *Femeia nisipurilor*, trad. din lb. japoneză de Magdalena Levandonski-Popa, Iași, Editura Polirom, 2004.

Apollinaire, Guillaume: *Mamelele lui Tiresias, piesă într-un act*, în *Secolul XX*, nr. 10, 1968.

Augustin, Sfântul: *Confesiuni*, traducere din latină, studiu introductiv și note de Gh. I. Șerban, București, Editura Humanitas, 1998.

Auster, Paul: *Nebunii în Brooklyn*, trad. din lb. eng. și note de Cornelia Bucur, Iași, Editura Polirom, 2007.

Bashevis-Singer, Isaac, *Ghimpl-Netotul și alte povestiri*, trad. de Anton Celaru, Editura Cartea Românească, București, 1990.

Borges, Jorge Luis: *Proză completă 1, 2*, trad. și note de Irina Dogaru, Cristina Hăulica, Andrei Ionescu; cuv. înainte, tab. cronologic, prezentări și ed. îngrijită de Andrei Ionescu, Iași, Polirom, 2006.

Caragiale, I.L.: *Momente*, antologie și bibliografie de Adrian Anghelescu, Editura Minerva, 1978.

Calvino, Italo: *Orașele Invizibile*, traducere de Sanda Șora, București, Ed. Univers, 1979.

Cioran, Emil, *Amurgul gândurilor*, Editura Humanitas, București, 1994.

Cioran, Emil: *Exerciții de admirație: eseuri și portrete*, trad.: Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 2003.

Céline, Ferdinand-Louis: *Moarte pe credit*, trad. din lb. franc. de Maria Ivănescu, București, Nemira & Co, 2005.

Dante, Alighieri: *Divina Comedie*, trad. de: Geoge Coșbuc, ed. îngrijită și comentată de Ramiro Ortiz, Iași, Polirom, 2000.

Eco, Umberto: *Cimitirul din Praga*, traducere de Ștefania Mincu, Iași, Polirom, 2010.

Eckhart, Meister: *Cetățuia din suflet. Predici germane*, traducere, cuvânt introductiv, postfață și note de Sebastian Maxim, București: Polirom, 2003.

Eliot, T. S.: *opere poetice 1909-1962*, ediție bilingvă, traduceri de Șerban Foarță, Mircea Ivănescu, Sorin Mărculescu și Șerban Foarță & Adriana-Carmen Racoviță, prefață de Ștefan Stoenescu, cronologie de Ioana Zirra, note de Mircea Ivănescu, Sorin Mărculescu și Ștefan Stoenescu, București: Humanitas, 2011.

Gogol, N.V.: *Suflete moarte*, trad. din lb. rusă de Tudor Arghezi, Ionel Țăranu, Iancu Linde, Rotislav Donici, RAO, București, 1998.

Ishiguro, Kazuo: *Nocturne. Cinci povești despre muzică și amurg*, trad. din lb. eng. și note de Vali Florescu, Editura Polirom, Iași, 2009.

Ivănescu, Mircea: *versuri*, ediție îngrijită, cuvânt înainte și tabel cronologic de Al. Cistelean, Editura Humanitas, București, 2014.

Joyce, James: *Oameni din Dublin*, trad. de Frida Papadache, Editura Humanitas, București, 2002.

McEwan, Ian: *Prima dragoste, ultimele ritualuri; În așternuturi*, trad. de Dan Croitoru și Raluca Trușcanu, Iași, Editura Polirom, 2011.

Okudjava, Bulat: *L'amour toujours*, trad. de Adriana Nicoară, Editura Polirom, Iași, 1997.

Schultz, Bruno: *Manechinele*, trad. și cuvânt înainte de Ion Petrică, Editura ALFFA, București, 1997.

Svevo, Italo: *Conștiința lui Zeno*, traducere și note de Constanța Tănăsescu, postfață de Bogdan-Alexandru Stănescu, Iași, Editura Polirom, 2006.

E. Filozofie, estetică, teorie, critică și istorie literară

Adorno, Theodor W.: *Teoria estetică*, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.

Appia, Adolphe: *Opera de artă vie*, traducere de Elena Drăgușin Popescu, Editura Unitext, București, 2000.

Aristotel: *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura IRI, 1998.

Artaud, Antonin: *Teatrul și dublul său, urmat de Teatrul lui Séraphin și Alte texte despre teatru*, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997.

Austin, J. L.: *Cum să faci lucruri cu vorbe*, trad. din lb. eng. de Sorana Corneanu, prefață de Vlad Alexandrescu, Pitești, Paralela 45, 2005.

Bachelard, Gaston: *Pământul și reveriile vointei. Eseu asupra imaginilor intimității*, traducere, note și postfață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1998.

Bahtin, Mihail: *Probleme de literatură și estetică*, trad. de Nicolae Iliescu, prefață de Marian

Vasile, București, Editura Univers, 1992.

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

Barthes, Roland: *Romanul scriiturii* (antologie). Selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, prefață de Adriana Babeți, postfață de Delia Șepețean-Vasiliu, București, Editura Univers, 1987.

Banu, George: *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, traducere de Laura Frunză, Editura Unitext, București, 2005.

Banu, George: *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, București, Editura Nemira, 2011.

Banu, George: *Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei –*, traducere de Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Nemira, București, 2009.

Banu, George, *Shakespeare, lumea-i un teatru*, antologie concepută și îngrijită de George Banu, Editura Nemira, București, 2010.

Barba, Eugenio: *Teatru – singurătate, meșteșug, revoltă*, traducere din limba italiană de Doina Condra Derer, ediție îngrijită de Alina Mazilu, București, Editura Nemira, 2010.

Barba, Eugenio: *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana alexandrescu, București, Editura Unitext, 2003.

Barish, Jonas: *Antitheatricalism, The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley: University of California Press, 1981.

Béres, András: *Text și spectacol*, Tîrgu Mureș, Editura Academos, 2000.

Benjamin, Walter: *What is Epic Theatre?* in *Understanding Brecht*, translated by Anna Bostock, NLB, London, 1977.

Boal, Augusto: *Jocuri pentru actori și non-actori*, traducerea Eugenia Anca-Rotescu, București, Fundația Concept, 2005.

Borie, Monique: *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*, traducere de Ileana Littera, Editura Polirom -Unitext, București, 2004.

Borie, Monique: *Fantoma sau îndoiala teatrului*, versiunea în lb. română: Ileana Littera, Iași: Polirom; București: Unitext, 2007.

Braulich, Heinrich: *Max Reinhardt. Teatru între vis și realitate*, București, Editura Meridiane, 1972.

- Brecht**, Bertolt: *Brecht on Theatre. The Development of an aesthetic*, edited and translated by John Willett, Methuen Drama, London, 2008.
- Brook**, Peter: *Spațiul gol*, în lb. română de Marian Popescu, București, Editura Unitext, 1997.
- Burgos**, Jean: *Pentru o poetică a imaginarului*, trad. de Gabriela Duda și Mihaela Gulea, pref. de Gabriela Duda, București, Editura Univers, 1988.
- Burns**, Elizabeth: *Theatricality: a Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Longman, London, 1972.
- Caillois**, Roger: *Abordări ale imaginarului*, trad. de Nicolae Baltă, Editura Nemira, București, 2001.
- Carlson**, Marvin: *Performance: A Critical Introduction*, London and New York, Routledge, 1996.
- Cazimir**, Ștefan: *Caragiale. Universul comic*, Editura Pentru Literatură, București, 1967.
- Chekhov**, Michael: *To the Actor. On the Technique of Acting*, drawings by Nicolai Remisoff, Harper & Row, Publishers, New York, Hagerstown, San Francisco, London.
- Chubbuck**, Ivana: *The power of the actor : the Chubbuck tehniqe*, New York, Gotham Books, 2005.
- Cohen**, Robert: *Puterea interpretării scenice. Introducere în arta actorului*, ediție alcătuită și îngrijită de Anca Măniuțiu, traducere de Eugen Wohl și Anca Măniuțiu, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință (Colecția *Teatru*, Seria *Scrieri ale practicienilor*), 2007.
- Connor**, Steven: *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, traducerea de Mihaela Oniga, București, Editura Meridiane, 1999.
- Creția**, Petru: *Luminile si umbrele sufletului omenesc*, Editura Humanitas, București, 2011.
- Crișan**, Sorin: *Sublimul trădării: pentru o estetică a creației teatrale*, București, Editura Ideea Europeană, 2011.
- Crișan**, Sorin: *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008.
- Crișan**, Sorin: *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2005.
- Crișan**, Sorin: *Teatrul de la rit la psihodramă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007.
- Davis**, Tracy and **Postlewait**, Thomas: *Theatricality*, Cambridge University Press, 2003.
- Delbono**, Pipo: *Teatrul meu*, volum conceput și realizat de : Myriam Bloede și Claudia Palazzolo,

București, Fundația Culturală Camil Petrescu, Revista *Teatrul azi*, 2009.

Delumeau, Jean: *Păcatul și frica. Culpabilizarea în Occident (secolele XIII-XVIII)*, vol. I, traducere de Ingrid Ilinca și Cora Chiriac, Iași, Polirom, 1997.

Derrida, Jaques: „Închiderea reprezentării”, în *Scritura și diferența*, trad. de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, Editura Univers, București, 1998.

Descartes, René: *Meditații metafizice*, în românește de Ion Papuc, cu un cuvânt înainte al traducătorului, București, Editura Crater, 1993.

Diderot, Denis: *Paradox despre actor, Dialoguri despre Fiul natural*, traducere din limba franceză Dana Ionescu, cuvânt înainte de George Banu, prefață de Robert Abirached, postfață de David Esrig, Editura Nemira, București, 2010.

Donnellan, Declan: *Actorul și ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, versiune în limba română: Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, asistenți documentare: Andrei-Luca Popescu și Filip Condeescu, Editura Unitext, București, 2006.

Durand, Gilbert: *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arheologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Universul Enciclopedic, 2000.

Eco, Umberto: *Opera deschisă: formă și indeterminare în poeticile contemporane*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Pitești: Editura Paralela 45, 2002.

Eco, Umberto: *Lector in fabula: cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers, 1991.

Eagleton, Terry: *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Editura Polirom, colecția „Collegium”, Iași, 2008.

Elam, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London and New York, 1980.

Esslin, Martin: *Teatrul absurdului*, traducere de Alina Nelega, Editura Unitext, București, 2009.

Frost, Philippe: *Romanul, realul și alte eseuri. Allaphbed 3*, traducere și postfață de Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura TACT, 2008.

Gasset, José Ortega y: *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, traducere, prefață și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2000.

Gassner, John: *Formă și idee în teatrul modern*, București, Editura Meridiane, 1972.

Genette, Gérard: *Figuri*, trad. de Angela Ion și Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1978.

- Genette**, Gérard: *Palimpsests. Literature in the second degree*, University of Nebraska Press, 1997.
- Gennep**, Arnold van: *Riturile de trecere*, traducere de Nora Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Editura Polirom, Iași, 1996.
- Graham**, Allen: *Intertextuality*, New York: Routledge, 2000.
- Goffman**, Erving: *Viața cotidiană ca spectacol*, traducere de Simona Drăgan și Laura Albușescu, prefață de Lazăr Vlăsceanu, București, Editura Comunicare.ro, 2003.
- Grotowski**, Jerzy: *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Editura Unitext (*Magister*), 1998.
- Hadot**, Pierre: *Plotin sau simplitatea privirii*, traducere de Laurentiu Zoicaș, prefață de Cristian Bădiliță, Editura Polirom, Iași, 1998.
- Heidegger**, Martin: *Ființă și timp*, traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003.
- Hegel**, G.W.F.: *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Editura IRI, Cluj-Napoca, 2000.
- Hoffman**, Eva: *Lost in translation : a life in a new language*, Penguin, New York, 1989.
- Kirby**, Michael: *A formalist theatre*, University of Pennsylvania Press, 1987.
- Kristeva**, Julia: *Recherches sur une semanalyse*, Ed. du Seuil, Paris, 1969.
- Kline**, Morris: *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, Oxford University Press, New York, 1972.
- Lehmann**, Hans-Thies: *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009.
- Lichte**, Erika-Fisher: *History of European Drama and Theater*, translated by Jo Riley, Routledge, London and New York, 2002.
- Lichte**, Erika-Fisher: *The Transformative power of Performance. A new aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain, introduction by Marvin Carlson, Routledge, London and New York, 2008.
- Mandea**, Nicolae: *Teatralitatea – un concept contemporan*, București, Editura U.N. A.T.C. Press, 2006.

- Munro**, Thomas: *Artele și relațiile dintre ele*, Volumul II, traducere de Constantin Vonghizas, Editura Meridiane, București, 1981.
- McHale**, Brian: *De la ficțiunea modernistă la cea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, București, 2009.
- Minois**, George: *Istoria infernurilor*, trad. din lb. franc. de Alexandra Cuniță, Editura Humanitas, București, 1998.
- McGilivray**, Glen: *Theatricality: a Critical Genealogy*, University of Sidney, 2004.
- Meyer**, Michel: *Comicul și tragicul. O perspectivă asupra teatrului și istoriei sale*, traducerea Raluca Bourceanu, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2006.
- Meyerhold**: *Vsevolod Meyerhold on Theatre*, London, Methuen, 1978.
- Nancy**, Jean-Luc: *Dialoguri despre ființă*, ediție îngrijită de Corneliu Mircea și Maria Țenchea, trad. din lb. franc. de Corneliu Mircea, Editura Amarcord, Timișoara, 1995.
- Neamțu**, Mihail: *Zeitgeist: tipare culturale și conflicte ideologice*, Editura Cartea Veche, București, 2010.
- Nietzsche**, Friedrich: *Nașterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, Iași, Editura Pan, 1992.
- Novarina**, Valère, *Pentru Louis de Funès*, revista *Drama*, editată de Uniunea Scriitorilor din România, 2003, pp. 31-50.
- Noferi**, Edith: *Conceptul de semn în semiotica teatrală*, studiu, Symbolon, Editura Universității de Arte Târgu-Mureș, 2009, Vol. X, nr. 16, pp.78-91.
- Pater**, Walter: *Concluzie la eseul despre Renaștere*, trad. de Iolanda Mecu, Editura Univers, București, 1982.
- Patapievici**, H.-R.: *Omul recent: o critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde când ceva se câștigă?”*, Editura Humanitas, București, 2001.
- Platon**: *Republica*, traducere, note de Andrei Cornea, București, Editura Teora, Universitas, vol. II., 1998.
- Pavis**, Patrice: *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, translated by David Williams, The University of Michigan Press, 2003.
- Pavis**, Patrice: *Dictionnaire de theatre*, Paris, Messidor, 1987.
- Părintele Galeriu**, **Pleșu**, Andrei, **Liiceanu**, Gabriel, **Dumitrescu**, Sorin: *Dialoguri de seară*,

Editura Harisma, București, 1990.

Petreu, Marta: *Jocurile manierismului logic*, Ediția a 2-a, revăzută și adăugită, Editura Polirom Iași, 2013.

Raicu, Lucian: *Reflecții asupra spiritului creator*, Editura Cartea Românească, București, 1979.

Read, Alan: *The Theatre of Everyday Life: An Ethics of Performance*, London and New York: Routledge, 1993.

Ricoeur, Paul: *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, Editura Humanitas, București, 1995.

Roșca, Angelina: *Teatralitate: pro- și post-Vahtangov*, Chișinău, Editura Epigraf, 2003.

Sartre, Jean-Paul: *Ființa și neantul: eseu de ontologie fenomenologică*, traducere de Adriana Neacșu, ediție revizuită și index de Arlette Elkaim-Sartre, Pitești, Editura Paralela 45, 2004.

Schechner, Richard: *Performance. Introducere și teorie*, antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Iernim, București, Editura Unitext, 2009.

Schopenhauer, Arthur: *Lumea ca voință și reprezentare*, 2 vol., traducere și glosar de Radu Gabriel Pârvu, București: Humanitas, 2012.

Stanislawski, K. S.: *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*, traducere de Lucia Demetrius și Sonia Filip, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955.

Tonitza-Iordache, Michaela, **Banu**, George, *Arta teatrului*, București, Editura Nemira, 2004.

Turner, Victor Witter: *From Ritual to Theatre: Writings on Culture and Performing Arts*, New York: Journal Publications, 1982.

Ubersfeld, Anne: *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducerea Georgeta Loghin, Editura Institutului European, Iași, 1999.

Vilar, Jean: *Tradiția teatrală*, București, Editura Meridiane, 1968.

Weber, Samuel: *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York, 2004.

Winnicott, Donald Woods: *Joc și realitate*, traducere din engleză de Ioana Lazăr, București, Editura Trei, 2006.

Wittgenstein, Ludwig: *Cercetări filozofice*, trad. din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu; notă istorică de Mircea Flonta; studiu introd. de Adrian-Paul Iliescu. – Ed. a 2-a, rev. – București: Humanitas, 2013.