Mărcile stilistice ale formulei teatrale practicate de Dan Botta

Andra POPA

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere şi Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
B-dul Victoriei 5-7, 550024 Sibiu
tel. +40 269 215556, e-mail: litere@ulbsibiu.ro, web: http://litere.ulbsibiu.ro
Personal e-mail: popa24andra@yahoo.com

The Stylistic Issues of Dan Botta' s Drama

Beside poetry and essays, Dan Botta also wrote dramas, which reflect his wealthy bookish culture. His dramas cannot be understood without reading his essays, which means an attachment of his literary work. Botta's dramas are poetical and mythical, and he uses a sort of expressive means, like the use of symbols, the poetic image, the metaphor and repetition, that gives his text a lot of lyricism and musicality. Botta's literary marks focus on the theme of fate, which can be found in every drama, and the central idea is that fame cannot be changed, and man is a confined being and this gives him a dramatism. Dan Botta focuses on the great theme as love and death, sacrifice and suffering, or charity and honor. These are the great themes of Botta's dramas.

Keywords: dramas, myth, poetical, The spirit of drama, Alkestis

Alături de poezie şi eseistică, teatrul reprezintă o reflectare a bogatei culturi livreşti a lui Dan Botta şi nu ar putea fi înţeles pe deplin fără lectura eseurilor, ceea ce demonstrează o interdisciplinaritate a componentelor operei sale. Practicând un teatru poetic şi mitic, Dan Botta încercă în acest sector o serie de mijloace expresive, cum sunt utilizarea simbolului, a imaginii, a metaforei şi repetiţiei, ceea ce conferă textului dramatic multă liricitate şi muzicalitate. Operele lui Botta au la bază tema destinului, care se regăseşte în fiecare dintre piesele sale sub diferite forme, dar de fiecare dată ideea centrală a textului e aceea că destinul nu poate fi schimbat, omul prin natura sa fiind o fiinţă limitată, iar această incapacitate de a trece de acea *cenzură transcendentă*, cum o numea Blaga, constituie tocmai tragismul existenţei sale.

Pornind de la modelul absolut reprezentat de teatrul grec, Dan Botta îşi propune în piesele sale să exprime marile experienţe ale omului, cum sunt iubirea şi moartea, jertfa şi durerea sau mila şi onoarea. Toate acestea sunt de fapt marile teme ale teatrului său. Astfel, chiar dacă încearcă să surprindă trăirile interioare ale personajelor sale, Botta nu reuşeşte să fie un fin psiholog şi nici să zugrăvească cu realism viaţa sau caracterele, ci mai degrabă are acea capacitate de a intui natura umană apelând la propriile supoziţii şi idei, care de multe ori par prea fanteziste.

Teatrul poetic derivă din genul liric, după cum bine observa Constantin Măciucă, caracterizându-se prin modificări la nivelul structurii, de la conflictul metafizic, până la compoziţia intrigii. Lungile secvenţe de discurs liric şi apariţia personajelor simbol fac din *Comedia Fantasmelor* o veritabilă dramă poetică, asemănătoare operelor lui Lucian Blaga, cei doi poeţi dramaturgi fiind consideraţi teoreticieni ai acestui tip de operă dramatică.

Pentru înţelegerea concepţiei lui Botta referitoare la dramaturgie, trebuie avut în vedere eseul intitulat *Spiritul dramei,* în care se accentuează fuziunea poeziei populare şi a artei bizantine ca principale filoane ale dramei poetice. Referindu-se la sursele dramaticului, eul eseist ajunge la concluzia că:

> *Procesul de formare al dramaticului, prin intervenţia unui al treilea (animatorul dramei), se poate descifra în vestigiile dramei hellenice, cum se poate lămuri în poezia populară. Poezia populară răsfrânge, organic, fazele prin care a trecut de la ivirea lui spiritul dramei. Acolo creaţia e pură, izvorând din complexul natural al cântecului-soluţie de lumină, principiu de alinare, în spaţiul neliniştii pe care-l evocăm*[1].

După cum se poate observa, Dan Botta militează pentru o întoarcere la origini prin apelul la izvorul folcloric, element specific romantismului, ceea ce

trădează firea sa dual㠂. Întoarcerea la izvoare nu înseamnă doar o reîntâlnire cu „spiritul dramei", ci o recuperare a miturilor arhaice specifice Thraciei, identificate, amestecate cu civilizația elenă, ceea ce dă naștere acelei omogenități perfecte la nivel etnic, lingvistic și spiritual. Ca orice eternă reîntoarcere, și întoarcerea la mit poate constitui un fericit prilej de primenire în spirit, atâta timp cât răsfrângeri ale unei atmosfere cândva profund sacralizate pot reda, acelora care știu să le perceapă, sentimentul uitat al aurorarului și conștiința unor valori eterne. De aceea, întoarcerea la „clasici", fie ei antici sau moderni, români ori aparținând altor spații culturale, ne apare drept o acțiune de recuperare a unor semnificații fundamental umane, un demers reflexiv, fără pretenții de exhaustivitate, dar în măsură să propună un pattern de analiză aplicată marilor creații literare de inspirație mitică. Pe urmele gândirii lui G. Durand considerăm că permanența unui mit, așa cum se manifestă ea în literatura modernă, stă nu atât în fixitatea detaliului narativ, nici în unitatea ontologică a minții umane, nici în prezentarea atmosferei clasice, ci chiar în dinamicile miturilor înșeși. Înțeles ca *sistem dinamic* de simboluri și arhetipuri, *care sub impulsul unei scheme tinde să compună o povestire mereu nouă*, conform aceleiași linii de gândire menționate, mitul rămâne pentru literatură o formă de exprimare a ideii *existenței unei continuități în lume*, fiind actualizat ori de câte ori el servește unor scopuri subsumate atât unor tendințe larg culturale- sociologice, ideologice, politice – cât și unei viziuni artistice particulare asupra problemelor existenței umane. Mitul implică o multitudine de registre de definiție, datorată interesului masiv care i se acordă astăzi în condițiile dezvoltării fără precedent a antropologiei culturale. Întâlnit în toate sferele vieții spiritului, în unele epoci mai viu, în altele absent, mitul trebuie evaluat în raport cu natura sa de mesaj orientat apt a „instaura" sau a „restaura" semnificații simbolice. Claude Levy-Strauss, în *Antropologie structurală*, descoperă în mituri o structură de elemente – miteme – a căror organizare poate fi surprinsă prin analogie cu cea a limbajului, având deci o morfologie și o sintaxă specifice. Mitul se distinge net de poezie, modalitate de a vorbi intraductibilă, decât cu prețul a numeroase distorsiuni sau pierderi, în vreme ce valoarea unui mit se păstrează, indiferent de limba în care a fost tradus.

Gândirea mitică implică o căutare de ordine: mitul organizează realitatea trăită de către ființele umane făcând apel la un timp și un spațiu care îi sunt proprii, el ierarhizează ființele și valorile, cu referire la sacru și profan. Mitul face apel la o logică anume, aceea a imaginarului, fapt care îi asigură puterea de evocare, de unde și forța explicativă a acestuia.

Relația mit-simbol este una constitutivă, deoarece mitul interpretează, dezvoltă și sistematizează simbolurile, tot astfel cum ritualul prezentifică și apropie mitul. Ca și miturile, simbolurile evocă același eveniment, prin faptul expunerii sale. Posedând o logică sui generis, ele se pot infantiliza prin „căderea" dintr-un mediu savant într-unul popular sau prin degradarea a înseși condiției umane, dar funcția lor invariabilă rămâne aceea de a transforma – conform liniei de gândire eliadine – un obiect sau un act în altceva decât ceea ce reprezentau ele în perspectiva experienței comune. Un simbol prelungește o hierofanie, i se substituie, sau poate asigura continuitatea procesului de hierofanizare, fiind el însuși o hierofanie, revelând adică o realitate sacră sau cosmologică, o regiune ontologică inaccesibilă experienței empirice și raționale. În calitatea lor de limbaje specifice și interdependente, miturile și simbolurile prezintă, ca elemente comune, creativitate și capacitate permanentă de semnificare, fapt care face posibilă reinterpretarea, în funcție de un determinism interior, (al eului creator), și de unul exterior, (marcat de ideologia unei epoci), a tuturor actualizărilor mitice în expresie artistică. Situându-se pe o poziție teoretică complementară celei a lui M. Eliade și a lui C. G. Jung – care afirmă ideea unor universalii în imagini pasibile de a lumina asupra universalității unor comportamente umane, normale sau patologice, G. Durand susține, de asemenea, continuitatea între imaginarul mitic și pozitivitatea istorică: *(...) nu există fractură între scenariile semnificative ale mitologiilor antice și înlănțuirea modernă a povestirilor culturale..., drept pentru care „figurilor mitice le răspund chipurile operei*[2].

Simbolul poate fi privit din patru perspective diferite și anume la nivelul semnificațiilor textului dramatic, la nivelul personajelor categoriale, la nivelul elementelor de construcție și nu în ultimul rând la nivelul aluziilor simbolice pe care le conțin unele situații dramatice sau unele replici ale personajelor.

Fiind o sinteză perfectă între liric și epic, drama presupune atât principiul epic rezultat din acțiunile obiective sau conflictele în care sunt antrenate personajele, cât și principiul liric, care implică individualitatea și voința de acțiune a personajelor. Altfel spus, în dramă predomină principiul liricității, care reprezintă și un principiu de acțiune sugerând maxima concentrare a tensiunii interioare. Poeticitatea dramei trebuie căutată în stratul mai profund al categoriilor estetice. Dimensiunea interioară a conflictului, centrarea pe mesajul individual, pasionalitatea dezbaterilor spirituale și natura dilematică a temei sunt doar câteva elemente care conferă poeticitate dramaticului. Poeticitatea nu este adăugată dramei ci constituie însăși substanța textului, fiind parte integrantă a acesteia:

> *Viziunea poetică se desfășoară și își îndeplinește proiectele ideatice printr-un anumit sistem de mijloace de esențializare, în cadrul unei tematici predilecte în care se înscriu marile obsesii ale condiției umane*[3].

Un element primordial al dramei poetice este simbolul, care ocupă o poziție centrală, având capacitatea de generalizare. Ritualul și visul sunt alte forme ale simbolului arhetipal alături de mit, făcând

legătura între cosmic şi teluric. Respingând problema antropologiei referitoare la distincţia dintre „psihic" şi „social", Durand afirmă existenţa tensiunii dinamice între tematica socio-culturală şi cea simbolică, prezente în opera unui autor, cea din urmă avându-şi sursa în *psihismul individual inconştient: (...) alegerea temelor poate fi influenţată de motivaţiile inconştiente cele mai subiective şi, reciproc, motivele cele mai intime pot fi întărite de o tematică socio-culturală*[4].

În *Comedia fantasmelor* apar simbolurile puterii, personajele, care sunt foarte bine realizate demonstrând capacitatea de fin psiholog şi de bun cunoscător a naturii umane a lui Dan Botta. Galeria personajelor este una impresionantă în special membrii familiei Borgia, al căror nume rezonează puternic semnificând dominaţia. Astfel primul contact cu piesa şi implicit cu personajele se face prin tabla de personaje, unde pe lângă membrii familiei Borgia sunt aduşi în prim plan un număr mare de cardinali dar şi alte personaje simbolice ca: umanistul, Don Juan, astrologul, Machiavelli, Alonso şi Sancia de Aragon, Burchard, Giulia Farnese, Romolino, condotieri, căpitani de arme şi luntraşi. Mulţimea şi cele două coruri reprezintă remininscenţe ale tragediei greceşti. Prin antrenarea unui număr atât de mare de personaje, ale căror destine sunt ţesute ca într-o pânză de păianjen, Dan Botta ne duce cu gândul la tragedia greacă, făcând indirect trimitere la concepţia lui Schopenhauer referitoare la tragic, şi anume faptul că esenţa acestuia constă în:

> *Sentimentul de slăbiciune pe care omul îl încercă în faţa fatalităţii, ce apasă asupra destinului său...omul neavând prea adesea conştiinţa propriei sale slăbiciuni*[5].

Drama *Alkestis* reprezintă o sinteză a liricului cu epicul astfel că principiul liric constă în autoexprimarea subiectului, care organizează structura internă a caracterelor individuale, care subiectivizează evenimentele externe prin implicarea propriei individualităţi şi principiul epic, care rezultă din acţiunile obiective, din conflictele în care sunt angajate personajele. Doina Modola şi Constantin Măciucă observau că dezvoltarea teatrului poetic românesc se face sub zodia simbolismului, pentru că drama poetică derivă din genul liric şi prezintă modificări structurale pornind de la conflictul metafizic, continuând cu compoziţia intrigii şi structura replicii. Alte elemente ce demonstrează apropierea dramei de genul liric sunt: utilizarea versificaţiei, chiar şi a metaforei, repetiţiei şi ritmului, dar şi a pauzelor şi elipsei. Drama poetică se caracterizează prin accentuarea conflictului interior al personajelor principale, care se confruntă cu un destin potrivnic, de unde rezultă şi tragismul. Tentat de absolut şi confruntându-se cu forţele malefice, personajul se află în primul rând în conflict cu sinele, de unde şi preponderenţa monologului, a confesiunii şi a meditaţiilor. Astfel, acţiunea dramei se reduce la puţine secvenţe, care au rol compoziţional de a provoca dezbaterea, fie ea interioară sau exterioară, modelul păstrat fiind cel al tragediei antice:

> *Tragediile antice erau reduse la un minimum de incidenţe. Ele erau mai ales, ca „Prometheu descătuşatul", drame imobile. Dramaticul lor înflorea în lucrurile întâmplării. Pe faţa umilă, familiară, a unui al treilea, se revela destinul. Nu cunosc un exemplu mai patetic al acestei revelaţii ca „Troienele" lui Euripide: o dramă fără acţiune, numai un cântec de jale pentru pierderea Troiei*[6].

În dramele lui Dan Botta, versul este adoptat doar pentru a transcrie ritualurile populare invocate. Cuvântul utilizat are dublu rol, nu numai de mijloc de comunicare, ci în special de sugestie, înglobând concretul cu absolutul. Astfel rolul limbajului în dramă este de a o poetiza prin apelarea la artificiile specifice genului liric: metafora şi ritmul interior, incantatoriu. Şi în *Alkestis* avem o dramă fără acţiune, în care totul se rezumă la cântecul patetic, plin de tristeţe, al îndrăgostitului, care nu acceptă ruptura de jumătatea sa, pentru care ar fi capabil să colinde întreg universul şi să coboare până şi în Infern.

Deliana are caracterul unei fresce a datinilor şi obiceiurilor populare surprinzând drama eroinei, nemulţumită de propria soartă, pe care încearcă să şi-o schimbe, realizând abia apoi că schimbarea perspectivei nu o satisface deloc. Luceafărul, spre deosebire de cel eminescian, ar renunţa la veşnicie, dacă nu s-ar opune ordinea armoniei universale, şi ar deveni om. Situată în antiteză cu el, Deliana, trăind între vis şi realitate, tindă să se rupă de viaţă şi să pătrundă în tainele universului, ceea ce îi evidenţiază firea dilematică, veşnica nemulţumire, care nu îi va aduce fericirea mult visată.

Botta nu renunţă la modelul tragediei antice nici în această piesă, în sensul structurii dramei, care cuprinde cinci acte şi un prolog, ce prezintă cadrul de desfăşurare al acţiunii şi intriga piesei, blestemul ursitoarelor datorat rugăminţii înfumurate a împărătesei de a oferi fiicei sale daruri, care să-i ofere unicitatea. Introducerea în scenă a ţăranilor înveşmântaţi în haine argeşene şi al bărbaţilor cu port popular hunedorean, precum şi ritualul botezului, dau unicitate textului prin apelarea la folclorul românesc. Iubirea egoistă a împărătesei pentru fiica sa determină o adevărată tragedie:

> *Deliană, fată dalbă,/ Trup de lună, chip de nalbă/ Puiul meu, odorul meu,/ Floarea sufletului meu,/ Floarea visului mereu/ Cine e ca tine-n stat/ Între fete de-mpărat?/ Cine e ca tine-n nume/ Între fetele din lume?*[7].

Chiar dacă opera lui Botta nu are nici pe departe profunzimea *Luceafărului* eminescian, drama impresionează prin liricitate, cu toate că Luceafărului îi lipseşte consistenţa, fiind destul de artificial şi chiar auster. În antiteză cu Luceafărul, Deliana nu agreează umanitatea şi e însetată de perfecţiune, aspiraţiile ei

întrupându-se spre astral, lucru care o determină să-l roage pe Luceafăr să o ia cu el, chiar dacă acesta îi precizează că odată plecată nu mai e cale de întoarcere: *Dacă vei dori să te întorci, ești pierdută!*

La fel ca și *Deliana,* drama *Soarele și luna* aparține teatrului mitic-poetic, în care chiar dacă avem de-a face cu o dramatizare a baladei populare se poate identifica un substrat de realism, în sensul că fiecare dintre piesele citate pornește de la figuri reale, de la evenimente ce sunt relatate ca și cum ar fi veridice prin apelul la culoarea de epocă, obținută prin tot felul de artificii compoziționale. Dacă în *Deliana* avem de-a face cu decoruri somptuoase, care sunt în concordanță cu unicitatea fetei de împărat și cu apetența sa pentru absolut, în *Soarele și luna*, decorul este în acord cu starea sufletească a Soarelui, tristețea sa însemnând frig și foamete pentru oameni iar bucuria sa fiind simbol al vieții.

Drama cuprinde numeroase elemente de mit folcloric țesute în acțiune, printr-o liricitate extraordinară. Alături de aceste elemente folclorice întâlnim motive din mitologie cum sunt cuplurile celebre de incestuoși. Totuși opera are un prea pronunțat caracter moralizator marcat la nivel textual prin prezența arhanghelilor și a preoților. Totuși autorul reușește să creeze o atmosferă extraordinară, mai ales prin imaginea apocalipsei: *Trec, trec puzderii/ Sub geana zării/ Pe fața pământului,/ În jeliștea vântului(...)/ Viforu-i bântuie,/ Gerul îi mântuie.../ Stelele scânteie,/ Zăpada scânteie/ Ca giulgiul scânteie.*

Prin introducerea personajelor din folclorul românesc, autorul evidențiază valoarea inestimabilă a acestui nesecat izvor de inspirație, iar replica Soarelui: *Oh, acesta este dulcele viers românesc. Dintre câte viersuri sunt pe lume, acesta-mi este cel mai drag*, trădează eul creator, care nu se poate abține să nu-și manifeste extazul față de folclorul românesc.

Călătoria Soarelui în Infern este simbolică pentru că sugerează căutarea luminii în propria ființă dominată de întuneric. Motivul iubirii dintre un zeu și o pământeancă este rezolvat în manieră românească prin transformarea muritorului în nemuritor, adică a Ilenei în lună. Totuși motivul esențial al textului este păcatul care:

> *apare ca un atentat la puritatea frumuseții absolute, pe care Soarele, în pornirea lui demoniacă de a-i cere altceva decât trecea ei lucire o întinează, supunând-o degradării și morții. Căci jinduirea dragostei pământești, opusă celei fără de prihană din ceruri, nu este decât fascinația thanatică ce-l ademenește pe zeul obosit de propria-i desăvârșire, motiv recurent la Botta*[8].

O scenă ce poate face parte dintr-o tragedie antică este cea a cununiei, unde avem de-a face cu o tensiune ce crește treptat pornind de la clopotele bătute de vânt și care sună a marș funebru, și nu nupțial, cum ar fi normal, apoi icoanele care cad secerate de o mână nevăzută și nu în ultimul rând gestul Soarelui de a-și pune singur cununa pe cap, gest ce sfidează toate rânduielile lumii. Prin răzvrătirea sa, Soarele este personajul care impresionează cel mai mult în operă. Finalul piesei își pierde măreția, e oarecum artificial față de restul textului, prin apariția arhanghelului Uriil, care prezintă pedeapsa celor doi îndrăgostiți, de a sta veșnic despărțiți, ca martori ai iubirii altor cupluri. Epilogul piesei este unul tragic pentru că despărțirea Soarelui și a lunii simbolizează imposibilitatea exprimării sentimentului de iubire. Astfel, piesa reunește în cadrul ei o apocalipsă și o geneză, autorul insistând pe ideea morții și a reînvierii.

Sensul dramei este acela că existența înseamnă durere iar omul trebuie să-și asume această condiție tragică, lucru ce ne duce cu gândul la viziunea eminesciană asupra lumii. Astfel, Botta pornește de la un mit popular, pe care îl dezvoltă într-o construcție de mari proporții, ce armonizează elemente de teologie creștină cu sugestii de orfism și gnoză, înveșmântate în haina eposului popular. Piesele postume, *Deliana* și *Soarele și luna* reprezintă o sinteză a artei și gândirii lui Botta, pentru că ele pornesc de la filonul folcloric, care se îmbină cu alte straturi culturale, stabilind o punte de legătură între izvoare, deci între tradițional și universal, dar și între gândirea antică și cea modernă. Cele două opere dau senzația de opere totale prin angrenarea celor trei genuri literare: epic, liric și dramatic, dar și a îmbinării realului cu fantasticul, a feericului cu tragicul și comicul. Citatul folcloric sau autocitatul, ce surprinde propriile convingeri ale autorului, îl fac pe Botta să *reinventeze teatrul ca spectacol*, prin participarea sa sufletească. Piesele redau ideea de frescă prin capacitatea de reinventare a motivelor folclorice, pe care autorul le combină și le dă soluții estetice. Astfel, Deliana se va împăca cu soarta prin integrarea în macrocosmos, în timp ce Soarele va trebui să accepte tacit restabilirea armoniei universale prin renunțarea la acea iubire puternică, reluându-și locul pe bolta cerească, ca simbol al luminii și cunoașterii. Atitudinea senină în fața morții este un element ce individualizează spiritul thracic al românului, reprezentând însăși filosofia sa de viață. Botta apelează la folclor pentru că acesta îi apare ca o proiecție a mitologiei traco-dacice. În *Deliana*, aluziile de colindă sunt amestecate cu descântece, dar și cu elemente de baladă sau chiar versuri lirice ce exprimă cântecul de leagăn, în acest fel autorul apelând la registre stilistice foarte diferite, care de multe ori nu se armonizează. Alternarea versului cu proza și adăugarea detaliilor excesive, nu fac decât să distrugă ambiguitatea textului.

Scenariul *Sărmanul Dionis*, este o adaptare a nuvelei eminesciene, prin care Botta aduce în prim plan teme și motive specifice romantismului, evidențiind ceea ce e mai frumos în opera marelui nostru poet național. Un astfel de experiment ar fi interesant de ecranizat, chiar dacă meditația și divagația sunt elemente care pun în

dificultate un astfel de experiment.

Traducerea piesei *Troienele* evidențiază încă o dată talentul înnăscut al lui Botta, pentru care tragedia antică este un domeniu atât de cunoscut, ce îi oferă satisfacții, interpretând-o în manieră proprie.

Lectura operei lui Botta este dificilă în sensul că trebuie făcută în paralel, pentru că teatrul sau poezia nu pot fi decodificate fără apelul la eseistică. Altfel spus, teatrul şi poezia sunt conceptualizate, reprezentând modele ale ideilor regăsite în eseuri. Dan Botta realizează prin formula teatrului său o operă de artă totală în sensul wagnerian al termenului, chiar dacă dramaturgia sa nu este una destinată reprezentării scenice.

Note:

1. Dan Botta, *Scrieri,* vol. IV, Bucureşti: Editura Pentru Literatură, 1968, p. 96.
2. Gilbert Durrand, *Structurile antropologice ale imaginarului,* p. 46.
3. Constantin Măciucă, *Motive şi structuri dramatice*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1986, p. 51
4. Gilbert Durrand, *Op. cit.*, p. 93
5. Guy Rachet, *Tragedia greacă*. Bucureşti: Editura Univers, 1980, p. 7.
6. Dan Botta, *Scrieri*, vol IV. Bucureşti: Editura Pentru Literatură, 1968, p. 201.
7. Dan Botta, *Scrieri,* vol III, p. 15
8. Dan Botta*, Unduire şi moarte,* cu o postfață de Gheorghe Hrimiuc-Toporaş, p. 361.

Bibliography:

Dan Botta's literary works published in volumes:

Botta, Dan , *Alkestis*. Bucharest: Univers Publishing, 1939.
Botta, Dan, *The Fantasy Comedy*. Sighisoara: Miron Negu Publishing, 1939.
Botta, Dan, *Waving and Death*. Iasi: The European Institut, 1995.
Botta, Dan, *Writings, II-IV*. Bucharest: The Publishing for Literature, 1968.

Critic references

Bradateanu, Virgil, *The History of Romanian Dramatic Literature and of the Art of Shows*.Bucharest: The Didactic and Pedagogic Publishing, 1982.
Biberi, Ion, *The Last Essays*. Bucharest, The Romanian Book Publishing, 1982.
Caillois, Roger, *Essays about Phantasy*. Bucharest: Univers Publishing, 1975.
Ceuca, Justin, *The Evolution of Dramatic Issues*. Cluj-Napoca: Dacia Publishing 2002.
Ceuca, Justin, *The Inter-war Romanian Theatre.Theoretical Issues*. Bucharest: Minerva Publishing House, 1990.
Durrand, Gilbert, *The Structural Antropology of Phantasy.Introduction in General Antropology*. Bucharest: Encyclopaedic Univers Publishing, 2000.
Eliade, Mircea, *The Aspects of Myths*. Paris: Gallimard, 1963.
Eminescu, Mihai, *Prose,* Bucharest: The National Journal Publishing House, 2010.
Eschil, Sofocle, Euripide, *The Persians, Antigona and The Throjans*. Bucharest: Lyceum Publishing House, 1968.
Gassner, John, *Form and Ideea in Moden Theatre*. Bucharest: Meridiane Publishing House, 1971.
Jianu, Ionel, *Between Theatre and Literature*. Bucharest: Palimpsest Publishing House, 2004.
Liiceanu, Gabriel, *The Tragic a Phenomenology of Limits and Overtaking*. Bucharest: Universe Publishing House, 1975.
Măciucă, Constantin, Motives and Dramatic Structures. Bucharest: Eminescu Publishing House, 1986.
Mincu, Marin, *Critics*. Bucharest: The Publishing House For Literature, 1969.
Modola, Doina, *The Romanian Theatre Between 1900-1918*. Cluj- Napoca: Dacia Publishing House, 1983.
Munteanu, Elisabeta, *Mythical Motives in Romanian Theatre*. Bucharest: Minerva Publishing House, 1982.
Munteanu, Romul, *The Tragic Farce*. Bucharest:Universe Publishing House, 1970.
Nişcov, Viorica, *The Folcklore Foundationsand European Horiyont in Romanian Literature* . Bucharest: The Academy R.S R Publishing House, 1971.
Onu, Eugen, *The Romanian Drama Between 1900-1944. The Meaning of Evolution*. Sibiu: Imago Publishing House, 1999.
Pascal, Blaise, *The Selected Writings*. Bucharest: The Scientific Publishing House, 1967.
Petrescu, Camil, *The Aesthetic Modality of Theatre*. Bucharest: The Romanian Encyclopedic Publishing House, 1971.
Rachet, Guy, *The Greek tragedy.* Bucharest: The Universe Publishing House, 1980.
Ubersfeld, Anne, *The Key Words Of Theatre Analysis*. Iaşi: The European Institut Publishing House, 1999.
Zamfirescu, Ion, *The Theatre Universal History*. Bucharest: The Country Publishing House for the Literature and Arts, 1968.