

**MIRCEA ELIADE ÎN DIALOG „PRIN TIMP“ CU EDWARD  
GORDON CRAIG  
ȘI/ SAU „TEATRUL VIITORULUI“ CA O „FATA MORGANA“**

*Anca-Daniela Mihuț*

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.02

**Abstract**

*Mircea Eliade in dialogue “through time” with Edward Gordon Craig and/or “Theatre of the Future” as a “Fata Morgana”*

“The Theatre of the Future” is a notion present in the vast majority of theatrical theories that had the ambition to contribute to the renewal process of dramatic art, at the beginning of the 20th century. Theoreticians and practitioners of the theater wanted to restore the dignity of this art, redefining the condition and function of the actor, imagining the most effective ways of training him, promoting the emancipation of the stage director, seen as an indispensable factor of cohesion between spectacular elements; they redefined the framework and function of the performance that they imagined as an instrument of education, emancipation, even enlightenment and spiritual “salvation”, wanting also to liberate the theatrical creation from the submission to the dramatic author and to the commercial servitude.

**Keywords:**

*Mircea Eliade, Edward Gordon Craig, performance, laboratory, spiritual techniques*

## 1. Preambul

**I**n 2007, mi-am propus să sărbătoresc centenarul nașterii lui Mircea Eliade, străduindu-mă, pe cât posibil, să citesc cât mai mult din vasta-i operă, deoarece păstram vie în minte afirmația sa potrivit căreia „numai ansamblul scrierilor mele poate dezvălui semnificația muncii mele”<sup>1</sup>. În luna mai a anului 2007, deloc întâmplător – așa cum aveam să constat ulterior – am montat, la Studioul „Ludovic Spiess” al Operei Naționale din București, opera de cameră *Lecția*, a compozitorului clujean Șerban Marcu – o creație de excepție, scrisă cu vervă, vână dramatică și cu o profundă înțelegere a universului ionescian – și opera-pantomimă *Logodna* de Nicolae Brânduș. Din discuțiile purtate cu compozitorul, cu prilejul repetițiilor de la București, am aflat că Nicolae Brânduș scrisese o operă, *La țigănci*, după nuvela eliadescă omonimă. Reieșea că Nicolae Brânduș îl cunoscuse pe Eliade – pe care îl întâlnise, în câteva rânduri, la Paris – și rămăsese în corespondență<sup>2</sup> cu el, sfātuindu-se asupra libretului și scrierii acestei excepționale opere, care – fără exagerare, ci regretând doar tocirea unor superlative – poate fi considerată o adevărată capodoperă. Pregătindu-ne pentru o sperată montare a *Țigăncilor* – care nu a mai avut însă loc din varii motive –, am continuat, împreună cu compozitorul Nicolae Brânduș, să gândim în amănunt punerea în scenă a operii. Așa s-a făcut că, în toamna anului 2007, am susținut cu compozitorul o conferință ce însoțea prima audiție pariziană a operii *La țigănci*, la Institutul Cultural de la Paris, care organizase o serie de manifestări cu prilejul „Centenarului Mircea Eliade”, iar apoi o alta, pe aceeași temă, la Universitatea de la Oldenburg, la invitația distinsei compozitoare și profesoare Violeta Dinescu.



1. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, traducere din franceză de Doina Cornea, București, Editura Humanitas, 2007, p. 181.

2. Două dintre mărturiile epistolare ale acestei rodnice întâlniri pot fi citite în primul volum al *Corespondenței* lui Mircea Eliade, *Europa, Asia, America*, București, Editura Humanitas, 1999, p. 98.

Chiar dacă punerea în scenă a acestei opere rămăsese în stare virtuală (ca să nu spun „o utopie“), a gândi asupra ei constituise un prilej de a mă reapropia de nuvelele lui Eliade – mai cu seamă de cele care fac parte din ceea ce Ioan Petru Culianu numește „ciclul spectacolului și al criptografiei“<sup>3</sup> –, precum și de romanele în care poate fi remarcată prezența sistematică a artiștilor, mai cu seamă cea a actorilor, și în care apar numeroase referiri la teatru.

În postfața ediției a doua a cărții *Încercarea labirintului*, arătându-se frapat tocmai de această prezență a actorilor și a preocupărilor pentru teatru ale lui Eliade, Claude-Henri Rocquet se întreabă dacă a consacrat cineva o teză de doctorat sau un studiu acestei teme. Căci, apreciază el, un astfel de studiu ar conduce spre o carte în care „teatrul ar fi metafora trecerii prin timp, simbolul întregii opere a lui Eliade și, poate, al vieții sale“ și care ar putea purta titlul „Introducere la o artă și tehnică dramatică potrivită timpului nostru“<sup>4</sup>. Titlul sugerat de Rocquet este, firește, cel pe care Ieronim Thanase – regizorul care apare în mai multe din nuvelele „teatrale“ eliadești – dorește să-l dea tratatului său de teorie a spectacolului dramatic pe care intenționează să-l publice, în mod camuflat, sub numele lui Anghel Dumitru Pandelescu.

Întrebarea retorică a lui Claude-Henri Rocquet a constituit, pentru mine, impulsul decisiv de a consacra un studiu viziunii eliadești despre spectacol și dramaturgie, dar și de a pune această viziune în rezonanță cu cele mai importante direcții ale artei teatrale europene a secolului XX<sup>5</sup>.



3. I.P. Culianu, „Mircea Eliade și idealul omului universal“, în *Studii românești*, vol. II, traduceri de Maria-Magdalena Angheliescu, Corina Popescu și Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 138.

4. Claude-Henri Rocquet, „Postfață“, în *Mircea Eliade, Încercarea labirintului*, ed. cit., pp. 191, 189.

5. *Concepția lui Mircea Eliade despre spectacol în contextul doctrinelor teatrale ale secolului XX sau Introducere la o artă și tehnică dramatică potrivită timpului nostru*, teză de doctorat, coordonată de prof. univ. dr. Ion Vartic și prof. univ. dr. habil. Laura Pavel-Teuțișan, susținută la 30.09.2020, în cadrul Școlii doctorale de Studii lingvistice și literare a Facultății de Litere din Cluj.

Astfel, în virtutea unor afinități, a unor rezonanțe la nivelul ideilor și concepțiilor despre spectacolul teatral, despre categoriile de timp și spațiu spectacular, despre dialogul cultural dintre Orient și Occident, precum și despre modalitățile de formare și antrenament ale actorului, am ajuns să-l pun pe Mircea Eliade într-un dialog „prin timp“ cu câțiva dintre remarcabilii gânditori și/ sau practicieni ai teatrului, printre care se numără și Edward Gordon Craig.

## **2. Haig Acterian, mijlocitor al „întâlnirii“ dintre Edward Gordon Craig și Mircea Eliade**

În România, perioada interbelică a fost, ca în întreaga Europă, una dominată de tensiuni, de contradicții, dar și de căutări și realizări remarcabile, atât în domeniul științelor, cât și al artelor. România s-a aflat, prin poziția ei geopolitică și culturală, la răscrucea vânturilor istoriei, dar și a interferențelor de idei și mișcări artistice. Marile metropole europene – Paris, Viena, Berlin, Roma – precum și Moscova și Sankt Petersburgul (devenit Petrograd, între 1914-1924, și Leningrad, între 1924-1991) erau considerate importante centre de cultură și destinații incitante, care atrăgeau artiști, intelectuali, oameni de cultură de pretutindeni, dornici de a studia și de a se perfecționa în universități de prestigiu sau pe lângă renumiți maestri. Tinerii artiști și intelectuali români plecau în străinătate cu dubla dorință de a face studii serioase, dar și de a face cunoscută România și de a o racorda la curentul novator și elanul pe care Europa îl trăia după Primul Război Mondial.

De pildă, în viața teatrală românească erau deja cunoscute cercetările stanislavskiene<sup>6</sup>, experimentele lui Vahtangov, Meyerhold, Tairov, realizările lui Eisenstein și Pudovkin, montările lui Max Reinhardt, Erwin Piscator, Bargația,



6. Într-o scrisoare către Marietta Sadova, care se pregătea să plece la Moscova pentru a vedea câteva dintre spectacolele lui Tairov, Haig Acterian îi spune: „Să te duci la Stanislavski, singurul om interesant de acolo. Întreabă-l ce a făcut cu gramatica pentru actori pe care o promite la sfârșitul memoriilor sale“ (Haig Acterian, *Dragoste și viață în lumea teatrului*, București, Editura Arta grafică, 1994, p. 151).

Copeau, Dullin, iar teoriile lui Gordon Craig se bucurau deja de notorietate. Faptul este atestat prin corespondența lui Haig Acterian cu omul de teatru englez, purtată între 1934-1937, dar și prin lucrările sale *Gordon Craig și Ideea în teatru* (1936), precum și *Pretexte pentru o dramaturgie românească* (1936), aceasta din urmă prefațată de însuși Craig. Pe de altă parte, în capitolul destinat tehnicii decorului din cartea sa *Mărturii în contemporaneitate*<sup>7</sup>, George Mihail Zamfirescu vorbește despre forța sintetică a viziunii scenice a lui Gordon Craig<sup>8</sup>, despre faptul că el a impus artei decorative un *stil* și că acest mare om de teatru englez este partizanul unei armonii perfecte între text și decor<sup>9</sup>. Camil Petrescu, la rândul său, îi dedică aproape în totalitate capitolul patru – „Libertate și creație” – al cărții sale *Modalitatea estetică a teatrului*, unde arată



7. George Mihail Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1938, pp. 134-136.

8. „Cu o singură formulă: *Hamlet e un suflet plasat într-un spațiu rece și infinit*, Gordon Craig Precizase și atmosfera operei lui Shakespeare și locul pe care trebuia să-l ocupe personagiul titular în angrenajul caracterelor de prim-plan”, arăta M.G. Zamfirescu (*ibidem*, pp. 135-136).

9. Câteva idei spicuite din articolul „Despre scenă și mișcare”, din volumul *Despre arta teatrului*, sunt revelatoare în acest sens. Craig începe aici prin a spune că, deși nu mai împărtășește „concepția generală cum că piesa scrisă ar avea vreo valoare profundă și durabilă pentru Arta Teatrului”, nu va merge până la a spune că se va dispensa de ea. Afirmția poate surprinde și poate fi considerată în contradicție cu explicațiile pe care le va da, ulterior, discutând despre piesele shakespeariene. Dar, o dată în plus, atunci când e vorba de scrierile lui Craig, se poate constata că ceea ce, la prima vedere, pare a fi o contradicție poate apărea, până la urmă, ca o perspectivă în care sunt reunite elemente complementare. Astfel, analizând o posibilă punere în scenă a piesei *Macbeth*, Craig arată cât de important e ca tânărul regizor-scenograf să vadă cu ochiul minții „tabloul pe care Shakespeare l-a indicat”, pe care să îl sintetizeze în „linii și direcții”, fără a avea preocuparea detaliilor și pe care să îl realizeze folosind „culorile pe care Shakespeare le-a indicat pentru noi”. El îl sfătuiește, de asemenea, pe tânărul aspirant să aibă curajul de a se încrede „în valoarea care rezidă în limitare și proporție” și a cărei nerespectare „strică toate ideile



bune care se nasc în mințile scenografilor“. Explicațiile și sfaturile lui Craig culminează cu un avertisment, care concentrează o cunoaștere, transmisibilă printr-o îndelungată inițiere („ar fi altceva dacă ai putea studia cu mine, practicând vreme de câțiva ani lucrurile despre care vorbim“) și care poate fi considerat un principiu de bază în creația spectaculară: „ține minte – atenționează el – să nu te abați niciodată de la tema principală a piesei, atunci când cauți variațiuni ale aranjamentului scenic“. După evocarea unor experiențe de tinerete cu care regretă că și-a pierdut timpul, Craig dezvoltă propriul mod de gândire scenică, spunând: „eu fac în așa fel ca decorurile mele să nu crească pur și simplu din piesă, ci din mișcările ample ale gândirii pe care piesa le-a iscat în mine, sau le-ar isca până și alte piese ale aceluiași autor. De pildă, relația dintre *Hamlet* și *Macbeth* e destul de strânsă, una dintre piese putând să o influențeze pe cealaltă“. Această explicație oferită de Craig oglindește trei aspecte ale gândirii sale: pe de-o parte, capacitatea sa de sinteză – de transpunere scenică epurată a liniilor de forță, a mecanismele dramatice, a invarianțelor care particularizează opera unui autor; pe de altă parte, conține *in nuce* un program estetic la care vor adera mulți artiști și creatori de spectacole ai secolului XX (creația ca rezultat al interacțiunii dintre artiști și realitate/ o altă operă); ea lămurește sau întregeste afirmația, oarecum surprinzătoare, făcută la începutul articolului. Într-adevăr, ceea ce contează pentru Craig nu e „piesa scrisă“, ci spiritul, suflul, amprenta autorului ce stă încifrată, ca într-o geometrie fractală, în întreaga operă a acestuia. Și tocmai pentru că pătrunderea, înțelegerea și transpunerea unei opere într-un limbaj simbolic și sugestiv, „în armonie cu ideile autorului“, este un proces atât de laborios, Craig apreciază că pregătirea pentru scenă „va lua un an sau doi pentru fiecare piesă“ (Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, prefață de Monique Borie și George Banu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista *Teatrul azi* (supliment), Editura Cheiron, 2012, pp. 49-52). Modul în care Craig abordează textul amintește, într-o oarecare măsură, de perspectiva lui Georges Pitoëff – un alt regizor însoțit de Shakespeare de-a lungul întregii sale activități creatoare. Pitoëff considera piesa o „materie primă“, așa cum considera actorul doar unul dintre elementele punerii în scenă. El spunea că regizorul e nevoie să se lase impregnat de piesă pentru ca aceasta să producă o revelație asupra lui. Inspirat de această revelație, regizorul va putea evoca „pentru ochii, urechile și sufletul publicului ceea ce există în operă“, Noëlle Giret, *Georges Pitoëff le régisseur idéal. Anthologie des textes de Georges Pitoëff*, cu un cuvânt înainte de Jean Cocteau, o prezentare de Noëlle Guibert, Paris, Éditions Actes Sud, 2001, p. 83.

că Gordon Craig „înțelege să apere teatrul nu doar împotriva textului, ci și împotriva picturii (așa cum o folosea teatrul de la Meiningen și cum de aici se răspândise în tot teatrul european), ca și împotriva muzicei, așa cum o înțelegea drama muzicală a lui Wagner”<sup>10</sup>, și asta deoarece „teatrul este o artă independentă, un bun năpădit de către alte arte, fiind că nu a fost suficient apărat de către artiștii săi”.

Desigur, Camil Petrescu se oprește îndelung asupra teoriilor lui Craig asupra actorului, a omnipotenței regizorului și conchide arătând că Gordon Craig a înfăptuit o adevărată revoluție teatrală și că „tot stilul modern, singurul stil efectiv de 150 de ani încoace [...] este datorit geniului lui Gordon Craig”<sup>11</sup>.

Nu este astfel întâmplător că în *Noaptea de Sânziene* referirea la Craig apare explicit, în teoriile spectaculare ale personajului Dan Bibicescu – alter-egou-ul lui Haig Acterian. Craig era, în cercul frecventat de Acterian și de Eliade, nu doar unul dintre „teoreticienii” în vogă ai teatrului, ale cărui idei erau discutate cu pasiune. El era o prezență extrem de vie, datorită contactelor directe pe care Acterian le avusese cu el, grație unui fertil schimb de scrisori dintre cei doi, prin care se pune la cale o apropiată venire în România a lui Craig, din păcate mereu amânată și apoi definitiv compromisă, din cauza războiului. Este, așadar, foarte firesc ca Gordon Craig, despre care Acterian spune că e „din cap până în picioare artă” și că „e un om și un artist cum nu se naște decât la un mileniu o dată”, să fie considerat un prototip al „regizorului



10. Diferența dintre modul de gândire al celor doi creatori rezidă în faptul că Wagner vedea spectacolul ca uniunea armonioasă, înfrățirea tuturor artelor pentru a realiza „opera totală” – *Gesamtkunstwerk* –, pe când Craig îl considera un tot unitar, bazat pe un principiu comun unor arte, și nu un conglomerat eteroclit al mai multor arte. Georges Pitoëff, un om de teatru a cărui gândire prezintă numeroase puncte de interferență cu cea a lui Gordon Craig, era de părere că arta scenică este o artă „absolut independentă. Ea nu doar transpune, ci recrează toate celelalte arte, utilizându-le ca materie primă [a spectacolului]”, *ibidem*, p. 87.

11. Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura enciclopedică română, 1971, p. 91.

viitorului“. Chiar descrierea pe care Eliade i-o face lui Ieronim Thanase în *Nouăsprezece trandafiri* – „încă tânăr, foarte frumos, de o frumusețe severă, romantică, înalt, voinic [...] izbuclnind într-un răs tineresc“<sup>12</sup> – aduce cu cea pe care i-o face Haig Acterian lui Craig, în lucrarea pe care i-o dedică: „înalt, zvelt, cu părul alb, un complex de adolescență și maturitate, fixat nestrămutat în idealism“<sup>13</sup>.

### **3. Viziunea lui Mircea Eliade despre arta dramatică și spectacol. Puncte de convergență și divergență cu teoriile și experimentele teatrale ale lui Edward Gordon Craig**

#### *3.1. Eterna reînțoarcere*

Deși referirile la teatru, spectacol, ritual, artă dramatică sunt frecvente în jurnalele, memoriile, corespondența sau interviurile date de Mircea Eliade și, desigur, în scrierile sale științifice, romanul *Noaptea de Sânziene*, publicat în 1955, este cel care conține, deja cristalizată, concepția despre teatru a scriitorului român. Un alt aspect important îl constituie faptul că *Noaptea de Sânziene* este un roman cu cheie, mai mult, un roman figural. Mai toate personajele importante sunt nu numai ele însele, ci constituie, totodată, „figuri“, în sensul consacrat încă de interpretările biblice ale Părinților Bisericii. În mod surprinzător și semnificativ, „figurile“ cele mai transparente se leagă de teatru, oglindind, astfel, importanța pe care Eliade i-o acordă acestuia. Astfel, tripticul Dan Bibicescu – Cătălina Palade – Petre Biriș, care poartă pasionate discuții legate de probleme teatrale, are o evidentă semnificație figurală, așa cum arată Ion Vartic<sup>14</sup>. Rețeaua aceasta de personaje – cărora li se adaugă, de pildă, mult evocatul Ciru Partenie – infuzează, cum ar spune Erich Auerbach, „realism figural“ *Noptii de Sânziene*. În consecință, regizorul Bibicescu este



12. Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, ed. cit., p. 50.

13. Haig Acterian, „Gordon Craig și Ideea în teatru“, în *Cealaltă parte a vieții noastre*, Iași, Institutul European, 1994, p. 160.

14. Ion Vartic, „Noaptea de sânziene, I-II“, în Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p. 637.



figura lui Haig Acterian, destul de ușor recognoscibilă după o serie de elemente biografice, similare cu evenimente din viața regizorului, adică a prietenului tânărului Eliade. Apoi, Bibicescu însuși sau cei din anturajul său fac, în relație cu el, trimiteri la Gordon Craig și la maniera de a juca Shakespeare, autor căruia Haig Acterian i-a închinat, în 1938 o carte, aducând astfel, pentru întâia oară în cultura română, o viziune analitică a pieselor marelui dramaturg englez. Astfel încât Bibicescu nu numai că îl evocă fizionomic pe Haig Acterian, ci îi și reproduce întreaga lui biografie interbelică, centrată pe dramatica poveste legată de directoratul său la Teatrul Național din București (din toamna lui 1940 până în ianuarie 1941). În fine, în teoriile teatrale ale lui Bibicescu pot fi recunoscute atât preocupările teoretice ale lui Haig Acterian, cât și ideile despre spectacol care îi aparțin lui Eliade. În Cătălina Palade poate fi recunoscută actrița Sorana Țopa, a cărei agitată relație cu Mircea Eliade – marcată de violențe, sfâșieri sentimentale și dramatice răsturnări de situații – este cunoscută din chiar *Memoriile* autorului. Filosoful Petre Biriș, partener de aprinse discuții pe teme teatrale cu Bibicescu și îndrăgostit fără speranță de Cătălina, este figura lui Emil Cioran, deconspirat și de eticheta pe care și-o pune însuși personajul: „filosof privat“.

În ceea ce-l privește pe Ciru Partenie, s-au făcut speculații legate de posibilele identități camuflete sub aura acestui personaj destul de misterios; el este prezent, în mai mare măsură în evocările pe care le fac ceilalți eroi ai romanului decât în episoade la care participă în mod direct. Dar unul dintre aceste episoade este tocmai cel al morții lui, asemănătoare, după părerea mea, cu cea a regizorului Soare Z. Soare (1894-1944). Ciru Partenie este asasinat pe stradă, din greșeală, de polițiștii care urmăreau un legionar și care îl confundaseră – și ei! – cu Ștefan Viziru. În noaptea de 23 spre 24 august 1944, deși în București era încă stare de război, Soare Z. Soare, aflat într-o mașină ce rula în mare viteză, i-a interzis șoferului să oprească la semnul santinelei de pe șosea. Confundându-i, probabil, pe pasageri cu niște ofițeri germani, santinela a tras asupra mașinii și l-a împușcat mortal pe regizor. O altă similitudine este aceea că, asemenea lui Ciru Partenie, Soare Z. Soare e și dramaturg.

Astfel, romanul ar putea fi considerat textul generator al viziunii lui Mircea Eliade despre dramă și spectacol, viziune pe care o va relua într-o serie de nuvele în care apar, în mod recurent, idei și personaje interesate de teatru, de funcția și semnificația spectacolului. Preocuparea sa constantă pentru teatru îl face chiar pe Eliade să reflecteze asupra aceste insistențe, așa cum se poate vedea din rândurile pe care le notează în *Jurnal*, la 23 martie 1974: „Mă gândeam că eu, care n-am «vocația dramaturgiei» (singura excepție: *Iphigenia*; dar e o piesă din tinerețe) – constată critic scriitorul – am revenit de mai multe ori asupra «problemei» teatrului în trei dintre nuvelele mele: *Adiol*, *Uniforme de general*, *Incognito la Buchenwald*. În fiecare din ele e vorba de un «fel nou» de a valoriza spectacolul dramatic (deși nicăieri nu precizez în ce constă această «noutate»)»<sup>15</sup>.

Dar chiar dacă nu o spune explicit, problematica teatrului îi dă prilejul lui Eliade să reflecteze asupra eficienței riturilor care pot deschide accesul către alte nivele ale realității și, respectiv, spre alte dimensiuni temporale. De altfel, în continuarea notei de jurnal, Eliade rezumă discuția purtată cu studenta sa Marjorie Y., care îi vorbește despre modalitățile de manipulare (dilatare) temporală pe care le produce Robert Wilson în spectacolele sale, trezindu-i interesul și determinându-l să se documenteze asupra montărilor acestui regizor, aflat în plină afirmare la vremea respectivă. Mai departe, Eliade își continuă ideea referitoare la „noua dramaturgie” sondată în nuvelele sale și arată că, în mod „evident, «spectacolul dramatic» la care fac de mai multe ori aluzie (mai exact: de care vorbește, dar niciodată explicit, Ieronim Thanase), nu cere neapărat douăsprezece sau o sută șaiszeci și opt de ceasuri [ca acela al lui R. Wilson]. Dar *secretul* acestei dramaturgii constă în tehnicile prin care actorii, ca și spectatorii, sunt proiectați într-un «spațiu-timp» inaccesibil experienței cotidiene. Datorită acestor tehnici dramaturgice (adică: gimnice, coregrafice, yogice, extatice etc.) – condiția umană este depășită (iar în cazul lui Ieronim chiar anulată)»<sup>16</sup>.



15. Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. II (1970-1985), ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993, p. 153.

16. *Ibidem*, p. 155.

Voi reveni asupra ideii depășirii condiției umane prin intermediul spectacolului, atunci când voi vorbi despre modul în care Eliade și Craig privesc condiția și rolul actorului.

Devine astfel clar faptul că Eliade face diferența dintre *a scrie* și *a juca* teatru – adică dintre *piesa scrisă* și *spectacol* – și că interesul său se îndreaptă, cu precumpănire, înspre un nou tip de dramaturgie, susceptibilă de a declanșa un alt tip de reprezentare spectaculară decât cel așa-zis „clasic“. Scriitorul consideră că arta dramatică poate constitui o modalitate de dobândire unei cunoașteri, având însă convingerea că tocmai *jocul* teatral poate oferi posibilitatea unei altfel de abordări a acesteia; că *jocul* – adică *punerea într-un anumit tip de acțiune corporală și vocală* a unor idei sau scenarii dramatice – poate prilejui o altfel de înțelegere a lumii – una susceptibilă de a declanșa iluminarea și eliberarea spirituală umană. Fapt simptomatic în proza sa, cuvântul „altfel“ este, de foarte multe ori, subliniat prin caractere cursive – subtil, dar insistent îndemn de a ne schimba perspectiva asupra lumii înconjurătoare, respectiv asupra teatrului, pentru a nu ne lăsa induși în eroare de aparențele înșelătoare sau tocite, ori roboți de rutină, preconcepții calcinate și condiționări opacizante. Pe Eliade îl interesează, de fapt, numai spectacolul ca modalitate de a revela un sens ultim, transestetic și transistoric. Putem intui că această poziționare a sa față de spectacol și arta dramatică izvorăște nu atât din preocupările propriu-zise ale omului de litere, cât din cele de istoric al religiilor<sup>17</sup>, fascinat de „misterul transformării unui ritual



17. Referindu-se la disciplina căreia își consacrase întreaga viață, Eliade nota în *Jurnalul* său, la 6 decembrie 1964: „Mă întreb dacă ar trebui să insist [...] asupra faptului că adevărata Istorie a Religiiilor, adică hermeneutică autentică și imaginativă *schimbă* omul; că lectura unei asemenea cărți exercită o acțiune de *deșteptare*. Mă întreb de asemenea dacă ar trebui să fac aluzie la faptul că istoricii religiilor își *riscă* seninătatea și echilibrul încercând să înțeleagă, si-lindu-se să interpreteze situații religioase arhaice, exotice, aberante, „teribile“. [...] Dar va trebui să arăt într-o zi cât de gravă poate fi influența provocată de meditarea miturilor și simbolurilor arhaice. E o schimbare pe dinlăuntru, de care nici «savantul» nu își dă seama“. (M. Eliade, *Jurnal*, vol. I (1941-1969), ediție îngrijită de Mircea

într-o operă de artă<sup>18</sup>, de tehnicile extatice a căror cercetare l-ar fi putut conduce spre o și mai profundă cunoaștere a potențialităților spirituale umane și a raporturilor dintre om și Cosmos, dar și spre originea artelor și literaturii. Eliade spune la un moment dat: „S-ar putea ca cercetările mele să fie considerate într-o zi ca o tentativă de a regăsi izvoarele uitate ale inspirației literare<sup>19</sup>. Sau, într-o altă notă din *Jurnalul* său, Eliade mărturisea, cu oarecare dezamăgire, că în *Le Chamanisme* nu reușise să scrie decât în trecere despre „originile extatice“ ale poeziei lirice și epice. „Speram – spune el – să pot prezenta într-o zi o «preistorie a literaturii». Toate aceste cercetări urmăreau același scop: dezvăluirea acelei Lumi primordiale când «creațiile» și «inventiile» (tehnicile, artele) *nu erau încă desprinse din matca lor religioasă*<sup>20</sup>.

Nevoia de reîntoarcere la o sursă primordială, în *illo*, ca modalitate de regenerare spirituală și creatoare este, după cum bine știm, una din ideile care străbat întreaga operă eliadescă. Ea constituie, de altfel, unul din punctele de convergență cu gândirea lui Edward Gordon Craig, care pleda pentru eradicarea unei tradiții menite să conducă la degenerarea teatrului, dar care era ferm convins că doar reîntoarcerea la vechile practici, meșteșuguri și tehnici teatrale poate revitaliza arta dramatică, ajutând-o să-și recapete statutul unei arte autentice, salvând-o, astfel, din „starea deplorabilă“ în care se afla. Speranța de a putea reda demnitatea teatrului – misiune cu care se considera investit<sup>21</sup> – îl anima pe Craig



Handoca, București, Editura Humanitas, 1993, pp. 506-507). Cu alte cuvinte, orice lectură, dar mai cu seamă citirea documentelor și a cărților de istoria religiilor acționează subtil, dar intens și la un nivel extrem de profund al conștiinței cititorului. Un proces similar se produce în cel ce „meditează“ piesele noii dramaturgii, despre care vorbește Eliade în nuvelele sale „teatrale“, și cu atât mai mult în cel care participă la un spectacol, înțeles ca tehnică spirituală transformatoare și eliberatoare.

18. Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I, ed. cit., pp. 306-307.

19. *Ibidem*, p. 384.

20. *Ibidem*, p. 576.

21. Tonul articolului intitulat „Artiștii teatrului viitorului“ (*The Artist of the Theatre of the Future*), din primul număr al revistei *The Mask* (1

și atunci când vorbea despre mască<sup>22</sup> și marionetă, considerând că aceasta din urmă este „ultimul vestigiu al unei Arte nobile și frumoase, dintr-o civilizație apusă“.



martie 1908), trimite la cel solemn al unei predici, dacă nu chiar la cel al parabolilor biblice prin formulări de genul: „Întrucât Teatrul e în starea aceasta deplorabilă, devine necesar ca cineva să vorbească așa cum o fac eu; și-apoi îi caut în jurul meu pe cei cărora le pot vorbi și pe cei care vor asculta. Iar ascultând să înțeleagă“. Cu alte cuvinte, în aceste timpuri de decădere a teatrului, „în care suntem înconjurați de degenerare, deopotrivă fizică și mentală“, Craig se simte trimis să îl salveze, înfruntând nepăsarea, ostilitatea („spinările întoarse către mine“) și căutând să-și facă adepti („omul, băiatul sau bărbatul de curaj, care stă cu fața la mine [...] în el văd forța care trebuie să creeze rasa ce va să vină. De aceea lui îi vorbesc, și sunt mulțumit că el singur mă va înțelege [...] Lui îi vorbesc“. Acest om ales va trebui – potrivit spuselor lui William Blake pe care îl citează și față de care Craig are o deosebită venerație – să „își lase tatăl, mama, casele și pământurile, dacă stau în calea artei sale; este omul care va renunța la ambiția temporară, la succesul temporar al momentului, care va înceta să dorească avuția agreabilă a banului câștigat ușor“ etc. (E.G. Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., pp. 38-39). Pe lângă nota mesianică ce răzbate din acest articol, subtitlul sau mai bine zis dedicația pe care o poartă acesta – „dedicat tinerei rase de lucrători atletici din toate teatrele și acelei unice individualități curajoase din lumea teatrului care într-o bună zi îl va stăpâni și îi va da o formă nouă“ – ne fac să înțelegem că Gordon Craig adera la ideea (sau idealul!) potrivit căreia făurirea unei noi societăți, a unei orânduiri superioare și, respectiv, a unei înnoiri teatrale fundamentale nu este posibilă decât prin modelarea unui „om nou“. Ideea, de altfel foarte veche, recurentă și dezbătută febril în momentele de profunde schimbări trăite de umanitate, era împărășită, la începuturile secolului XX, de anumite cercuri politice, dar și de mulți artiști, în special de către oameni de teatru. Studiourile și laboratoarele teatrale au fost proiectate pentru a fi „pepiniere“. Am tratat anumite aspecte ale acestei probleme într-un articol intitulat „Teatrul-laborator și idealul omului-actor“, [https://icc-online.arte-ct.ro/vol\\_08/25.pdf](https://icc-online.arte-ct.ro/vol_08/25.pdf).

22. De pildă, vorbind despre pe Henry Irving, pe care îl consideră a se fi „apropiat cel mai mult de actorul ideal“, Craig evocă mimica acestuia, „mereu aflată sub controlul puternic al minții“, care constituia „o lecție măreață despre viitorul artei teatrului“. În continu-

### 3.2. *Dramaturgia ca spectacol mental sau spectacolul ca manifestare a lumii interioare*

Revin asupra „noii dramaturgii“ evocate de Eliade, și anume chiar asupra modului în care se naște și este produs acest suport textual menit să genereze o reprezentare diferită de cele binecunoscute din teatrele tradiționale. Eliade mărturisește că atunci când îi vine ideea unei piese de teatru, a unui roman sau a unei nuvele, el „vede“ dintru început personaje, cadre și scene, proiectate într-o viziune care se transformă într-un *spectacol* mental. Cu alte cuvinte, pre-scrierea textului dramatic este, la el, ca la un desăvârșit dramaturg, întru totul proiectată. Desigur, este vorba de o facultate naturală de care dispune Eliade, care insistă de nenumărate ori asupra virtuților imaginației, precum și asupra necesității descoperirii și educării complexității noastre spirituale, pentru a ne putea racorda la multiplele nivele ale realității cosmice. Dar putem vedea aici și o influență a gândirii indiene, reflectată în modul de „citire“ și meditare a unui text pe care Eliade îl va folosi creator nu doar în domeniul literar, ci și în cel al istoriei religiilor<sup>23</sup>. O discuție purtată de Eliade cu Rabindranath Tagore, în martie 1930, la Shantiniketan, legată de cunoașterea de sine și de devenirea spirituală, poate fi lămuritoare, în acest sens. Tagore este de părere că „procesul acesta de ordin mistic este total viciat în Europa“, apoi dă exemplul Indiei, unde viața meditativă e universală și unde poți vedea „hamali



are, Craig considera că „fața lui Irving era veriga de legătură între acea expresie spasmodică și ridicolă a feței umane, așa cum a fost ea folosită de către teatre în ultimele secole, și măștile care vor fi folosite în locul fețelor umane în viitorul apropiat“. (E.G. Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 44).

23. În *Jurnalul* său, Eliade făcea referire, într-o notă din octombrie 1971, la prodigiousul istoric german A. F. Gfrörer (1803-1861) – adesea evocat de Lordul Acton –, un savant care avea nu doar o impresionantă cultură, ci care era dotat și cu o înțelegere pătrunzătoare și vie a epocilor trecute și cu „o imaginație care «realiza și transforma» documentele istorice. Descoperea și analiza diferitele niveluri ale unui text, ca un talmudist. Textul pe care îl examina «creștea în mâinile lui ca sămânța manipulată de un scamator egiptean»“ (M. Eliade, *Jurnal*, vol. II, ed. cit., pp. 46-47).

citind noaptea la lumina felinarelor, în Calcutta, povestea Ramayanei“, căci, adaugă el, „cititul nu e frivol și exterior, cum e de obicei în Europa, printre cei de rând. Lectura unei cărți sfinte – și ele sunt puține în India, de aceea fiecare nu le cunoaște decât pe ele, dar le cunoaște bine, aproape pe de rost – e un exercițiu de punere în scenă și de dramă care se realizează în sufletul cititorului, în activitatea lui fantastică (dacă vrei D-ta să păstrezi acest termen filosofic). Cititorul e hipnotizat de epica și drama religioasă la care asistă, bagă bine de seamă, și de care e emoționat, superumanizat și ameliorat spiritualcește după fiecare nouă lectură...“<sup>24</sup>.

Un prim aspect important ce reiese din această discuție îl constituie „problema cititului“ – cum ar spune Radu Stanca<sup>25</sup>. Și anume faptul că, față de occidentalul pentru care cititul este apanajul individului care beneficiază de o anumită educație (primită în cazul în care condiția socială și veniturile materiale i-o permit) și constituie o activitate (pur) intelectuală sau, dacă nu chiar „frivolă și exterioară“, pentru un indian, cititul înseamnă *punere în scenă*, adică, *punere pe scena vieții*. Înseamnă, așa cum spune Tagore, *realizarea, traducerea în act* a aceluia lucru pe care cititorul îl află scris în carte. Cititorul indian face, cu adevărat, o lectură „proiectantă“ a epopeii, care are totodată funcția unui text devoțional. El nu rămâne la „literă“, ci este un *lector in fabula*. Chiar mai mult decât o *cooperare interpretativă*, textul declanșează și stimulează capacitatea de creație a cititorului, pentru care cuvântul devine, în mod concret, punere în fapt. Cititorul indian nu se rezumă nici la a citi un text, nici la a și-l imagina ca pe un spectacol mental, ci încearcă să trăiască, în propria lui viață, asemenea eroilor, zeilor, strămoșilor ale căror acțiuni exemplare îl impresionează. Desigur, s-ar putea face aici o comparație și cu punerea în act a cântării imnurilor homerice



24. Mircea Eliade, „India“, în *Texte inedite*, București, Editura ICAR, 1992, p. 158.

25. Radu Stanca, „Problema cititului – contribuții la esetica fenomenului literar“ (1942), în *Aquarium*, selecția textelor și cuvânt înainte de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marta Petreu, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2000.

sau cu pragmatica mitului, în cultura religioasă și teatrală a vechilor greci, dar deschiderea acestei paranteze ar risca să ne abată de la tema prezentului articol.

Un al doilea aspect din discursul lui Tagore, care interesează și pe care încerc să-l concentrez în câteva cuvinte, este cel referitor la faptul că cititorul asistă „ca hipnotizat“ la epica și drama religioasă pe care o citește. Sanscritologa și cercetătoarea Lyne Bansat-Boudon descrie modul în care se naște emoția poetului care este mai apoi transferată cititorului sau spectatorului, în cazul reprezentăției spectaculare. Ea spune că „poetul stă în fața lumii ca în fața unui spectacol<sup>26</sup>. Prin contemplarea prelungită a spectacolului sau, așa cum preferă să spună marele mistic și filosof medieval Abhinavagupta<sup>27</sup>, prin «masticarea» (*caravana*) repetată a «cauzelor» și «consecințelor», poetul se identifică cu situația pe care o are în fața ochilor. Inima îi răspunde, și aceasta cu atât mai mult cu cât această identificare a fost precedată de «generalizarea» emoției<sup>28</sup>.

Reținem de aici atât procesul foarte interesant de transmitere a emoției estetice (respectiv, a stării de transă) de la poet la cititor/ spectator, ale căror inimi bat astfel la unison, cât și scurtcircuitarea temporală care are loc prin trăirea acesteia. Prin plăcerea estetică – *rasa*, la indieni –, spiritul se deschide, prin intermediul inimii, spre o altă dimensiune unde timpul e suspendat și unde poate gusta beatitudinea. Or, faptul de a asista la ceea ce citești și de *a realiza* în suflet și în viață cele citite echivalează cu posibilitatea de a-ți transfigura viața prin accesul la sacru. Astfel, planul realității empirice



26. În nuvela *Uniforme de general*, Ieronim Thanase, prototip al regizorului Teatrului Viitorului, spune: „a nu-ți fi frică de nimic înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca spectacol. Asta înseamnă că putem interveni oricând, prin imaginație, și putem modifica spectacolul cum vrem noi“.

27. Abhinavagupta (975-1016 d. H.), filosof, mistic, estetician, dramaturg, reprezentant al shivaismului din Cașmir. Unul dintre cei mai importanți comentatori ai tratatului *Nāṭyaśāstra*.

28. Lyne Bansat-Boudon, *Théâtres indiens*, Paris, Éditions de l'E.H.E.S.S., 1998.



se întrepătrunde cu cel sacru, iar cel teatral cu cel religios. Faptul e semnificativ, căci el oglindește, pe de-o parte, modul de gândire indian asupra sacrului (în care între transcendent și manifestarea acestuia există o perfectă continuitate), iar pe de altă parte ne face să înțelegem și mai bine esența teatrului – *alaukika* –, care s-ar traduce prin termenul de „supra-mundan“. Cu alte cuvinte, teatrul participă la realitate, dar o excedă, iar trăirea dramatică/estetică o subînțelege pe cea religioasă. Cititul devine, în acest fel, o tehnică spirituală a cărei practicare oferă o cale de ieșire din rătăcirea existențelor (*saṃsara*) și de acces la existența și locuirea lumilor paradisiace, la o a viață trăită sacramental.

Spre un astfel de spectacol, aflat la granița dintre proiecția mentală sau vis și realitate, care să se adreseze nu atât simțurilor, cât sufletului și spiritului spectatorului, năzuiau și simboliztii. Gordon Craig, influențat, desigur de ideile simboliste, dar și de culturile extra-europene – în special de cea japoneză și de cea indiană, în care găsește un ecou al convingerilor sale idealiste –, va năzui spre o artă epurată (la polul opus al teatrului realist, pe care îl desconsidera), căutând să pătrundă misterul teatral. Interesul pentru arta orientală (în special pentru simbol, codificare, tradiția măștii și a marionetei) este oglindit, de pildă, de conversațiile sale cu eminentul critic de artă Ananda Coomaraswamy, precum și de o serie de articole dedicate teatrului oriental și indian, publicate în revista sa, *The Mask*<sup>29</sup>. În scrierile sale, Craig revine adesea asupra necesității de „a vedea cu ochiul minții“, de „a trăi în imaginație“, de a vedea dincolo de aparențe și de „a revela lucrurile invizibile precepute cu privirea interioară prin intermediul mișcării, al divinei și minunatei forțe care este mișcarea“<sup>30</sup>.



29. De exemplu, articolul lui Ananda Coomaraswamy, „Notes on Indian Dramatic Techniques“, în *The Mask*, vol. VI, nr. 2, 1913, pp. 109-130.

30. Textul de prezentare semnat de Craig, care însoțește gravura *The Steps*, în Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962, p. 108.

În această cheie trebuie înțelese atât piesele scrise de Anghel Dumitru Pandele, celebrul scriitor din *Nouăsprezece trandafiri* – aflat într-o stare de transă tot mai avansată –, cât și spectacolele experimentale imaginate de regizorul Ieronim Thanase, izvorâte din principiile cuprinse în misteriosul său tratat, semnificativ intitulat *Introducere la o artă și tehnică dramatică potrivită timpului nostru*, în care acesta amintea de originile magice ale artelor, descriind amănunțit mai multe tehnici gimnice și psihofiziologice, arătând rolul lor în istoria spectacolului dramatic. Eusebiu Damian, secretarul scriitorului A.D. Pandele, remarca: „Este o dramaturgie foarte originală, în prelungirea teatrului zis al absurdului. Continuă pe Eugen Ionescu și pe Beckett, dar profită și de experiențele lui Ieronim Thanase [...] A.D. Pandele anticipează un «teatru al viitorului», și de aceea piesele lui trebuie întâi citite și meditate, în așteptarea marilor regizori ai viitorului»<sup>31</sup>.

Într-o formulare extrem de concisă, se poate spune că originea și inspirația noii dramaturgii prefigurate în nuvelele eliadești – înțeleasă ca „scenariu inițiativ” – s-ar afla într-o zonă a intuiției (asemănătoare, întrucâtva, cu cea din care izvorăște scrierea „automată”), iar meditația și punerea ei în act ar produce ruptura spirituală de nivel, adică trăirea extatică, permițând atât actorilor, cât și spectatorilor depășirea timpului și a experienței cotidiene. Această nouă dramaturgie și noul tip de spectacol pe care îl generează constituie tehnici spirituale menite să producă o redimensionare a simțurilor și a capacităților cognitiv-afective ale celor care le practică.

Preocuparea sa cvasi-obsesivă pentru a-i învăța și stimula pe alții să vadă *altfel*, să vadă dincolo de aparențe, revine pe tot parcursul operei beletristice eliadești. S-ar putea spune că, din acest punct de vedere, personajele lui se împart în două categorii: cei care „văd” și cei care „nu văd”. Eliade mai observă că „oamenii nu mai știu să vadă, să privească în jurul lor [...] în zilele noastre, oamenii sunt aproape orbi; iar ca să îi vindecă, trebuie să înveți oamenii să vadă”.



31. Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, în *Proză fantastică*, V, ediție și postfață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 67.

Or, așa cum arătam, modalitatea cea mai eficientă de a-i vindeca de această „orbire“, de a-i reînvăța să privească este spectacolul de teatru. Astfel, așa cum va spune regizorul său, Ieronim Thanase, „spectacolul dramatic ar putea deveni, foarte curând, o nouă eschatologie sau o soteriologie“ teatrală.

### **Bibliografie:**

- ACTERIAN, Haig, *Cealaltă parte a vieții noastre*, Iași, Institutul European, 1994.
- ACTERIAN, Haig, *Dragoste și viață în lumea teatrului*, București, Editura Arta grafică, 1994.
- ASLAN, Odette, *L'acteur au XXème siècle. Évolution de la technique. Problème d'éthique*, Paris, Éditions Segheers, 1974.
- BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.
- BERCHTOLD, Alfred, *Emile Jacques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, Paris, L'Âge d'Homme, 2000.
- COOMARASWAMY, Ananda, „Notes on Indian Dramatic Techniques“, în *The Mask*, vol. VI, nr. 2, 1913, pp. 109-130.
- CRAIG, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaş și Vasile V. Poenaru, prefață de Monique Borie și George Banu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, *Teatrul azi* (supliment), Editura Cheiron, 2012.
- CULIANU, Ioan Petru, *Studii românești vol. II: Soarele și luna. Otrăvurile admirației*, traduceri de Maria-Magdalena Angheliescu, Corina Popescu și Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2009.
- DUNCAN, Isadora, *Viața mea*, traducere de Geo Dumitrescu și Ben Corlaci, București, Editura Inedit C.M. și Editex, 1993.
- DUVILLIER, Marc, „The Mask de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l'espace scénique à celle de la politique“, 2011, <http://www.openedition.org/6540>.
- ELIADE, Mircea, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, București, Editura Humanitas, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Jurnal*, vol. I (1941-1969), ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993.
- ELIADE, Mircea, *Jurnal*, vol. II (1970-1985), ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993.
- ELIADE, Mircea, *Proza fantastică*, vol. IV, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992.

- ELIADE, Mircea, *Proza fantastică*, vol. V, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Texte inédite*, București, Editura ICAR, 1992.
- GAUTHIER, Benoît, *Édition critique des manuscrits de François Delsarte et examen de leur pertinence épistémologique dans la formation d'un corps scénique moderne*, travail présenté comme exigence partielle du doctorat en Études et Pratiques des Arts, vol. III, Université du Québec à Montréal, 2011, <https://archipel.uqam.ca/7835/3/D2257-3.pdf>.
- GIRET, Noëlle, *Georges Pitoëff le régisseur idéal. Anthologie des textes de Georges Pitoëff*, cu un cuvânt înainte de Jean Coc-teau, o prezentare de Noëlle Guibert, Paris, Éditions Actes Sud, 2001.
- JAKES-DALCROZE, Émile, *Méthode Jaques-Dalcroze. La Rythmique, Enseignement pour le Développement de l'Instinct rythmique et métrique, du sens de l'Harmonie plastique et de l'Équilibre des mouvements, et pour la Régularisation des habitudes motrices*, vol. I-II, Lausanne, Jobin & Cie, Éditeurs, 1916/1918.
- JAKES-DALCROZE, Émile, *Méthode Jaques-Dalcroze. La Rythmique, la plastique animée et la danse. Préface aux exercices de Plastique animée*, un volume important avec musique de E. Jaques-Dalcroze, dessins de Paulet Thévenaz, Artus et Angst et photographies de Boissonnas, Lausanne, Jobin & Cie, Éditeurs, 1916.
- LEMNY, Doina, *Lizica Codreanu, o dansatoare româncă în avangarda pariziană*, București, Editura Vellant, 2012.
- LUGNÉ-POE, *La Parade, Le Sot du Tremplin I*, Paris, Éditions Gallimard, 1930.
- PETRESCU, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura enciclopedică română, 1971.
- STANCA, Radu, *Aquarium*, selecția textelor și cuvânt înainte de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marta Petreu, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2000.
- VARTIC, Ion, „Noaptea de sânzienă, I-II“, în Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007.
- WAILLE, Franck, Corps, „Arts et Spiritualité chez François Delsarte (1811-1871) : une dynamique d'éducation somatique expressive“, în *Cena*, Porto Alegre, n. 24, p. 20-36, ian./apr. 2018, <http://seer.ufrgs.br/cena>.

WARNET, Jean-Manuel, „L'école de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire“, în *L'Annuaire théâtral*, (37), 2005, pp. 45-64.

ZAMFIRESCU, George Mihail, *Mărturii în contemporaneitate*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II“, 1938.