



ANALIZA CULTURALĂ A FENOMENULUI TEATRAL

Sabin SABADOȘ PhD

University of Arts Tîrgu-Mureș

sabin_sabados@yahoo.com

Abstract: A Cultural Analysis of the Theatrical Phenomenon

The theatrical phenomenon can be considered, a form of external manifestation of the cultural spirit of a nation, whose collective consciousness seeks to unite in a common meaning the "individualisms" of its members in order to create a unit of measure of values, mostly in the context of a global culture. In theatre, the consciousness of the individual self relates to the consciousness of the other, and both are directly linked to the collective consciousness of the group, of the society they are part of, within a limited time and in a well-defined contextuality. The process of coding and decoding theatrical phenomenons reveals meaning and significance, which are the bases for crossing back and forward the boundary between the subjectivity of sensory perception and the objectivity of artistic and aesthetic values.

Key words: aesthetics, phenomenology, axiology, theatrical code, semiotic analysis.

Abordat în totalitatea sa, fenomenul teatral joacă un rol fundamental în conturarea identitară a unei culturi naționale, fie ea *cultură mare* sau *cultură mică*, care permanent influențează și este influențat, la rândul său, de inevitabila interacțiune cu alte culturi. Din punct de vedere cultural, teatrul poate fi analizat ca parte componentă a unei culturi naționale, dar și din perspectiva aportului valoric adus culturii universale. Pentru a putea face o analiză cât mai exactă a fenomenului teatral, pus sub lupă culturală, vom încerca să stabilim în cele ce urmează cadrul necesar unui atare demers, prin modelarea și restrângerea sensurilor multiple ale conceptelor de națiune, cultură, teatralitate și a expresiei codurilor teatrale, la un sens dominant care ne interesează. Astfel, un popor, o națiune, reprezintă, în accepțiunea noastră, suma tuturor indivizilor de pe un teritoriu bine definit, care vorbesc aceeași limbă și au un sistem social de organizare și funcționare. Iar cultura unui popor, această *forță ce deopotrivă divide și unifică*, produs al praxisului uman care-i dă viață și îi întreține evoluția, reprezintă suma tuturor valorilor create (materiale, spirituale, intelectuale etc.) cu care indivizii relaționează și se identifică în grade și proporții diferite:

„[...] identitatea culturală reprezintă ceea ce este cel mai mult încărcat de semnificații pentru majoritatea oamenilor. [...] Popoarele se definesc pe ele însele în termeni de vechime, religie, limbă, istorie, valori, obiceiuri și instituții. Ele



se identifică cu grupurile culturale: triburi, grupuri etnice, comunități religioase, națiuni și, la nivelul cel mai general civilizații.” (Huntington, 1998, 26-29).

Totalitatea valorilor unui popor reprezintă o moștenire culturală identitară transmisă din generație în generație printr-o sumă de coduri culturale. Fenomenul teatral, ca formă culturală esențializată ce însumează o mare parte a artelor, reprezintă locul de joncțiune a conștiințelor. În teatru, conștiința eului individual relaționează cu conștiința celuilalt și ambele sunt puse într-o legătură directă cu conștiința colectivă a grupului, a societății din care fac parte, într-un interval de timp limitat și într-o contextualitate bine definită. În orice cadru cultural, propriu unui popor, pe fondul joncțiunii conștiințelor, iau naștere și încep să evolueze codurile teatrale ca marcă distinctivă a unei teatralități specifice.

Patrice Pavis, după ce denunță ca abuzivă utilizarea la singular a conceptului de cod teatral, argumentând că „[...] nu există «un» cod teatral dominant care să dea cheia a tot ceea ce este spus și înfățișat pe o scenă (după cum, de altfel, nu există un limbaj teatral).” (Pavis, 2012, 57-58) remarcă, totuși, utilitatea cercetării codurilor teatrale (*specifice, nespecifice și mixte*) în descoperirea și accentuarea elementelor convenționale de *specificitate teatrală* rezultate ca urmare a procesului de codificare conștient/inconștient și voluntar/involuntar. În concordanță cu Patrice Pavis este și viziunea lui Umberto Eco care consideră codurile ca fiind întotdeauna plurale. Mai mult, Anne Ubersfeld analizând conceptul de *cod* din perspectiva *teatrului ca producție socială*, remarcă constrângerile inevitabile la care sunt supuse semnele produse de fenomenul teatral¹, și propune abordarea conceptului în sensul cel mai general posibil de *sistem de corespondențe între mai multe sisteme de semne*.

„Teatru [argumentează Anne Ubersfeld] este supus deci nu numai unei serii de coduri, și nu ar putea fi jucat nici înțeles în afara acestor coduri, în plus el nu ar putea fi nici conceput nici scris în afara lor: un autor dramatic scrie pentru scena timpului său, pentru spațiul scenic și mijloacele tehnice care sunt posibile în epoca sa: coduri ale scenei, ale modului de joc, ale conveniențelor specifice fiecărei epoci.” (Ubersfeld, 1999, 19).

Orice (re)interpretare, (re)utilizare originală a codurilor teatrale, ce se realizează în procesul de producție a spectacolului de teatru, poate fi percepută ca fiind un demers inovator care are potențialul de a depăși, prin reorganizare, codurile teatrale convenționale ale unei epoci. Din totdeauna destinul inexorabil al fenomenului teatral a fost acela

¹ Semnul teatral, elementul indispensabil fenomenului teatral, acest substitut al obiectului pe care-l evocă și a cărui devenire este constituită de un *semnificant* (componenta materială efectivă din care acesta este construit), un *semnificat* (înțelesul evident, căruia i se alătură sensul sau semnificația dată de raportul cu celelalte semne) și un *referent* (corespondentul în realul concret al lumii extra-scenice a acestuia), deschide universul teatrului spre posibilitățile nelimitate de oglindire a unor realități mai mult sau mai puțin cognoscibile.



de a transmite, de a „radia” *ceva*. Nu ne propunem aici să identifică ce reprezintă acest *ceva*, dar nu putem să nu constatăm că el tinde să aibă un caracter solemn, uneori chiar sacru, pentru că omul este privit ca fiind “demiurgul” universului teatral, un univers a cărui realitate trăită este proiectată din posibilul realității cotidiene, date, și imaginarul nemăsurat al acestuia. Iar „prin statutul de refugiu pentru insul care caută să-și pună în balanță existența proprie cu cea a eroilor piesei reprezentate, teatrul primește particularități de intimitate, adică de loc privat, asemenea spațiului sacru.” (Crișan, 2003, 20). Mai mult, nu putem să nu remarcăm legătura profundă între acest *ceva* specific pe care spectacolul îl oferă sub forma relevării și frumosul artificial, cu toate implicațiile, nuanțele și conotațiile estetice pe care acesta le presupune.

Pentru că îi este imposibil să controleze natura, realitatea și universul exterior lui, lumea în care trăiește, omul, cu sensibilitatea sufletească și spiritul său eminent creator, a construit universul teatrului, în care trăiește o realitate proprie, pe care o poate legifera și controla după bunul plac. În acest sens, fără a exagera, putem considera teatrul o formă vie de comunicare artistică, în lipsa căreia sfera culturală ar fi mult prea tăcută. Fiecare semn teatral, codat în replica expusă pe scenă, în mimica și gestică actorilor, în jocul de lumină și sunet, în decorul unui spectacol etc., are menirea de a transmite, de „a da mai departe”, de a „radia” acel *ceva* care atinge sufletul și conștiința tuturor participanților (creatori de teatru și spectatori deopotrivă), și care se bucură de atenția maximă a esteticii teatrale.

Este important de remarcat faptul că, prin procesul de codificare și decodificare, propriu schemei clasice a comunicării, codurile teatrale permit o modelare a substanțialității teatrului, ceea ce contribuie, în plus, la depășirea convențiilor culturale standardizate și la o înnoire a relației de comunicare în și prin spectacolul de teatru. Prin utilizarea codurilor teatrale în procesul de producție a reprezentației dramatice, aceasta din urmă este investită cu sens și semnificație pentru a putea fi trăită și transmisă cât mai adecvat spectatorului. Codurile teatrale integrate în sistemul de coduri culturale devin niște convenții sociale în conformitate cu care semnul teatral reușește să construiască un cadru propice pentru interacțiunea umană. În acest context, „corpul actorului nu va mai fi un simplu «analogon» scenic al personajelor dramatice, ci semnificant și condiție a situației teatrale.” (Crișan, 2008, 22).

Urmărită din perspectiva valorilor culturale, fenomenul teatral poate fi considerat, fără exagerare, o formă de manifestare exterioară a spiritului cultural al unui popor, a cărei conștiință colectivă caută să unească, într-un sentiment comun, „individualismele” membrilor lui, pentru a crea o unitate de măsură valorică, în contextul unei culturi globale. Într-unul din articolele sale, Mihail Sebastian teoretiza fenomenul teatral ca pe o *funcție de cultură*, *laboratorul* unde are loc devenirea și desăvârșirea culturală și spirituală a unui popor.

„Teatrul [spune Mihail Sebastian] îndeplinește într-o cultură o funcție de sinteză pe care nici un alt gen nu și-o poate asuma. El reprezintă punctul



direct de contact al unei culturi cu publicul. El mai reprezintă laboratorul în care sensibilitatea unei epoci își găsește, își formulează, își legiferează conștiința de sine. Toate drumurile de artă se întâlnesc în teatru și numai prin teatru ele își pot stabili unitatea spirituală [...] Teatrul ajută circulația valorilor, limpezimea lor, selectarea lor. Când teatrul abdică de la această chemare, el anulează o întreagă funcțiune de cultură.” (Sebastian, 1939, 682).

Analiza fenomenului teatral – circumscrisă unei perioade istorice (mai mult sau mai puțin întinse) și urmărită fie în evoluție diacronică, fie, dimpotrivă, pe verticală, într-o perspectivă sincronică, grupând și modulând motive, teme, concepte – ne întoarce, *volens volens*, la o descriere a codurilor, sistemelor și tipologiilor culturale utilizate. Iar unul dintre cele mai însemnate coduri este cel istoric sau (supra)național, care urmărește interferența produselor culturale ale diferitelor spații geografice. Desigur, acestea sunt extrem de numeroase, făcând uneori dificilă reținerea trăsăturilor definitorii, specifice ale creațiilor sau manifestărilor artistice. Fiecare epocă își are propriul ei cod, ceea ce face ca interpretarea motivelor întâlnite să nu fie *nelimitată* (ca în interpretarea textului, la Umberto Eco), să nu izvorască dintr-o infinitate de coduri culturale. Există numeroase perioade istorice care se succed, în aparență, într-o serie deschisă, ceea ce ar putea crea impresia că ne aflăm într-o progresie de coduri fără sfârșit. În realitate, însă, se produce un fenomen de *recurență*, de reînviere a unor coduri „uite” sau amânate, datorită unor factori dintre cei mai diverși. În acest sens, putem vorbi de o permanentă *renaștere*, tradusă ca reînviere a codurilor culturale, ca întoarcere la forme de expresie care au transgresat epocile, renăsând în forme și formule dintre cele mai neașteptate. Astfel, ca exemplu, epoca Renașterii nu ar fi procedat altfel decât la o reînviere a codurilor manifestate în Clasicism.

Așadar, cultura (și formele în care se manifestă, între care se înscrie, desigur, și teatrul) poate fi descrisă ca o alternanță între câteva – foarte puține – coduri istorice. Prin aceasta se recunoaște existența unei serii limitate de tipare eterne. Prin alternanța paradigmelor, cultura își exprimă revenirea și progresul cultural. Exemplele sunt relevante în această direcție. Astfel, Friedrich Nietzsche, în *Nașterea tragediei* (1871), vorbește despre o dublă tipologie, de două coduri sau norme spre care își poate îndrepta atenția creatorul, artistul. Mai întâi este vorba de *tipul apolinic*, care stă la baza tuturor culturilor clasice, însemnând respectarea principiului individualității, delimitarea fiecărei unități de o altă unitate. Tipul apolinic se află la temelia oricărei epoci clasice. Apoi întâlnim *tipul dionisiac*, care stă la temelia epocilor baroce, manieriste etc.

Dacă ținem seama de analiza lui Wilhelm Worringer, termenii vehiculați de Nietzsche ne apar într-o ipostaziere reflectată, fiind recuperați în conținutul principiului de *abstracție* și ai celui de *intropatie*. În primul caz, avem de-a face cu acele epoci în care creația îmbracă forme care sunt dictate de stil și geometrie (cum întâlnim, în cazul teatrului, dramaturgia clasicismului francez).



„În timp ce instinctul de intropatie e condiționat de o relație de încredere panteistă fericită între om și fenomenele lumii exterioare, instinctul de abstractizare este consecința unei mari neliniști a omului, datorită fenomenelor lumii exterioare și corespunde din punct de vedere religios unui colorit puternic transcendent al tuturor reprezentărilor.” (Worringer, 1970, 32).

În cel de-al doilea caz, beneficiem de operele înscrise în epoci însuflețite de natural, de manifestările organice, subzistând grație unui preaplin al vieții (v. dramaturgia *Aufklärungului*, dar și principiile enunțate de Lessing, în care predomină ideea libertății creatoare).

În studiile sale consacrate artei, Heinrich Wölfflin formulează manifestările clasicismului și ale barocului pe principiul perechilor de opoziții (Wölfflin, 1968). Astfel, exegetul reține existența a cinci perechi antitetice:

1. liniaritate – picturalitate: cea dintâi aparține clasicismului și se remarcă prin demarcațiile limpezi operate între imagini, idei, concepte; a doua trimite la baroc, prin reproducerea impresiilor de ansamblu, prin alunecare în zone inedite, prin „liberalizarea” ofertei creației.
2. reprezentare plană – reprezentare în adâncime: prima aparține clasicismului, păstrând soluția bidimensionalității lumii reprezentate; cea de-a doua consemnează creația barocă – în acest fel este legat primul plan de planul îndepărtat și se pornește din profunzimea reprezentărilor pentru a se ajunge în primul plan.
3. forma închisă – forma deschisă: prin cea dintâi sunt descrise formele de organizare ale artei clasice, centrul de interes suprapunându-se peste o zonă îngustă, nucleară a centrului, la intersecția axelor spațiului; prin cea de-a doua se face simțită arta barocă, tabloul „continuându-se” în afara cadrului – de altfel, „centrul” este găsit oriunde.
4. multiplicitate – unicitate: clasicismul emite pretenții pentru o regăsire a datelor semnificative în fiecare parte pe care o reprezintă, în timp ce barocul produce un efect de contopire, de dizolvare a tuturor entităților într-o singură mișcare care anulează individualitatea: „Într-un caz avem de-a face cu o acțiune de coordonare a accentelor, în celălalt, cu o subordonare a acestora.” (Wölfflin, 1968, 142).
5. claritate – obscuritate: prima aparținând clasicismului, a doua barocului: „În timp ce arta clasică pune toate mijloacele sale de reprezentare în serviciul unei înfățișări precise a formei, barocul evită sistematic să dea impresia că imaginea a fost sortită să fie văzută și consumată în întregime prin privire.” (Wölfflin, 1968, 167).

Cel care a izbutit să chintesețieze mijloacele de analiză culturală a fenomenelor artistice este semioticianul rus Jurji Lotman. În principala sa lucrare, *Studii de tipologie a culturii* (1970), aflată în prelungirea *Semiosferei* (1966), cercetătorul de la Tartu s-a concentrat pe analiza creației (literare, artistice etc.) din perspectiva imaginării unui sistem



coerent, relaționat de semne. În esență, în prima sa lucrare, Lotman propune o clasificare a tipurilor de cultură și, mai cu seamă, a codurilor culturale. Astfel, este imaginat un sistem de opoziție între patru termeni: tipul semantic, tipul sintactic, tipul asemantico-asintactic, tipul semantico-sintactic. Din descrierea operată este important să reținem două aspecte: cel dintâi privește relația semnificantului cu semnificatul, a cuvântului cu obiectul sau lucrul descris, cu alte cuvinte, relația semantică care decurge din acestea; al doilea valorizează relația dintre *cuvânt* și *text* (cu toate extrapolările permise), o relație în egală măsură semantică și sintactică; astfel, în teatru, ca reprezentație, remarcăm faptul că se nasc relații nu doar între *cuvinte* (obiecte, lucruri, entități, actanți individuali), ci și între *texte*, universuri ficționale etc., cu alte cuvinte între unitățile de semnificație. Totodată, este necesar să înțelegem și direcțiile spre care migrează tipurile culturale descrise de Lotman.

În cadrul tipului semantic, consideră semioticianul rus, lumea este concepută drept cuvânt. Nu se pune problema sintactului. Există o semnificație unică, un sens unic, cuvintele fiind în relație de sinonimie unele cu celelalte. Întregul nu este alcătuit dintr-o sumă de componente. Întregul se răsfrânge simbolic în fiecare semn, așa cum acesta nu are nevoie de un alt semn pentru a vorbi despre totalitate. Acest tip de cultură este specific religios, mai cu seamă lumilor monoteiste, unde Dumnezeu este unicul, el există în toate și nu e nevoie de însumare. Cuvintele sunt sinonime în lumea dominată de tipul semantic, indicând o cultură care nu cunoaște limbajul, ci cunoaște doar cuvântul izolat. Astfel, consideră Lotman, partea este homeomorfă, ea redă întregul, este un simbol al întregului și nu o fracțiune a acestuia.

Prin tipul sintactic, este presupusă anularea relației semantice, deci într-un cuvânt sau într-altul nu se pune problema a ceea ce înseamnă el. Semnul își definește importanța prin relația cu celelalte semne, având un caracter gradat: el nu înseamnă nimic altceva decât funcția pe care o are cuvântul, locul pe care îl ocupă în cadrul acestui sistem, în ierarhia constituită. Acest tip de cultură este propriu societăților constituite pe principiul ierarhiilor, al dominației. În opinia lui Lotman, apartenența la o structură (oricare ar fi aceasta) indică și cele dintâi semne ale ierarhizării. Or, ființa umană, insul, eul se manifestă doar ca parte a întregului și semnifică ceva doar ca parte a acestuia. Eul este o fracție și doar împreună cu alte euri se articulează, întrunind condițiile *întregului*. Retrasă în afara întregului, partea nu mai înseamnă nimic. Ea nu este și nu poate fi – în tipul sintactic – homeomorfă. Pe de altă parte, o atare cultură, manifestată prin tipul semantic, poate fi oprimentă pentru individ, întrucât acesta nu are valoare decât în poziția pe care o ocupă într-o ierarhie. Deci apare poziția relativă de subordonare, de egalitate și de ordonare, ceea ce conferă spiritului sentimentul de frustrare. Fiind pur formal, tipul acesta de cultură determină, mai cu seamă, subordonările. În afara sistemului se manifestă ca o căutare a semnificației. Se remarcă faptul că, prin acest tip, cultura se desemiotizează, cu alte cuvinte, dispăre ca înțeles. Mai exact, înțelesul nu mai contează, iar semnul își găsește rostul doar în relația cu alte semne. Este punctul în care putem intercala opțiunile estetice ale lui Georg Lukács, cel care, în *Teoria romanului* (1916), a dezvoltat tema *personajului problematic*, o temă definitorie pentru cultura modernă



(Lukács, 1977, 94-95). Pentru omul homeric, existența fusese pătrunsă de înțelesuri, iar acesta avea o valoare imanentă. Sensul se găsea în existența însăși. Însă, după dispariția tragicului (și a omului tragic), se desprinde omul problematic, cel căruia i se relevă, pe de o parte, o lume *gândită* și simțită care există ca temă pentru cuget, pe de alta, o lume din care înțelesurile s-au desprins și s-au refugiat într-un spațiu intangibil, o lume în care existența este goliță de sens. Înțelesul unui asemenea tărâm vizează transcendentul¹, cu alte cuvinte, refugiindu-se din lumea fenomenală, și-a găsit loc în spațiul gândului de sorginte metafizică. Problema omului problematic devine aceea de a unifica conținuturile, pentru ca înțelesurile să fie în legătură cu existența. Sensurile trebuiesc replasate în lume. Relațiile între părți sunt clare, dar înțelesurile sunt obscure, ca în romanele lui Kafka, unde lumea este articulată cu multă minuție (este construită pe principiul sintactului), dar este ambiguizată din perspectiva logosului. Situația creată este aceea a unei lumi desemantizate, producându-se o fractură între existență și înțeles. Eroul problematic – așa cum apare expus de Lukács – încearcă să resemantizeze lumea.

Atunci când lumea ne apare ca un spațiu alienant, poate fi reperat tipul asemantico-sintactic. Acesta este exersat în momentele de criză și este însoțit de o dorință asiduă de întoarcere la realitate. Semnele, în acest caz, sunt depreciate. Nimic nu are importanță. Trebuiesc regăsite obiectele, lucrurile. Logosul reflectă irealitatea, minciuna, ceea ce generează o opoziție între lucruri, operă, realitate, cuvânt. Personajul (omul) devine un ins acultural (cum e cazul sălbaticului sau al copilului – tipologii predilecte). Adevărul se opune cuvântului, aflându-se în afara lui. Din punct de vedere sintactic, individul se dorește singur, se dezvoltă *individualismul*, care înseamnă refuzul ierarhiei și al structurilor uniformizatoare. Pe scurt, se dezvoltă elanul de retragere a omului din cultură, ca în cazul eroilor romantici și preromantici, care trăiesc în și prin natură.

Ultimul tip elaborat de Lotman este cel semantico-sintactic, un tip combinat pe linie afirmativă. Există o relație sintactică, părțile între ele contribuie prin suma lor la nașterea unui întreg. Dar acest întreg este structurat de un sens, nu este pur formal (ca în dramaturgia realistă din secolul al XX-lea). Eroii implicați într-o lume semantico-sintactică înfăptuiesc ceva mai presus de ei.

Desigur, tipurile culturale descrise de Lotman, Lukács, Wölfflin sau Worringer nu încheie seria celor care au privit creația artistică din perspectiva *dublului antitetic*. Însă toate conferă suficiente argumente pentru a analiza fenomenul artistic, inclusiv cel teatral, prin prisma exegezei semnului și a semnificației.

Semnul teatral, codat cultural și abordat din perspectiva celor două direcții ale semioticii teoretizate de Saussure și Pierce, poartă încărcătura valorică a semnificației.

„În esență, [relatează Daniela Rovența-Frumșani] semiotica lui Saussure se bazează pe ideea unității semnificat/semnificant (signifié/signifiant;

¹ Aparținând, de drept, scolasticii, termenul de *transcendental* a fost impus de Kant, apoi de fenomenologia lui Husserl. Conceptul trimite la *posibilitatea cunoașterii a priori* a obiectelor.



signified/signifier), constituind expresia adecvată (în semiotică) pentru concept/imagie acustică.” (Rovența-Frumșani, 1999, 60-61; v. și Crișan, 2008, 28-39).

Găsim oportun a stării puțin asupra celor două direcții pentru a înțelege cât mai bine semnul teatral, acest element fundamental al tuturor codurilor teatrale. În acest sens, D. Rovența-Frumșani, analizând *modelul diadic al semnului* în accepțiunea unuia dintre fondatorii lingvisticii structurale moderne, Ferdinand de Saussure, subliniază analogia propusă de acesta între „limba ca sistem ce nu cunoaște decât propria sa ordine” și „metafora jocului de șah” pentru a evidenția faptul că semnului îi poate fi atribuită o valoare numai în raport cu celelalte semne, și arată că toate codurile – inclusiv cele teatrale – au ca fundament „un contract social”, „o anumită convenție culturală”, un „consens social” (Rovența-Frumșani, 1999, 63-64).

Având în vedere cele exemplificate, observăm că semnul distinctiv, propriu dinamicii fenomenului teatrului românesc, se află în căutarea elementelor distinctive ale unei expresii artistice actoricești autentice care să exprime cât mai bine trăirea interioară a omului.

BIBLIOGRAFIE

- CRÎȘAN, SORIN, 2003. *Jocul nebunilor*, prefață de Laura Pavel, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- CRÎȘAN, SORIN, 2008. *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- ECO, UMBERTO, 2004. *Interpretare și suprainterpretare*, o dezbatere cu Richard Rorty, Jonathan Culler și Christine Brooke-Rose, sub îngrijirea lui Stefan Collini, traducere de Ștefan Mincu, Constanța, Editura Pontica.
- HUNTINGTON, SAMUEL, 1998. *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*, traducător Radu Carp, prefață Iulia Motoc, Oradea, Editura Antet.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM, 1958. *Opere*, vol. I, în românește de Lucian Blaga, studiu introductiv de Paul Langfelder, București, ESPLA.
- LOTMAN, JURIJ MIHAILOVIC, 1999. *La sémiosphère*, traduction d'Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- LOTMAN, JURIJ MIHAILOVIC, 1974. *Studii de tipologie a culturii*, în românește de Radu Nicolau, prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers.
- LUKÁCS, GEORG, 1977. *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice*, în românește de Viorica Nișcov, prefață de N. Tertulian, București, Editura Univers.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1978. *Nașterea tragediei*, în *De la Apollo la Faust*, antologie, cuvânt înainte și note de Victor Ernest Mașek, traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, București, Editura Meridiane.



- PAVIS, PATRICE, 2012. *Dicționar de teatru*, Traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Iași, Editura Fides.
- ROVENȚA-FRUMUȘANI, DANIELA, 1999. *Semiotică, societate, cultură*, Iași, Editura Institutul european.
- SEBASTIAN, MIHAIL, 1939. „Notă despre literatura dramatică”, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul III, nr. 9, 1 septembrie 1939;
- UBERSFELD, ANNE, 1999. *Termeni cheie ai analizei teatrului*, Traducere de Georgeta Loghin, Iași, Editura Institutul european.
- WÖLFFLIN, HEINRICH, 1968. *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă*, traducere și postfață de Eleonora Costescu, prefață de Ion Pascadi, Editura Meridiane.
- WORRINGER, WILHELM, 1970. *Abstracție și intropatie și alte studii de teoria artei*, traducere de Bucur Stănescu, prefață de Ion Ianoși, Editura Univers, București.