

DINAMICA IDENTITARĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ: DRAMATURGIA ABSURDULUI

Drd. Inocențiu DUȘA

Universitatea de Artă Teatrală, Târgu-Mureș

Abstract

The problem of identity does not avoid the European cultural scene because its ethnic and linguistic diversity has often led to some apparently simple but fundamental questions asked by the creators: who are we? Where do we come from? Where are we headed? What do we believe in?

The relation between language, culture and identity has been almost omitted from the identitarian research of the bilingual authors. For Ionescu, as well, the contact between two cultures was a source of enrichment, but also of interrogations, the creation in a second language influencing the self-representation, the representation of the others and of the world in general.

1. În căutarea identității: orizonturile unui concept

Problema identității pare a fi la prima vedere un subiect căruia nu-i putem omite implicațiile politice, ideologice sau culturale. Vorbim azi în mod firesc de o identitate europeană, după cum ne rețin atenția identitățile naționale, cele culturale sau individuale. Europa este un continent de răscruce, unde s-au întâlnit și s-au întrepătruns diverse culturi și civilizații încă din antichitate. Cum spunea Țvetan Todorov, când două culturi se întâlnesc, nu intră în război, ci în metisaj¹. Aceste întâlniri au fost sursa unei perpetue reinventări europene, garanție a evoluției și deci a supraviețuirii vechiului nostru continent. Așadar, diversitatea culturală, schimburile și dialogurile între aceste diferite culturi nu sunt fenomene noi pe scena europeană, ci unele care o definesc și asigură bazele unității europene. România, în aceste sens, este un minilaborator al diversității, care se înscrie perfect în contextul continentului.

Există multe definiții ale culturii, dar pentru mulți ea rămâne mai ales o curiozitate a spiritului, o sete de a învăța și de a înțelege, care îi permite omului să-și exprime sentimentele și să-și depășească astfel condiția de ființă muritoare. Artă ne ajută să uităm timpul și ne dă posibilitatea să transmitem printr-o cercetare profundă și intimă ceea ce înseamnă condiția umană.² Valorile culturale, ordonând conștiințele și modelând personalități, au puterea de a întregi identitățile colective sau pe cele individuale, fiind un aport cu atât mai prețios într-o lume amenințată de uniformizarea comercială.

¹ Țvetan Todorov, *Omul dezrădăcinat*, Iași, Institutul European, 1999, p. 165.

² Jerome Clement, *Ce este cultura? în dialog cu fiica mea*, București, Ed.Nemira, 2005, p.114.

În cadrul studiilor culturale, care în ultimele decenii și-au extins rapid domeniul și și-au câștigat legitimitatea în mediul academic, chestiunile de identitate sunt adeseori prezente. Diferența este totuși o condiție necesară existenței. Pentru a deveni om, fœtusul trebuie să iasă, să fie expulzat și separat de mama sa; de aceea mai târziu omul visează să-și regăsească unitatea originară- visul unui paradis pierdut în van, recăutat în iluzia și negația oricărei alterității³.

Pentru că persoana umană se identifică întotdeauna în referință cu grupul său, ea nu există cu adevărat ca persoană decât diferențiindu-se: autonomia sa, libertatea sa și capacitatea sa de relaționare există cu acest preț.

Noțiunea de identitate a intrat cu succes în ultimele decenii în atenția cercetătorilor din mai multe domenii, de la sociologie la antropologie, de la politologie la istorie. Nici domeniul literar, cu toate diviziunile lui, teoria literaturii, dramaturgia, nu a rămas străin unor astfel de preocupări.

Tocmai de aceea îmi propun prin lucrarea de față să analizez cum se conturează problema identității în cazul reprezentanților teatrului absurdului, insistând asupra felului în care au traversat momente dificile, de criză, legate de pierderea identității și redobândirea unei noi identități. Ulterior, doresc să surprind, pornind de la piesele clasice din dramaturgia absurdului, cum personajele sunt și ele însele în căutarea identității. Așadar, cum obsesia biografică a dramaturgilor se reflectă în paginile scrise.

Înainte de a începe această analiză, o incursiune în semantica termenului de identitate consider că este necesară.

A vorbi la modul teoretic despre identitate pare a fi o tentativă destul de dificilă, deoarece este vorba de o noțiune complexă. Înainte de a o putea include într-o frază afirmativă, ea se enunță într-o manieră interogativă⁴. Problematika identității pleacă întotdeauna de la interogația „cine sunt eu?”; numai că această întrebare, contrar a ceea ce am putea crede, nu s-a pus la fel în toate timpurile, ea fiind de fapt o problemă tipic modernă.

Recunoașterea celuilalt implică și constatarea că suntem asemănători, dar și diferiți unul în fața altuia. Recunoașterea identității se asociază așadar cu recunoașterea *alterității*. Cu atât mai mult cu cât natura umană n-a fost niciodată unitară, ci întotdeauna diferențiată. Paul Ricoeur a fost între cei ce a observat și a evocat o solidaritate care a existat mai degrabă în funcție de diferențele dintre oameni decât în funcție de similarități⁵.

³ Inocențiu Dușa, *Singurătatea spectatorului de cursă lungă*, în *Symbolon. Revistă de științe teatrale*, nr. 9, 2005, p. 229.

⁴ Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură*, București, Ed. Univers, p. 273.

⁵ *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, coord. Gilles Ferreol, Guy Jucquois, Iași, Ed. Polirom, 2005, p. 329.

În termeni contemporani, prelungind această constatare, se poate spune că recunoașterea diferențelor este elementul care ne poate uni mai bine. Într-o Europă multietnică și multiconfesională, alegerea anului care tocmai s-a încheiat, 2008, ca an al dialogului intercultural, a fost o provocare pentru întărirea elementelor identitare, dar și pentru prețuirea valorilor culturale ale celorlalți. Apărarea identităților, culturale, lingvistice, religioase, sexuale etc., adică a dreptului de a rămâne tu însuși joacă un rol important în dinamica politică contemporană.

Așadar, identitatea nu este o esență sau o realitate statică, ci dimpotrivă, o substanță, o realitate dinamică, care nu poate fi analizată decât prin lentila unei logici a diferenței, a dinamicii, a schimbării. Conform lui Charles Taylor, „ceea ce noi *suntem* nu poate epuiza problema condiției noastre, fiindcă suntem mereu supuși schimbării și *devenirii*”⁶. De asemenea, *problema identității* poate fi judecată corect numai prin asociere cu cea a *alterității*, fiindcă orice identitate, orice conștiință identitară presupune existența unui Celălalt. Identitățile se construiesc prin interacțiune socială; iar dacă limba este unul din elementele esențiale ale identității, tot limba implică și un dialog cu Celălalt, pentru conștientizarea identității.

Sunt deci numeroase evaluările care precizează că identitatea are un caracter „paradoxal”, precum avertismentul lui Heraclit, conform căruia nu te poți scălda de două ori în *același* râu; toate conduc spre constatarea că identitatea se construiește prin confruntarea dintre *același* și *altul*, dintre *similitudine* și *alteritate*. Orice analiză asupra identității nu poate omite esența ei dialogică⁷, construcția identitară înfăptuindu-se doar prin dialogul cu celălalt. Așadar, orice „image de sine” este supusă recunoașterii de către celălalt, are nevoie de un context comparativ. De aici și relația strânsă dintre identitate și cultură, fiindcă diversitatea culturală este laboratorul principal care permite această comparație.

2. Paternalismul multiculturalist al dramaturgiei absurdului

La începutul anilor 50, în Franța, ca de altfel în întreaga Europă, în care amintirea dramatică a războiului, emigrația, urbanizarea, nevoia industrializării au condus spre o revizuire a valorilor, inclusiv a celor culturale, are loc geneza a ceea ce s-a numit „noul teatru”, după exemplul „noului roman”. Evenimente aproape contemporane au făcut loc dramaturgiei absurdului în conștiința publicului, începând cu premiera din 1950 a piesei lui Ionescu, *Cântăreața cheală*, la Théâtre de Noctambules, continuând în același an cu *L’Invasion* și *La Grande et la Petite manoeuvre* de Arthur Adamov la studioul Champs

⁶ Charles Taylor, *Etica autenticității*, Cluj, Idea Design& Print, 2006, p. 112.

⁷ Zygmund Bauman, *Etica postmodernă*, Timișoara, Editura Amarcord, 2000, p. 76.

Elysée și cu *L'Equarrissage pour tous* de Boris Vian. În anul 1951 debutează Georges Schéhadé, în 1952 Jean Vauthier, în 1953 Samuel Beckett.⁸ Cu toate că acestui curent li s-au mai alăturat Jean Genêt, Fernando Arrabal, Edward Albee, Edward Bond, Günther Grass, Harold Pinter, Robert Pinget, reprezentativă rămâne triada Ionescu, Beckett și Adamov. Acest nou teatru n-a rămas circumscris doar dramaturgiei franceze, devenind definitiv pentru o întreagă generație postbelică, reținând chiar și azi atenția pe scenele din întreaga Europă.

Cunoscut și ca „antiteatru”(cum îl definea Ionescu) sau „teatru experimental”, s-a impus în limbajul criticii de specialitate și al publicului mai ales cu denumirea de „teatru absurdului”⁹, după ce Martin Esslin i-a consacrat mai multe analize sub acest generic. Debutând cu intenția de a deveni „punctul omega” al dramaturgiei, dărâmând principiile dramaturgice care s-au impus încă din antichitate, teatrul absurdului a fost în cele din urmă integrat într-o tradiție și încărcat de ideologie și de sens, datorită aceluiași exegeți și critici literari. Termenul de teatru al absurdului își datorează, în mare măsură, cariera fericită, criticului englez Martin Esslin. În studiul său *Teatrul absurdului* (Londra, 1961)¹⁰, Esslin a încercat să definească acest fenomen teatral, să-l circumscrie și să-l recomande ca fiind, prin excelență, teatrul care exprimă tendințele inovatoare și o atitudine comună în fața existenței.

Încercarea de a caracteriza teatrul absurdului ca expresie a unei gândiri filosofice articulate, a existențialismului francez, s-a izbit de evidente greutăți. Mai fericită a fost tendința de a încadra teatrul absurdului într-o mișcare vastă de avangardă teatrală și a face din el expresia cea mai caracteristică a acestei avangarde.

Sub orice egidă s-ar așeza este evident că teatrul absurdului încearcă, în feluri multiple, să lărgească aria spectacolului. Eseistul Luc Estang scria, în urma primelor reprezentații cu *En attendant Godot* de Samuel Beckett, în anul 1953, că un astfel de teatru ar trebui numit „antiteatru, în raport cu concepțiile obișnuite ale artei dramatice”, iar doi ani mai târziu Eugen Ionescu declara: „Nu fac antiteatru decât în măsura în care teatrul care se vede de obicei este luat drept teatru”¹¹. Denumirea a prins.

Antiteatrul este înainte de toate anti-realist, anti-contingent și anti-rațional. El nu este o imitație, ci o refracție a realității. El pretinde să exprime această realitate într-o formă nu relativă și contingentă, ci universală și permanentă: cea a universului irațional al erei atomice.

De altminteri, el se consideră drept o artă specifică, ce trebuie să se elibereze de orice constrângere pentru a nu se supune decât legilor ce-i sunt proprii. Antiteatrul respinge în

⁸ Iustin Ceuca, *Evoluția formelor dramatice*, Cluj, Ed. Dacia, 2002, p. 364.

⁹ Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, București, Ed. Univers, 1971.

¹⁰ Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1963, passim.

¹¹ Eugen Ionescu, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, București, Ed. Humanitas, 1999, p.41.

general categoriile dramatice tradițional admise: timpul și locul, acțiunea, caracterele, limbajul.

Maniera voit inedită, tendința stăruitoare de a violenta gustul publicului, tipică dramaturgiei absurdului nu trebuie considerate niște ciudățenii.

Dacă teatrul absurdului se caracterizează prin atitudini inovatoare, chiar în aceste tendințe inovatoare se proclamă legătura cu o îndelungată tradiție teatrală. O tradiție care, în esență, se caracterizează prin diminuarea importanței textului dramatic, text care, în teatrul modern, fusese considerat ca principalul vehicul al spectacolului.¹² De fapt, nu este vorba atât de demonetizarea limbajului în teatrul absurdului, cât de găsirea, în spectacol, a unor modalități propice să transmită, mai mult și mai bine, ceea ce este specific teatrului; se încearcă, cu alte cuvinte, o reîntoarcere spre forme vechi, non-verbale. Se preiau și se prelucrează baletul, pantomima, teatrul de marionete, elementele spectacolului de music-hall.

Năzuința dramaturgiei absurdului nu se oprește însă doar la prelucrarea unei experiențe teatrale, la captarea unor procedee tehnice și la prelucrarea unei experiențe literare. Antiteatrul nu este numai distructiv, el construiește peste ruinele pe care le-a provocat. Considerat sub acest aspect pozitiv, el este în esență un tablou al condiției umane și mai cu seamă al angoasei și nefericirii omului în luptă cu un univers absurd¹³, care nu poate nici să-i satisfacă aspirațiile cele mai profunde, nici să răspundă la întrebările ce-l urmăresc.

Însă noul teatru nu oferă dizertații despre neliniștile noastre; el ni le arată, sugerând indirect unele adevăruri privind condiția omului.

De aici importanța pe care o capătă în această dramaturgie gesturile, mișcarea scenică, aparițiile fantastice, luminile, sunetele și mai ales obiectele¹⁴, a căror năvală evocă un univers antispiritual, mai consistent prin însăși opacitatea sa decât universul omenesc.

În sfârșit, teatrul absurdului prezintă un dozaj original de comic și tragic. Într-o lume din care este izgonită orice urmă de absolut, n-ar putea exista nici tragedie, nici comedie în stare pură: comicul *este* tragic și invers.

Ființa umană este totodată ridicolă și demnă de milă; universul este total lipsit de sens, fapt tragic, dar ar fi și mai tragic să luăm această lipsă de sens prea în serios.

Apelul la comicul batjocoritor este un mijloc de demistificare și de eliberare; el îngăduie distanțarea necesară pentru o privire asupra absurdității lumii.

¹² Iustin Ceuca, *op. cit.*, p. 59-61; John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, București, Ed. Meridiane, 1972.

¹³ Matei Călinescu, *Eugen Ionescu. Teme identitare și existențiale*, Iași, Ed. Junimea, 2006, p.115.

¹⁴ Peter Brook, *Spațiul gol*, București, Ed. Unibet, 1997.

Părinții teatrului absurdului sunt deja clasicizați, în special în persoanele unor dramaturgi cu origini foarte diverse: un irlandez, Samuel Beckett; un rus armean, Arthur Adamov; un francez, Jean Genêt; un român, Eugen Ionescu.

Nașterea a acestui fenomen teatral -ce a avut implicații culturale globale- la mijlocul secolului al XX-lea, a fost o adevărată provocare estetică și filosofică adresată atât criticilor, cât și publicului.

Astfel creațiile lui Beckett și Ionescu au generat adevărate „școli” de înțelegere a lumii prin intermediul artei, a celei teatrale în special, conducând la conturarea temelor non-comunicării și a așteptării morții din *no man's land*.

În fața unui teatru atât de complex și cu virtualități practic inepuizabile, se naște o irepresibilă nevoie artistică de abordare personală a lui, pentru a-l perpetua în spațiul românesc (din care Eugen Ionescu, exasperat de conformismul balcanic, s-a autoexilat), pentru a-i împlini cariera universală și, în special, pentru a avea șansa de a ne putea autodefini credibil în lumea postmodernă.

Analizat prin lentilele filosofiei existențialiste, îndeosebi a ideilor lui Jean Paul Sartre, teatrul absurdului se recomandă ca un teatru al unui triplu refuz: *refuzul psihologiei, al intrigii și al realismului*.¹⁵ Ca o consecință a refuzului psihologiei, dramaturgii „construiesc” personaje din care a dispărut complexitatea vieții psihice, sentimentele lor devenind superflue în dinamica relațională. Refuzul intrigii a făcut ca dramaturgii să comunice prin textul lor tocmai o experiență personală, stăruind asupra condiției umane, reflectând stările de spirit ale individului contemporan, cu ajutorul metaforelor, simbolurilor, alegoriilor și parabelor. În fine, refuzul realismului înseamnă refuzul raționalului, al unei logici stricte a faptelor. Raționalul este abandonat intenționat tocmai pentru a atrage atenția asupra pericolelor reale ale înstrăinării și dezumanizării individului. Realitatea nu mai este argumentată logic în dramaturgia absurdului, ci ea este prezentată ca atare, în imagini concrete, sub toate fațetele sale.

Criticat adesea pentru pesimismul și pentru iraționalismul său, teatrul absurdului este însă la o privire mai atentă tocmai o pledoarie pentru umanitate, o introspecție tragică asupra condiției umane. Dramaturgii au ales să exprime „eforturile omului modern de a se adapta la lumea în care trăiește. Ei încearcă să-l facă pe individ să înfrunte condiția așa cum este ea în realitate, să-l elibereze de iluziile care, în mod inevitabil, îl fac să se simtă inadapdat și dezamăgit.” (M. Esslin)¹⁶.

¹⁵ Justin Ceuca, *op. cit.*, p. 368.

¹⁶ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 309.

Undeva la întrepătrunderea moștenirii culturale, a libertății lingvistice, a tradițiilor, artefactelor, identitatea dramaturgilor absurdului se construiește și se re-construiește în corelație cu provocările destinului. Astfel, construcția lor identitară este rezultatul melanjului unui număr incalculabil de factori.

3. Parcursul non-identitar: de la exil la alienare

Am reținut așadar, că identitatea este un produs social și istoric, căreia au încercat să-i confere un sens atât savanții europeni, cât și cei din SUA, până când a ajuns un construct esențial al științelor sociale.

Dinamica identitară se învârtă în jurul unor întrebări și se reflectă atât în identitatea individuală, cât și în cea națională. Comunitățile naționale, *comunități imaginare* în expresia lui Benedict Anderson¹⁷, îi permit individului să se explice, să se autocunoască, să se raporteze la Celălalt. Construcția identitară este cu atât mai dificilă în cazul unor personalități prinse într-un bilingvism, ereditar sau cultural, pentru care inserția verbelor *a fi*, *a deveni* în propria biografie declanșează de cele mai multe ori crize durabile de conștiință.

Tentativa de la care am pornit, preliminară în aceste pagini, cu perspectiva reluării și detalierii subiectului, este de a urmări cum s-a realizat în cazul dramaturgilor principali din teatrul absurdului, definirea identității, trecând prin pierderea și re-construcția identitară.

Un subiect nu lipsit de semnificație, atâta vreme cât dilema identitară s-a prelungit timp de mai multe decenii; pozitiv este însă faptul că o putem reconstitui din confesiunile proprii ale dramaturgilor, din paginile lor de jurnal sau din interviurile de la vârsta deplinei maturități, după cum simptomatic este că au pornit în dezvoltarea ei publică, dramaturgii înșiși, cei apropiați criticii literari. Astfel că avem în față un adevărat „dosar” al identității dramaturgilor, complex, compus din propriile lor mărturisiri, din reflecțiile în familie, ca și din întregirile criticii contemporane.

Obsesie a întregii lor existențe, problema identitară s-a transferat nu de puține ori în textele lor dramatice. Și personajele lor trec prin același filtru (non)identitar, o trăsătură comună fiind aceea că universul lor afectiv este dominat de relațiile non-eroului cu existența, de tipul celor care ilustrează stări afective negative, adesea foarte apropiate de stările patologice¹⁸. Dramaturgii refuzului stăruie cu ostentație asupra unei umanități suferinde, traumatizate, alienate; astfel, omul este reprezentat ca un animal bolnav de o misterioasă maladie *existențială*, aparent incurabilă.

¹⁷ Benedict Anderson, *Comunități imaginare*, București, Ed. Integral, 2001, passim.

¹⁸ Peter Brook, *A spusă da noroiului*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 126-129.

Non-eroul din antiteatrul pe care l-au promovat Ionesco, Beckett, Adamov etc. nu numai că nu este scutit de suferință, dar de fapt aceasta este starea sa naturală, evoluția lui; angoasate de moarte, de singurătate ori de păcatul originar, de suspiciunea cu care sunt privite de ceilalți, de neputința comunicării cu cei din jur, de excesiva stare de dependență, personajele din aceste piese sunt anxioase prin excelență.¹⁹ Toate aceste trăsături rezonază la ceea ce Herbert Marcuse numise „omul nefericit” din societatea industrială de consum. Anxietatea lor, o stare definitorie și constantă, devine, prin decriptare psihologică, o reacție umană, înțepătoare, dureroasă chiar, care restrânge câmpul conștiinței și totodată pe acela al existenței.

Adesea parteneri în cupluri umane, personajele din dramaturgia absurdului nu mai stabilesc nici o trăsătură de unire care să-i apropie, după cum relațiile dintre individ și umanitate sunt în aceste cazuri adevărate raporturi de adversitate. Formula *noi* este din ce în ce mai rară și subminată în mod continuu atât de dorința de dominare, cât și de replierea indivizilor care apar în piese ființe traumatizate și înfrânte.

Non-eroul din dramaturgia absurdului devine astfel individul cel mai singur din întreaga literatură dramatică. O singurătate multiplă și copleșitoare: singur cu coșmarurile și angoasele sale, singur în fața morții, singur în fața durerii și a crimei, singur în familie, în mulțime, non-eroului tăindu-i-se astfel toate mijloacele de comunicare cu ceilalți²⁰. Alienat în existență, măcinat de permanentele anxietăți, angajat pe un traseu labirintic pe care trebuie să evolueze asemenea unui clown, lipsit de orice speranță, acest *homme égaré* este în viziunea dramaturgilor absurdului un simbol al condiției umane.

Dramaturgii absurdului au ales în mod programatic acest drum și au conturat o *literatură a refuzului* societății care nu acordă individului dreptul la o existență firească. Un asemenea gen de creație artistică are prin chiar finalitatea sa o funcție alienantă. Apelând la caricatură, la grotesc, la situații aberante, limbaj incoerent, scene de music-hall, dramaturgii absurdului ajung să etaleze, în personajele cu care își populează piesele, conștiințe nefericite, chircite, bântuite de instincte opresive, paralizate de spaime, dominate de sentimentul alienării.

Teatrul absurdului- ca joc fără început și fără sfârșit, teatru al angoaselor, al singurătății și al alienării, rămâne în memoria noastră culturală îndeosebi prin trăsăturile sale definitorii, prin *ambivalența* sau *oximoronul* acestora: alternanța între real și vis, concret și abstract, între particular și general, între serios și parodie, între tragic și comic, disperare și burlesc, adevăr și

¹⁹ Valentin Silvestru, *Paradoxul tragi-comic*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 186-198.

²⁰ Guy Scarpetta, *Becket sau neapartenența*, în vol. *Elogiu cosmopolitismului*, Iași, Ed. Polirom, 1997, p.139-144.

ludic, teatru și teatralizarea vieții. Această ambivalență reflectă de fapt criza identitară pe care au traversat-o dramaturgii reprezentativi ai teatrului absurdului.

Bibliografie:

- Alexandrescu Sorin, *Identitate în ruptură*, București, Editura Univers, 2000.
- Balotă Nicolae, *Lupta cu absurdul*, București, Editura Univers, 1971.
- Banu Georges, *Teatrul memoriei. Eseu*, București, Editura Univers, 1993.
- Bauman Zygmunt, *Etica postmodernă*, Timișoara, Editura Amarcord, 2000.
- Brook Peter, *A spune da noroiului*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 126-129.
- Brook Peter, *Spațiul gol*, București, Editura Unitext, 1997.
- Ceuca Iustin, *Evoluția formelor dramatice*, Cluj, Editura Dacia, 2002.
- Crișan, Sorin, *Teatru, Viață și Vis – Doctrine regizorale. Secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004.
- *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, coord. Gilles Ferreol, Guy Jucquois, Iași, Ed. Polirom, 2005.
- Dușa Inocențiu, *Singurătatea spectatorului de cursă lungă*, în *Symbolon. Revistă de științe teatrale*, nr. 9, 2005, p. 229-233.
- Esslin Martin, *Le théâtre de l' absurde*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1963
- Gassner John, *Formă și idee în teatrul modern*, București, Editura Meridiane, 1972.
- Ionescu Eugen, *Despre Beckett*. Interviu de Paolo Tortonese, în *Adevărul de Duminică*, 1, nr. 6, 11 februarie 1990, p. 8.
- Scarpetta Guy, *Elogiu cosmopolitismului*, Iași, Editura Polirom, 1997.
- Silvestru, Valentin, *Paradoxul tragi-comic*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 186-198.
- Taylor Charles, *Etica autenticității*, Cluj, Idea Design& Print, 2006.
- Todorov Țzvetan, *Omul deșezădăcinat*, Iași, Institutul European, 1999