

## Didascaliile în dramaturgia lui Dumitru Crudu

Maria IVANOV

Doctorandă

E-mail: [mariasivanov@gmail.com](mailto:mariasivanov@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9538-8320>

Școala Doctorală Filologie a Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți

### Captions in the Dramaturgy of Dumitru Crudu

#### Abstract

The captions are the author's indications in a dramatic text. We set out to investigate this particular aspect of dramaturgy, with application to several plays by Dumitru Crudu, in order to reveal how they contribute to the overall message of a play and to record their evolution over time. This component of the dramatic work is of particular interest to us because for a certain period of time, captions were neglected even by literary critics. However, they play their part in the construction of the text. Then, there are several types of captions, classifications that deserve to be analysed and that will allow us to understand how we catalogue and interpret the captions used by Dumitru Crudu.

**Keywords:** captions, theatre, playwright, typology, evolution.

#### Rezumat

Didascaliile reprezintă indicațiile oferite de autor într-un text dramatic. Ne-am propus să investigăm anume acest aspect al dramaturgiei, cu aplicație pe câteva piese semnate de Dumitru Crudu, pentru a releva felul în care ele contribuie la crearea mesajului global al unei piese de teatru și pentru a le înregistra evoluția în timp. Această componentă a operei dramatice ne interesează în mod special, pentru că o anumită perioadă didascaliile au fost neglijate inclusiv de criticii literari. Or, acestea își au rolul lor în construcția textului. Apoi, există mai multe tipuri de didascalii, clasificări care merită a fi analizate și care ne vor permite să înțelegem cum anume catalogăm și interpretăm didascaliile utilizate de Dumitru Crudu.

**Cuvinte-cheie:** didascalii, teatru, dramaturg, tipologie, evoluție.

Prin *didascalie* înțelegem „indicație auctorială vizând mișcarea scenică, notarea gesturilor personajului, precizarea destinatarului replicii etc.; nu mai puțin importante sunt și funcțiile descriptivă și narativă ale didascaliilor” (Leahu, 2009,

p. 29). Cele din urmă, în concepția lui Tudor Vianu, pe care îl citează Raisa Leahu, reprezintă „acompaniamentele organice ale emoțiilor” (*Idem*). În cele ce urmează, vom examina modul în care au evoluat didascalii de-a lungul timpului și vom identifica tipurile de didascalii utilizate preponderent în piesele de teatru ale lui Dumitru Crudu. Vom realiza acest lucru, utilizând metoda de analiză contextual-dinamică, propusă de Tatiana Slama-Cazacu. Această metodă ne permite o abordare exhaustivă și sistematică a pieselor de teatru semnate de Dumitru Crudu, așa cum metoda prevede o analiză a tuturor componentelor care țin de actul de comunicare, adică de „triada comunicării” (Slama-Cazacu, 2006, p. 21). Ne-am propus să ne ocupăm anume de acest aspect, pentru că, după cum observă André Petitjean, acestea „mult timp au fost neglijate, dar ele sunt de o importanță aparte” (2012, p. 125), mai ales că, de-a lungul istoriei literare, au suportat numeroase modificări. Primele texte, de exemplu, apar fără didascalii. Același lucru se întâmplă și în clasicism (Nelega, 2010, p. 283). În perioada romantică, ele sunt, de asemenea, aproape inexistente. În „Romeo și Julieta”, bunăoară, există foarte puține indicații scenice. Acestea apar doar atunci când trebuie să intre cineva în scenă sau dacă urmează o acțiune neprevăzută de textul rostit. Avem de-a face, în exclusivitate, cu didascalii de acțiune: *Intră Romeo, Trage spada* (Shakespeare, 2018, p. 94). Una dintre explicații ar fi poate aceea că Shakespeare era, în același timp, și regizor.

Cu toate că didascalii lipseau din texte într-o primă fază, conceptul de „indicație scenică” pare că a existat dintotdeauna. Termenul „didascalii” provine din greacă și desemna „caietele cu consemnări date actorilor înaintea reprezentației” (Ubersfeld, 1999, pp. 31-32). Prin urmare, existau aceste sugestii pentru jocul actoricesc, doar că ele nu erau integrate în textul piesei. Discursul didascalic îl aflăm încă din primele piese scrise în limba română, printre care se numără și „*Occisio Gregorii in Moldavia vodae tragedice expressa*, datând cu aproximație, de la 1780 [...]”. În aceste prime creații avem de-a face cu un discurs didascalic foarte redus [...]” (Levonian, 2011, p. 25). După Anne Ubersfeld, didascalii „cuprind indicațiile scenice propriu-zise, cu alte cuvinte, indicațiile de loc și de timp, la care se adaugă cele date comediantului (privind vorbirea și gestică)” (1999, pp. 31-32). Acestea „se înmulțesc în secolul al XIX-lea, mai întâi pentru că spațiul devine reproducerea adesea decorativistă a unui loc din lume, și apoi fiindcă personajul este mai individualizat, și, finalmente, pentru că autonomia regizorului constrânge autorul să-i dea mai multe îndrumări” (*Ibidem*). Prin urmare, în modernism, asistăm la o schimbare de paradigmă. Didascalii capătă tot mai mult teren și importanță. Acestea nu se mai limitează doar la a aduce detalii despre decor sau despre intrările și ieșirile actorilor din și în scenă, ci se insistă mult pe sugestii despre modul în care o anumită replică trebuie rostită. Lucian Blaga, de exemplu, operează cu didascalii impresioniste, destul de greu de tradus pentru actor, în piesa „Meșterul Manole”: „Bogumil (*fără a se mișca, cu o voce monotonă ca a unuia care-și are un drum de la care nu se poate*

abate)” (p. 209), oare cum ar trebui să vorbească un om „care-și are un drum de la care nu se poate abate” (*Idem*). Sau: „Manole (*se ridică amenințător*)” (p. 210), strigând?, înjurând?, gesticulând? Cum? O provocare pentru regizori. O provocare pentru actori. Pe lângă faptul că didascaliile capătă din ce în ce mai multă valoare, există și piese în care „ele pot, la limită, să constituie textul în întregime, de exemplu Beckett, *Act fără cuvinte I și II*” (Ubersfeld, 1999, p. 33). O atenție sporită acordă didascaliilor și Ion Druță. În „Casa mare”, de exemplu, actul întâi începe cu o pagină întreagă de indicații scenice. Acest detaliu vorbește despre importanța atmosferei pe care și-a propus să o creeze dramaturgul și despre importanța emoțiilor pe care crede el că ar trebui să le transmită anume aceste aranjamente scenice. Didascaliile care deschid cartea sunt, în mare parte, legate de spațiu, de locul în care urmează să se desfășoare acțiunea. Foarte minuțios este amplasat în spațiu fiecare obiect: „pe peretele din stânga – un covor. În lungul covorului, o sofcă cu rămășițe de zestre” (Druță, 2015, p. 7). Și la el întâlnim didascalii deschise interpretărilor, care fac apel la imaginația și ingeniozitatea regizorului: „pereții și tavanul, lucrări nu atât cu mâna, cât cu sufletul” (*Idem*). Un loc aparte în toată construcția textului, îi revine ferestrei. Fiecare nou tablou începe cu didascalii și de fiecare dată este prezentă fereastra. Aceasta pare a fi un portal dintre două lumi. Lumea din casă, a Vasiluței, și lumea de afară, de unde se aude taraful, veselie lui Păvălache, invidia vecinilor, bocetele Soficăi. Inițial, foarte sugestiv, „ferestrele și ușa – larg deschise” (*Idem*). Deși „odaia e pustie”, Vasiluței „i se năzar musafiri” (*Idem*). Sugestie a faptului că ea lasă spațiul deschis, așteptând oamenii să intre în lumea ei. Doar că cei din urmă atentează la puritatea casei și ea, conștientizând instinctiv acest lucru, închide fereastra, încercând parcă să se protejeze. Dar nu-i reușește. Reprezentativ în acest sens este gestul Gafiței, mama lui Păvălache, care îi sparge geamul cu o piatră, invadându-i cu violență intimitatea și dându-i de înțeles că nimic nu va mai fi la fel ca înainte. Și chiar nu a mai fost. Drept pentru care a renunțat la tot, până și la frumusețea casei, pe care o dezbracă. Tot prin fereastră este surprinsă și trecerea timpului: „o lună abia răsărită caută pieziș prin cele două ferestre” sau și mai relevantă este trecerea liliacului, care sugerează și trecerea vieții, liliac care a stat martor la toată istoria casei, întrevăzut mereu prin fereastră: „ferestrele și ușa – larg deschise [...]. Liliacul din fața casei își scutură frunzele” (*Ibidem*, p. 87).

Această înmulțire a didascaliilor a atras atenția diferitor exegeți care au elaborat numeroase clasificări, pornind de la analiza aplicată pe texte dramatice. De exemplu, André Petitjean semnala că „didascaliile pot fi analizate pornind de la Forma lor grafică (ex. italic sau cu bold pentru numele personajelor) și de localizarea lor în pagină (ex. utilizarea spațiului alb, din alineat, etc.), de Locul lor (înainte, în timpul sau după interacțiuni), Modul lor de enunțare [...] și de Funcția lor la nivel de

conținut” (2012, p. 125). Și Alain Couprie vine cu o clasificare, ținând cont exclusiv de funcțiile lor, după cum urmează: „*didascalii inițiale* (care oferă informații despre personaje și despre cine vorbește și cui se adresează), *didascalii funcționale* (cele care ne dau sugestii despre cronotopie și uneori se referă la lumini și muzică), *didascalii cu valoare expresivă* (acestea au importanță în jocul actorilor, aduc sugestii referitoare la modalitatea de exprimare a acestora)” (2009, p. 12). Toate aceste tipuri de didascalii sunt de regăsit și în dramaturgia postmodernă, unde didascaliiile au, adeseori, un rol foarte important. O dramaturgie pentru care substratul intelectual al cititorului este o condiție *sine qua non*, unde didascaliiilor le revine rolul de a ghida cititorul prin labirintul unei inteligențe ludice, cum se întâmplă, de exemplu, în eseu dramatic în două acte „Cvartet pentru o voce și toate cuvintele”, de Maria Șleahtițchi și Nicolae Leahu. Un text dramatic care ilustrează, în fond, o discuție polemică, ludică, livrescă chiar (fiind destinată mai ales cunoscătorilor, așa cum personajele centrale ale piesei sunt „voci” ale lui Eminescu, aflat la diferite vârste, care reprezintă și anumite etape ale evoluției sale). Autorii ne recomandă aparatul lecturii și al interpretării scenice din prima pagină: „piesa va fi jucată cu conștiința faptului că aceste «voci» aparțin unei singure persoane, Poetul” (Șleahtițchi, Leahu, 2009, p. 68). Este intrigant, dar, în același timp, binevenit în procesul lecturii, faptul că autorii nu operează cu didascalii „înaintea replicii” (Petitjean, 2012, p. 125), pentru a atenționa cititorul despre interlocutor. Maria Șleahtițchi și Nicolae Leahu folosesc didascaliiile „inter-replică” (2009, p. 68), arătând cui anume i se adresează emițătorul: „E. III: ... purtând pe frunte-mi raza națiunii mele... Știu... cunosc, nu te lamenta aiurea... (*Către E. II și E. IV*) Haideți să-i dăm și lui o șansă, măcar una erotică...” (*Ibidem*, p. 69), păstrându-ne astfel atenția și ghidându-ne printre replici. Prin urmare, în acest text, didascaliiile sunt un indispensabil fir al Ariadnei.

Nu mai puțin importante sunt didascaliiile și pentru teatrul absurdului, contribuind substanțial la crearea atmosferei. La Eugen Ionescu, de exemplu, în „Cântăreața cheală” acestea definesc foarte minuțios, chiar pedant, anturajul în care se desfășoară acțiunea și contribuie la crearea unei stări de spirit favorabile receptării. Or, cei din sală, de exemplu, nu văd/citesc de 19 ori pe aceeași pagină cuvântul „(Tăcere)”, după ce aceasta a fost anunțată într-o notă anterioară: „o tăcere jenantă la început, apoi alte tăceri și ezitări” (Ionescu, 2010, p. 23). Se pare că decorul și indicațiile scenice conlucrează cu mesajul textului, cu greutatea semantică a acestuia. Facem această afirmație, gândindu-ne și la pendula care bate într-un anume fel în Scena IV, pe parcursul dialogului dintre Domnul și Doamna Martin, după ce bate de două ori, apoi de 29 de ori, printre replicile personajelor, aceasta este lăsată la voia imaginației cititorului și regizorului: „pendula bate cum vrea ea” (*Ibidem*, p. 22). Atât bătăile, cât și discuția reușesc să năucească cititorul într-un mod spectaculos.

Deși importante pentru text, nu toți autorii resimt aceeași nevoie de a utiliza didascaliiile. Astfel, urmează o etapă în care autorii se împart în:

1) dramaturgi obsedați de indicațiile lor scenice, mai ales atunci când este vorba de montarea spectacolelor (unii asistă și la repetiții, intervenind de fiecare dată când actorii își asumă anumite forme de interpretare a textului) și

2) dramaturgi care își încredințează textele regizorilor și puterii de imaginație a cititorului.

Din categoria celor din urmă face parte și dramaturgul Dumitru Crudu, de piesele căruia ne vom ocupa în continuare. Începând cu primul său text dramatic, „Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor”, observăm un interes scăzut pentru didascalii, ceea ce nu înseamnă că ele ar fi sporadice. Din contră. Ele sunt concise și concrete. Dar dramaturgul schimbă, totuși, accentele, Crudu se concentrează mai mult pe text, pe replicile interlocutorilor. Dacă e să ne amintim de clasificarea propusă de Couprie, trebuie să precizăm că didascaliiile prezente în prima piesă fac parte din categoria didascaliiilor inițiale. Adică, ne oferă informații generale despre personaj, avem, chiar pe prima pagină, după modelul clasic, lista personajelor. Pe lângă acestea, mai sunt și didascalii funcționale, adică care ne prezintă timpul și spațiul în care se petrece acțiunea: „*un bar din Stațiunea Violetelor. Câteva mese la care stau câțiva clienți veniți să-și petreacă aici o lună sau câteva săptămâni de concediu. O după-amiază de iunie. Este îngrozitor de cald*” (Crudu, 2001a, p. 6). Tot aici, întâlnim și didascalii inițiale care fac o succintă caracterizare a personajelor: „*bineînțeles că al doilea polițist este înalt, ba chiar foarte înalt, comparativ cu celălalt polițist. Are o voce pițigăiată și aude cam prost*” (*Ibidem*, p. 7). Dar Crudu recurge la didascalii pentru a caracteriza doar primele două personaje care intră în scenă și Chelnerul. Despre ceilalți aflăm detalii din discuțiile pe care le poartă polițiștii: „*al doilea polițist [...], în momentul în care intră Istan, este nebărbierit și este gras. Apoi, are un singur bagaj: o pungă de celofan*” (*Ibidem*, p. 16). Nu există însă în această piesă didascalii cu valoare expresivă. Autorul nu dă niciun indiciu cu referire la modul de rostire a replicilor. Același lucru îl observăm și în celelalte piese pe care le scrie. În „America unu”, de exemplu, rămâne fidel atitudinii sale față de didascalii. Acestea sunt foarte bine determinate și rămân a fi didascalii inițiale și funcționale: „*George (se adresează, pe rând, celor care trec pe alături)*”, „*o arată consumatorilor*”, „*o agită în aer*” (Crudu, 2001b, p. 9). Cu toate că evită să utilizeze sugestiile de rostire a textului, deducem emoțiile din replici. Pentru a crea starea de spirit pe care mizează, el se concentrează foarte mult pe conținut. Insistă pe anumite repetiții, capabile să sporească tensiunea, să transmită agitație și chiar starea de nervozitate care ajunge la paroxism. Aceste repetiții le combină, uneori, cu didascaliiile funcționale cu caracter sugestiv, cum se întâmplă în acest fragment: „*George (aruncă violele): Nu mai avem nevoie de ele (Le calcă în picioare.) Nu mai avem nevoie de ele. Noi nu avem nevoie de muzică. Nu mai avem nevoie de muzică. (Dă foc banilor pe care i i-a dat Ștefan și-i flutură deasupra capului.) Acum nu mai putem face nimic. Pe nimeni dintre noi nu-i mai interesează muzica.*

Pe nimeni. Acum e prea târziu” (*Ibidem*, p. 14). Deși nu există didascalii care să creeze un orizont de așteptare tragic în piesa „America unu”, gradul de suferință și de tragism se întinde de la o pagină la alta. Ștefan, unul dintre personajele piesei, pleacă în America după bani, pentru a-și sprijini formația muzicală pe care o gândise cu amicii. Pleacă, iar în urma lui se prăbușește totul, precum în jocul de-a turnul instabil „Jenga”, unde o piesă scoasă greșit distruge întregul turn. Când se întoarce cu mulți bani, nu mai are cu cine să îi cheltuie. Părinții îi mor între timp, precum mor și cei din formație. Unicul pe care îl prinde viu, într-o depresie adâncă, este George. Acesta se aruncă sub o mașină imediat după discuția cu Ștefan. O poveste dură, crudă, dar despre asta nu ni se povestește în didascalii. Cele din urmă nu fac decât să ne inițieze în contextul în care e rostit textul, fără a ne oferi indicii despre emoția personajelor.

Tot laconice, dar ceva mai explicative sunt și didascaliiile lui Constantin Cheianu, care, spre deosebire de Dumitru Crudu, insistă mai ales pe didascaliiile cu valoare expresivă. Observăm asta și în piesa cu caracter social „Cu bunicul ce facem”, care are în epicentru ziua de 7 aprilie 2009: „Marcel (*fluieră admirativ*): O-o!... În sfârșit!...” [...] „Marcel *chiuie, salutând cele văzute. Grigore plescăie din limbă indignat*” (Cheianu, 2010, p. 102). Aceste didascalii transpun două moduri diferite de a recepta tulburările publice care au loc în Piața Marii Adunări Naționale. Despre 7 aprilie este și piesa „Măine, la aceeași oră” de Dumitru Crudu. La fel ca și în piesele citate anterior, discursul didascalic este unul eliptic, scuturat de detalii. Neliniștea care pune stăpânire pe fetele din școală se traduce din dialogul lor, din acțiuni. Nu există nici aici didascalii expresive. Dacă în celelalte două texte („Moartea sângeroasă din Stațiunea Violetelor” și „America unu”) întâlnim didascalii „înaintea replicii”, „intra-replică”, „inter-replică” sau „după-replică” (Petitjean, 2012, p. 125), în piesa de față avem de-a face doar cu didascalii date din alineat. Cât despre didascaliiile funcționale, acestea vizează, cu precădere, repere spațiale, mai puțin sau deloc indicații temporale. În prima scenă, de exemplu, intuim că acțiunea se petrece în prima parte a zilei, așa cum elevii sunt la lecție. În rest, nu ne putem da seama. Toate însă sunt despre spațiu: Scena 2: „Luiza se învârte în fața cafenelei” (Crudu, 2010, p. 72), Scena 4: „La școală. Pe coridor, în fața toaletei. Apar Svetlana și Andreea” (*Ibidem*, p. 84), Scena 5: „Grăsana și Luiza la o masă din cafenea” (*Ibidem*, p. 87), Scena 6: „Apartamentul Luizei. Sună cineva la ușă” (*Ibidem*, p. 90), Scena 7: „Acasă, la Luiza.” (*Ibidem*, p. 91), Scena 8: „Pe o terasă” (*Ibidem*, p. 93). Această grijă pentru precizarea spațiului ne vorbește despre intenția autorului de a releva concretețea celor relatate. Doar în cea de-a treia scenă aflăm un indiciu temporal în didascalii, care este însă foarte vag „Peste o jumătate de oră, în fața cafenelei” (*Ibidem*, p. 73). Până și titlul este despre o oră oarecare, dar să fie „aceeași”. Presupunem că această elipsă este intenționată, mai ales pusă în raport

cu „Argumentul” semnat de autor, care precedă piesa propriu-zisă, unde povestește și despre faptul că, inițial, acest text viza România ceaușistă, iar după teroarea din 7 aprilie, a rescris-o integral, referindu-se la niște copii inocenți care devin victimele terorii: „dar lucrul ăsta se întâmplă și pe vremea lui Ceaușescu sau a lui Stalin, ba chiar și mai înainte” (*Ibidem*, p. 62). Mai mult chiar, „realitățile istorice se repetă, iar uneori chiar se confundă” (*Ibidem*). Frica și teroarea nu sunt prezentate între paranteze sau cu italic, ci în afara lor, împânzite în întreg corpul piesei. Întreaga acțiune din prima scenă se desfășoară pe fundalul plânsului Luizei. Dar nu știm cum anume plânge, nu ne spune, o auzim fiecare în felul său: „Luiza plânge” (*Ibidem*, p. 102).

Iată, prin urmare, cum funcționează didascaliile în piesele de teatru ale lui Dumitru Crudu. El nu percepe didascaliile ca pe o a doua realitate extrinsecă, alături de text. Or, didascaliile nu pot exista separat decât în fragmentele pieselor de teatru bazate doar pe gesturi și mimică. Didascaliile lui Dumitru Crudu, bunăoară, nu conturează un univers separat. Nici chiar în piesa „Alegerea lui Alexandru Suțo”, care pornește de la o realitate istorică foarte îndepărtată, din 1821, Dumitru Crudu nu simte nevoia de a-și suplimenta dialogul cu mai multe indicații scenice. După cum ne-a obișnuit deja, el oferă prioritar informații despre spațiu sau despre timpul desfășurării acțiunii: „un cort de tenis acoperit. Șoferul și bucătarul joacă tenis de câmp. Se face seară. Corturile celor care joacă tenis de câmp aproape că nu se disting” (Crudu, 2004, p. 5). Alteori, didascaliile pot fi de acțiune: „bucătarul o îmbrățișează, o îmbrățișează cu patimă” (*Ibidem*, p. 72).

În concluzie, cercetând didascaliile în opera dramatică a lui Dumitru Crudu, putem afirma că relația pe care autorul o instrumentează între text și regizor, pe de o parte, și între text și cititor, pe de altă parte, e una de maximă încredere.

### Referințe bibliografice:

BLAGA, Lucian. *Meșterul Manole* [online]. Disponibil: [https://kupdf.net/download/lucian-bлага-mesterul-manolepdf\\_598dd1c3dc0d60c118300d18\\_pdf](https://kupdf.net/download/lucian-bлага-mesterul-manolepdf_598dd1c3dc0d60c118300d18_pdf) [cit 25.01.2024].

CHEIANU, Constantin. Cu bunicul ce facem? În: *Revista Teatrul azi* (supliment). București: Editura Cheiron, 2010.

COUPRIE, Alain. *Le theatre: text, dramaturgie, histoire*. Paris: Edition Armand Colin, 2009.

Crudu, 2001a = CRUDU, Dumitru. *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor*. Chișinău: Editura Arc, 2001.

Crudu, 2001b = CRUDU, Dumitru. America unu. În: *Salvați Bostonul*. Chișinău: Editura Cartier, 2001.

CRUDU, Dumitru. *Alegerea lui Alexandru Suțo*. București: Editura UNITEXT, 2004.

CRUDU, Dumitru. *Măine, la aceeași oră*. În: *Revista Teatrul azi* (supliment). București: Editura Cheiron, 2010.

DRUȚĂ, Ion. *Casa mare*. Chișinău: Editura Cartier, 2015.

IONESCU, Eugen. *Cântăreața cheală*. Traducere de Vlad Russo și Vlad Zograf. București: Editura Humanitas, 2010.

LEAHU, Raisa. *Predarea textului dramatic postmodernist*. Chișinău: Editura Arc, 2009. 88 p.

LEVONIAN, Raluca Mihaela. *Comunicarea nonverbală în didascaliiile din dramaturgia română*. București: Editura Universității din București, 2011.

NELEGA, Alina. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: Editura Eikon, 2010.

PETITJEAN, André. Analyse des didascalies meta-interactionnelles: l'exemple de Samuel Beckett. În: *Studii și cercetări filologice. Seria Limbi Romnice*. Editura Universității din Pitești, 2012, vol. 1, nr. 11, p. 122-134.

SHAKESPEARE, William. *Romeo și Julieta*. Traducere de Virgil Teodorescu. București: Editura Litera, 2018.

SLAMA-CAZACU, Tatiana. *Viață, personalitate, limbaj: analize contextual-dinamice*. București: Editura Minerva, 2006. 301 p.

ȘLEAHTIȚCHI, Maria, LEAHU, Nicolae. *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele*. Chișinău: Editura Arc, 2009.

UBERSFELD, Anne. *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Traducere de Georgeta Loghin. Iași: Institutul European, 1999.

**Primit:** 15.03.2024

**Acceptat:** 24.05.2024