THEATRICALITY OF PROSE AT THE TOPOI LEVEL

Ana Ghilaş
PhD, Coordinating Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chişinău

Abstract: In the article deals with the phenomenon of theatricality in the narrative literary text is approached from the point of view of the relationship between literariness and theatricality and of the concepts the world as theater and the world as performance, topoi of cultural-aesthetic origins. From the perspective of the comparative method, we analyze the specifics of the artistic imaginary of I. Druță and V. Vasilache, creative individuals from the same generation 60, demonstrating the artistic vision of each author, the way theatricality and its forms are manifested in their narrative texts.In this context, the opinion of the theatrologist, playwright N. Evreinov regarding the theatricalization of life and the pre-aesthetic aspect of theatricality becomes current. The characters in the prose of these authors reveal to a large extent the social dramaturgy, the way in which man dramatizes life and the art of the creative personality to artistically capture and transfigure such aspects of reality.

Keywords: theatricality, narative literary text, the world as theater, the world as performance

La etapa actuală, teatralitatea este înțeleasă ca expresie artistică, estetică a sincretismului cultural, dar și ca mod de existență umană și de comunicare în societate. În sens larg, noțiunea desemnează prezența modalităților de expresie specifice teatrului într-un spectacol, într-un text dramaturgic, în textul literar epic, liric ori într-un mediu social.

Specificitatea teatralității în spectacolul teatral se manifestă prin mimesis, spectaculos, iluzionare, relația real – nereal, acțiunea scenică ce se desfășoară în doi timpi – cel al diegezei și cel al acțiunii concrete a reprezentației în fața, în prezența spectatorului, existând deci în acest proces comunicativ cel privit și cel care privește, apreciază. Iar dintre formele teatralității în textele dramaturgice ori în spectacole se manifestă cele arhaice, de sorginte ritualică, ce presupune sincretismul rostirii cuvântului/textului cu dansul, cu muzica, alteori interpretată în cor, toate exprimând o relație aparte a omului cu natura, cu cosmosul. Scenicitatea, spectaculozitatea de asemenea sunt caracteristici ale teatralității. Elementul spectaculos este considerat a fi „o chestiune de tip şi de grad", ce presupune din partea spectatorului, receptorului unui text „prospeţime, atitudine contemplativă, ieşire din rutina cotidiană, mirare, nedumerire, atitudine interogativă, tulburare", după Solomon Marcus [15].

Un rol important în cercetarea teatralității în viață și în discursul artistic (dramaturgic, teatral) îl are regizorul, dramaturgul, teoretician și istoric al teatrului Nikolai Evreinov. Conceptele sale antropologice, biologice, psihanalitice și teatrale asupra *teatralității* și *teatralizării* au constituit un prim pas în abordarea acestor probleme, el accentuând posibilitatea și necesitatea de a teatraliza viața prin ceea ce numește *instinctul teatralității* la om [12, p. 38]. Realitățile timpului au influențat și au contribuit, într-un fel, asupra evaluării și conceptualizării ideii de teatralizare a vieții de către N. Evreinov. La începutul secolului al XX-lea, teatralizarea vieții se manifestă prin prezența elementelor teatrale în pictură, în muzică, în poezie, tot în acel timp și proza punea accent pe relația literatură – teatru. În aceeași perioadă „ieșea la rampă" autorul însuși, prezentându-și opera artistică, devenise o modă ca acesta sa-și recite, să-și citească versurile în fața audienței, manifestându-se astfel ca actor în față cu spectatorul. Un rol deosebit l-au avut de asemenea vernisajele, discuțiile, disputele artistice, care erau prezentatea/realizate ca forme teatralizate de cele mai multe ori. Acestea ar fi doar câteva aspecte ale contextualității cultural-artistice ce au influențat concepția lui Evreinov privind teatralizarea vieții. Ideile sale despre teatralizare și teatralitatea în viață și în artă, dar și relația literaritate – teatralitate în textul artistic narativ, precum și

conceptul de topos ca o constantă cultural-estetică, după E. R. Curtius, au stat la baza metodologiei cercetării în acest articol. [Mai multe aspecte ale problemei luate în dezbatere autoarea le-a abordat în monografia *Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță*, Chișinău: Editura Epigraf, 2021].

Elementul teatral în textul narativ îmbină esența și geneza teatrului ca poem scris și ca reprezentare, acțiune scenică. Astfel că modurile de expunere artistică, principii și particularități ale poemului dramatic antic, jocul, corul, masca și alte forme spectaculare, dezvoltate și diversificate pe parcursul evoluției teatrului, își află locul și rostul și în proza artistică. În acest sens, teatralitatea prozei se manifestă la nivel de scenicitate, de spectaculozitate a evenimentelor, a reprezentării, de stil oral al comunicării, dar și de aspecte compoziționale atestate și în dramă – intro-ul (sau expoziție), teatru în teatru, scenă-repriză, monolog, forme protoscenice ca elemente clasice ale tehnicii dramei (cum sunt corul, mesagerul ș.a.).

Teoretizarea elementului teatral în textul literar narativ a fost realizată de formaliștii ruși în anii 1910-1920 (B. Șklovski, P. Bogatîriov, B. Eihenbaum). Folosind conceptul de insolitare**,** ei au propuns termenul „teatrul cuvântului", înțelegând prin aceasta importanța jocului cuvintelor, sinteza excentricii verbale și a celei gestuale în discursul artistic. Regizorul V. Nemirovici-Dancenco a fost printre primii specialiști în teatru care au atenționat asupra teatralității prozei și a posibilității, necesității de a în-scena textul narativ artistic, primul spectacol de acest fel fiind realizat de el după F. Dostoievski, *Frații Karamazov*, la Teatrul de Artă din Moscova în anul 1910.

La dramatizarea prozei s-a constatat totuși că este necesar să se țină seama de convențiile dramatice, de specificul gândirii teatrale, de aceea în cazul teatralizării romanului dostoievskian s-a impus linia de subiect a personajelor, logica internă a evoluției caracterelor, dar și atitudinea auctorială față de cele expuse, logica ideilor și concepțiilor naratorului. Din punct de vedere dramaturgic, regizorul a apelat la actorul care citește fragmente din textul epic, explicând astfel atitudinea naratorului și monodramele personajelor, unindu-le în acțiunea scenică într-o compoziție de tip montaj. Asemenea rol al expunerii opiniei auctoriale din didascaliile textului dramaturgic al contemporanului nostru Ion Druță este atestat în anii 1970 în spectacolul *Păsările tinereții noastre*, în regia lui Ion Ungureanu la Teatrul Academic Mic din Moscova, fapt ce demonstra atât rolul și semnificațiile didascaliilor în textul dramaturgic al timpului dar și tebdințele de epicizare a dramaturgiei. În acest context amintim că regizorul de film S. Eisenștein [14], referindu-se la prozatorul, actorul, regizorul Vasili Șukșin (din aceeași generație de creație cu Ion Druță), observa încă la sfârșitul anilor 1950 stringența unei estetici ce ar viza caracterul sintetic al imaginarului artistic al unui scriitor, ceea ce ar presupune sinteza artelor, în special relația proză – teatru – film, regizorul numind acest tip de estetică *generativă*.

La etapa contemporană, cercetători teatrologi și filologi au specificat manifestarea relației text epic – teatru, respectiv relația dramatic – teatral, fiind subliniate, printre altele, efectul dramatic și strategiile narative care sunt legate de acesta și, pe de altă parte, efectul de teatralitate în textul epic, sau modalități artistice de teatralizare a vieții în romanul din perioada totalitarismului [6] ș.a**.** Ideile lui R. Barthes privind teatralitatea ca instinct, ca un dat, un specific al viziunii artistice a individualității creatoare sunt valabile nu doar pentru textul dramaturgic, ci și pentru cel narativ: „În mod natural, teatralitatea trebuie să fie prezentă de la primul germene scris al unei opere, ea este un element al creației, nu al împlinirii sale", susține cercetătorul [1, p.51]. Relația prozei cu dramaturgia se manifestă la nivelul narațiunii, în sensul că de multe ori primează narativul în didascalii sau în dialogurile-amintiri ale personajelor din textul dramaturgic, ori în proză – valorificarea elementelor prototeatrale și a teatralității în general: corul, mesagerul, rugăciunea, masca, peisajul cu varii funcții, printre care și cea de creare a didascaliilor ș.a.; gestul, mimica, tăcerea, suspansul – aspecte care în

textul narativ contribuie la crearea psihologismului, implicit la plăsmuirea/„construirea" personajului, la relevarea trăsăturilor de caracter, dar mai ales a stărilor, a lumii lui interioare.

În creația prozatorilor Ion Druță și Vasile Vasilache, reprezentanți ai generației șaizeciste, se manifestă foarte bine viziunea teatrală asupra lumii. „Atunci când purcezi a-l monta pe scenă pe Druță, e de dorit să-i studiezi atent toată opera – nuvelistica, romanele, eseurile. Dacă o faci cu luare aminte, găsești neapărat […] zeci de sfaturi regizorale cu privire la modalitățile artistice sugerate de autor", observa regizorul Ion Ungureanu [9]. Or, în context, devine actuală opinia lui N. Evreinov privind teatralizarea vieții și aspectul pre-estetic al teatralității. Asta pentru că personajele druțiene relevă în mare măsură dramaturgia socială, felul în care omul teatralizează viața ori își schimbă masca în funcție de caracter, de circumstanțe etc. Specificitatea viziunii artistice druțiene la nivel de teatralitate o constata și criticul de teatru Ștefan Oprea, în anii 1980, când au început să apară primele lucrări publicate ale lui Ion Druță sau montate pe scenele teatrelor din România : „Piesele lui Ion Druță (*ba chiar și prozele sale care capătă statut teatral* – subl.n.-A.Gh.) sunt *„puse în pagină " (gândite pentru a fi aduse pe scenă*) fără nicio dorință de a epata prin artificiul construcției dramatice și a loviturilor de teatru (...) [8, p. 428- 429].

Proza lui Vasile Vasilache se caracteriza printr-o formă nouă în literatura din Republica Moldova din anii 1960-1970, „idiolectul estetic"- noile reguli şi convenţii ale romanului său *Povestea cu cocoșul roșu* și proza scurtă afirmând viziunea postmodernistă în gândirea artistică din acest spațiu cultural. Teatralitatea și teatralizarea vieții se manifestă din plin în imaginarul său artistic, motiv din care am apelat la conceptul cultural-estetic *topos,* evidențiind viziunea și tipul teatralității în proza acestor autori – Vasile Vasilache și Ion Druță. La ambii prozatori, valabilitatea fenomenului teatralității este argumentată de conceptele lui N. Evreinov, pe care le-am expus supra, receptorul asistând, la lectura textului epic, la modul de observare a teatralizării vieții de către autor și, totodată, constatând care este stilul individual al acestuia în realizare estetică a teatralității prozei.

Constante culturale cu valoare individualizatoare pentru un anumit spațiu-timp, *topoi* „configurează imaginarul colectiv", fiind „indici structurali de individualizare și de recunoaștere într-un anumit interval temporal sau într-un anumit segment al unei comunități culturale". În linii mari, topoi alcătuiesc „un inventar de locuri comune compoziționale, stilistice și imagistice, validate de o tradiție culturală" [4, p.96-98], ele constituind „modele propuse mai mult inventivității combinatorii a scriitorului decât imaginației lui creatoare", conform accepției romanistului german Ernst Robert Curtius, expusă în studiul *Literatura occidentală și Evul Mediu latin*. Lumea ca teatru, lumea ca vis, lumea răsturnată sunt doar unii dintre topoi asupra cărora a stăruit în E. R. Curtius în explicațiile sale vizând tradiția culturală în structurile configurative ale operei artistice. În perioade de declin al societății, în artă se manifestă toposul lumii ca teatru, iar teatralizarea și teatralitatea constituie expresii ale acestui proces. După cercetătorul I. Lotman, relațiile dintre sfera teatrală și cea a vieții se manifestă în mod diferit în epoci diferite, între aceste sfere este posibil cel mai strâns contact atunci când arta tinde să transfigureze viața cât mai concret. Dar există și epoci în care viața tinde să imită arta [13, p. 274].

Am accentuat aici două aspecte ale posibilei relații dintre literaritate și teatralitate într-un discurs narativ sau liric: la nivel ficțional – toposul *lumea ca teatru* și altul – *lumea ca spectacol* , la nivel structural – elemente, forme specifice teatrale de construire a imaginii artistice și de afirmare a unor idei, de transmitere a mesajului etc. Aspectul performativ al textelor epice sau lirice reiese, astfel, din capacitatea de reprezentare – prin intermediul unui proces mental al autorului – a unor situații cu caracteristici dramatice, precum: caracterul interactiv, tensiunea relațiilor, existența unui limbaj adecvat modului de comunicare performativ. Un interes deosebit prezintă individualitatea creatoare care a generalizat și a

transfigurat artistic tendințe evolutive ale societății, varietatea manifestării omului în anumite situații dramatice sau tragicomice prin modul de a privi și a reprezenta tumultul vieții.

De la toposul *lumii ca teatru* la *spectacolul vieții* – constante culturale ce țin de diegeză –, în imaginarul artistic al lui Ion Druță se configurează o gândire teatrală a subiectului creator, relevând și accentuând estetic ceea ce N. Evreinov numea „instinct teatral" sau „simț al teatralității", care în discursul artistic se realizează printr-o anume structură a înlănțuirii faptelor, a dramatismului situațiilor, a ludicului, a tipologiei personajelor, a relației eu – celălalt ș.a. Așa cum am menționat anterior, este vorba de perioada anilor 1960-1970, reprezentată de autori care surprind similitudinile dintre viață și artă, dintre teatrul existenței omului în societate și teatrul ca manifestare artistică. În creația acestor (I. Druță și V. Vasilache) se manifestă mai pregnant toposul lumii ca teatru și cel al lumii ca spectacol, forme ale teatralității precum masca, clovnul (nebunul sau prostul satului), teatralizarea realității sociale totalitariste și opunerea ei modului de viață tradițional, etnic. Teatralitatea și teatralizarea comportării personajelor se împletesc mai ales în romane, unde oralitatea ca indice al teatralității are un rol esențial, în special prin mărcile textuale: ezitările, pauzele, tăcerea, prezența nonverbalului (gest, mimică ș.a.). Imaginarul artistic al acestor scriitori se caracterizează prin arta realizării unei teatralități narative, după Gerard Genette: spunerea poveștii (diegesis) și reprezentarea acesteia (mimesis) prin diverse mijloace artistice și mărci ale teatralității.

În toposul *lumea ca spectacol* predomină caracteristica a ceea ce Mihail Bahtin numea „cultura populară a râsului", în care carnavalescul și spectacularul, în special spectacolul lumii, sunt elemente definitorii. Procedând la o caracterizare a operei druțiene din acest unghi de vedere, constatăm că spectacularul, viziunea lumii ca spectacol, este prezent în imaginarul său artistic, nu însă în aceeași măsură ca toposul lumii ca teatru. Or, și la I. Druță, și la V. Vasilache se atestă în operele epice un limbaj popular, o viziune populară asupra lumii, a lucrurilor, un spirit popular exprimat prin proverbe, zicători, vorbe de duh, umor, dar mai puțin ele constituie „un imperiu al taifasurilor și al povestirii". Râsul popular, conceptul de viață ca poveste, elementele de carnaval, ciclicitatea spectacolului nu sunt specifice prozei druțiene.

În fiecare dintre textele lui V.Vasilache, topoi *lumea ca spectacol* și *lumea răsturnată* (întoarsă/pe dos) îşi manifestă viabilitatea în mod diferit, îmbinîndu-se, contopindu-se într-o sinteză narativ-filozofică. Simboluri precum satul, bătrâna, natura rustică ș.a., susţinute de ceea ce M.Bahtin numea *cultura populară a râsului*, devin în creaţia lui V.Vasilache suportul prin care se afirmă carnavalescul şi spectacolul lumii.

Bâlciul, prin iureșul lui, atrage diferite persoane care comunică între ele, aceste spații sunt locuri unde oamenii se amuză unul de altul, dar și fiecare de sine, ca în cazul personajelor principale Serafim și Anghel din romanul *Povestea cu cocoșul roșu,* sau al lui Chirpidin din nuvela *Surâsul lui Vishnu* de V. Vasilache. Râsul carnavalesc este ambivalent – el neagă și afirmă în același timp. Carnavalul „nu cunoaște împărțirea în interpreți și spectatori. El nu cunoaște rampa nici chiar în germene" și nu este contemplat – „în el trăiesc, și trăiesc toți [...]", el are caracter universal, „este o anumită stare a lumii, nașterea și înnoirea ei, la care toți suntem părtași" [11, p.10]. Viziunea lumii ca spectacol, prin elementul ei carnavalesc se sprijină pe ambivalență, așa cum râsul carnavalului este și comic, și tragic în aceeași măsură. Lumea ca spectacol presupune deci „coerența și curgerea neîntreruptă a existenței în anumite făgașe, oricum excluzând haosul. În consecință, poziția și opțiunile scriitorului se deplasează între extrema„"pesimismului" și a „optimismului", a tragicului și a comicului, a epopeicului sau dramaturgicului" [7, p.169]. Asemenea caracteristici ale toposului sunt specifice imaginarului artistic al lui Vasilache.

În creația lui Ion Druță se manifestă mai mult toposul *lumea ca teatru* care, în esență, înseamnă aceeași piesă, dar cu alți actori. Personajele își joacă frumos rolul primit (potrivit

stoicilor, care afirmau că fiecare om avea un rol prestabilit de Logosul universal și trebuia să-și mențină acest rol spre a se păstra armonia lumii). Însă în fiecare topos există „un nucleu semantic invariabil și o serie de variabile, ținând fie de înțelegerea pe care o anumită epocă culturală i-o acordă, fie de modularea lui în opera literară individuală" [4, p. 98].

În proza lui V. Vasilache, de exemplu, teatrum mundi se realizează prin motivul alienatului ca „mască râzândă" de prostia și ambiția omenească, sau motivul scenei ca loc al desfășurării istoriei: scena soldatului mort în negară în primele ore ale războiului în nuvela *Elegie pentru Ana-Maria*, scena judecății lui Paticu din nuvela *Surâsul lui Vishnu,* scena Anghel și baba din romanul *Povestea cu cocoșul roșu,* construite cu o bună cunoaștere a psihologiei și cu implicareă sau /și împletirea dintre ludic, dramatic, tragic. În imaginarul artistic al lui Ion Druță, tipologia alienatului este, de fapt, tipul omului ciudat, închis în sine, dar nonconformist (Simionel din romanul *Clopotnița)*.

În proza lui Vasilache părtaşi la carnavalul vieţii sunt oamenii, animalele, natura în genere şi naratorul însuşi. Acesta din urmă se postează ba în poziţia de narator omniscient, ba în participant activ, contopindu-se cu / în cele descrise, narate prin/în imagini auditiv-dinamice, realizând „marea trăncăneală". Iar dialogiul ce întreţine vie ambivalenţa funciară a cuvântului hibrid (bivocal), de rând cu polilogul devin modurile de expunere prin mijlocirea cărora se creează scene, tablouri, portrete umane, realităţi sociale. Elementele acestea deosebesc proza lui Vasilache de cea a lui I. Druță şi o situează la intersecţia tradiţiei cu modernitatea, în special prin diversificarea funcţiei dialogului (narativă, morală) şi mai ales prin dimensiunea fatică a acestuia, ca şi prin comentariile filozofice ale naratorului. Geneza stilistică populară a textului devine suport pentru scenele vii: văzute, auzite şi, în ultimă instanţă, privite. Astfel că spectaculosul și scenicitatea sunt caracteristici ale teatralității imaginarului artistic al prozatorului Vasile Vasilache. Propunem doar un exemplu *de privit şi de auzit d*espre tipuri umane şi caractere psihologice, în care văcarul satului, urmând noile principii de viață sovietică, își demonstrează drepturile și superioritatea:

- Da mata uită-te cât e ceasul!
- Anghelaş, îl dezmierda bătrâna, d-apoi ce să facă bunica cu dânsa, dragul puicii, şi bătrânica se uita cu milă când la capra sa, când la văcarul cumplit, ce-şi flutura braţul cu ceasornic.
- Altă dată ai să ştii să nu mai întârzii!.. o dumerea văcarul.
- N-are maica ceas, scumpule. De unde să ştie păcătoasa de mine cât e ceasul zilei!
- Apoi să-ţi cumperi! Să te înveţi a şti!.."

Scena se încheie cu blestemurile celor doi interlocutori, cu tăcerea celui de-al treilea martor-participant Serafim Ponoară, susţinută de generalizarea plastic-afectivă a naratorului, care creează o scenă polifonică și polisemantică, ce include și arta scenografică, dar și teatralitatea actorului:

„Baba n-auzea. Adică nu ştia ce e aceea „coza" [„capră" – în română]. Cum se ducea, aşa se ducea, fălălăind din fuste, stârnind colbul şi câinii satului cu o emisiune nouă de blestemuri, compuse viaţa întreagă, rod al minţii şi inimii, sprijin la greu în faţa lumii noastre frumoase.".

Prin compararea viziunulor celor doi autori se poate constata teatralizarea vieții de către personaje, teatralitatea vieții, grotescul, scenele de masă realizate prin polilog ca acțiune, tipuri caracterologice și psihologice diferite, cum sunt Angel si Serafim, baba si moș Dănuț cu vioara. Jocul de cuvinte, grotescul, ludicul se îmbină în textul lui Vasilache .La el există o lume reală, care privește spectacolul și alta este spectacolul creat de personaj. Altii doar privesc sau naratorul privește, comentează, ducând astfel un spectacol realist spre un final sau idee absurdistă.

La Vasilache unele personaje sau auctorul este ca și un păpușar, ei toti teatralizează ca la bâlci. La Ion Druță se atestă personaje care teatralizează – Scridon (romanul *Frunze de dor*,) badea Cireș (B*ătrâneț*e*, haine grele…)*, dar în proza lui predomină umorul, și nu grotescul sau butaforia. În comparație cu procedeele teatrale ale lui Vasile Vasilache, în imaginarul narativ druțian spațiul creat este de asemenea rustic, dar mizanscenele nu sunt „gălăgioase", pline de verva mulțimii ca la bâlci sau la reprezentațiile de la bâlciuri, ci au altă semnificație – de închidere în sine, de tăcere, de urmare a unor legi, reguli.

Totodată, în imaginarul artistic al lui Ion Drută natura este parte a omului, de aici și peisajele cu rol de macrodidascalii, de didascalii în ramă. În imaginarul artistic al lui Vasile Vasilache natura este uitată sau chiar distrusă de om. Acest autor creează tabloul ca gen în nuvela *Elegie pentru Ana-Maria,* procedeele teatrale fiind iluzia, scena și mizanscena, mimetismul, Ion Druță însă o atenție mare acordă detaliului ca mod de sugerare a stărilor, de creare a atmosferei psihologice și crearea tabloului în text.

În același timp, ne convingem că și teatralitatea textului epic, nu doar a celui dramaturgic, poate fi înțeleasă, ca predicție, reguli ce modelează, încă din text, spectacolul, cu sau fără voia autorului. Astfel că deosebirea dintre toposul lumii ca spectacol și lumea ca teatru vorbește de specificul psihologic și conceptual-artistic al unei personalități creatoare, dar și de teatralitatea viziunii sale artistice. Chiar dacă par a fi concepte diferite, ele se întâlnesc în imaginarul artistic al unui scriitor, în mod diferit. În cazul acestor doi autori, proza lui Vasile Vasilache demonsterază mai mult caracterul universal al teatralității vieții și al teatralizării în societate.

La Ion Druță, teatralitatea prozei și a dramaturgiei se creează/vine din viziunea lumii ca teatru, adică o lume văzută dintr-o parte, cu un narator sau receptor „privitor ca la teatru", cum spune Eminescu, dar privitor la realități exterioare, obiective, sociale, morale, ce se reflectă și în realități interioare, subiective. De aici și deosebirea dintre lumea ca spectacol, unde totul e un bâlci, toți sunt concomitent actori și spectatori, toți râd unul de altul și de sine, – de lumea ca teatru, un teatru al sufletului, nu al contrastului, ci al tăcerii, al gestului, al naturii umane și al cosmosului. De aceea personajele lui Druță nu strigă, ci murmură, psalmodiază, plâng în surdină, se împacă cu lumea sau cu rolul pe care îl au de la naștere. În acest sens, un rol important îl are psihologismul ca element esențial în crearea teatralității operei epice și a posibilei realizări scenice. Gestul, mimica, tăcerea (numită de narator sau sugerată prin puncte de suspensie), detaliul artistic și natura creează iluzia și realitatea teatralității, dar și scenicitatea și dramaticitatea acțiunii.

În concluzii, teatralitatea și literaritatea sunt două componente nu doar ale discursului dramaturgic, ci și ale celui epic, iar în funcție de autor, de viziunea lui artistică, aceste aspecte se manifestă în mod diferit atât la nivel diegetic, cât și la nivel mimetic. Categoria teatralității din poetica dramei se deosebește de cea a teatralității din roman. Or, teatralitatea se manifestă în roman atât la nivelul exterior – de organizare și structurare a textului, cât și la cel interior – construirea subiectului și a imaginilor artistice. Topoi lumea ca teatru și al lumea ca spectacol relevă modul de gandire artistică a individualității creatoare, contextul scrierii textului și arta de a observa și a transfigura artistic teatralizarea vieții cotidiene a omului.

BIBLIOGRAPHY

1. Barthes, R. *Eseuri critice.* Traducător Iolanda Vasiliu. Chișinău: Editura Cartier, 2006

2. Curtius, E.R. *Literatura europeană și Evul Mediu latin (Excursuri)*. Traducere de Adolf Armbruster. Introducere de Alexandru Duțu. București: Editura Univers, 1970

3. Druță, I. *Opere*, în 8 volume. Vol. VII. *Singurătatea Păstorului*. Chișinău, S.n., 2014

4. Duda, G. *Introducere în teoria literaturii*. București: Editura ALL Educațional, 1998

5. Ghilaș, A. *Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță.* Chișinău: Editura Epigraf, 2021

6. Hațiegan, A. *Cărţile omului dublu. Teatralitate şi roman în regimul comunist.* Cluj-Napoca: Editura Limes, 2010

7. Munteanu, G. Creangă – dintr-o perspectivă a totalităţii. În: *Destinul unui clasic. Ion Creangă*. Antologie şi prefaţă de Ilie Dan. Bucureşti: Editura Albatros, 1990

8. Oprea, Ș. Literatura lui Ion Druță în România. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Coord. acad. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 427–430

9. Ungureanu, I. *Teatrul vieții mele…, în trei acte și fără antracte.* În 2 volume. Vol. 1. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2012

10. Vasilache, V. *Povestea cu cocoșul roșu.* Chișinău: Editura Cartier, 2013

11. Бахтин, М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. Исследования разных лет. Москва: Издательство Художественная литература, 1975

12. Евреинов, Н. *Демон театральности* / сост., общ. ред. и коммент. А. Зубкова и В. Максимова. Москва: Санкт Петербург.: Летний сад, 2002.

13. Лотман, Ю. *Избранные статьи.* В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992.

14. Эйзенштейн, С. *Мемуары*. Т. 2. Москва, 1997

Surse elctronice

15. Mușat, C. Cultura bate criza. „Avem nevoie de spectacol ca de aer”. Interviu cu Solomon Marcus. În: *Observator Cultural*, nr.353, 10.12.2010. Disponibil : https://www.observatorcultural.ro/articol/cultura-bate-criza-avem-nevoie-de-spectacol-ca-de-aer/ - **(**accesat 28.05.2023)