



**UNIVERSITATEA OVIDIUS DIN CONSTANȚA
ȘCOALA DOCTORALĂ DE ȘTIINȚE UMANISTE
DOMENIUL: FILOLOGIE**

**TEZA DE DOCTORAT
REZUMAT**

Coordonator științific

Prof. univ. dr. habil. Marina Cap-Bun

Doctorand

Ramona-Mihaela Nour (Mândreanu)

Constanța

2025

CARAGIALE ȘI BEAUMARCHAIS

STRUCTURA TEZEI

Introducere

Capitolul 1. Câteva repere conceptuale. Operatori critici. Precizări terminologice

Capitolul 2. Caragiale și Beaumarchais

2.1. Dramaturgia

2.2. Figaro – model universal

2.3. Studiu de caz: *Bărbierul din Sevilla* și *D'ale carnavalului*

2.3.1. Corespondența dintre personaje

2.3.2. Structuri simbolice duble

2.3.3. Motive literare simbolice

2.3.4. Terminologia teatrală

2.3.5. Universul închis al comediilor

Capitolul 3. Melomanii Caragiale și Beaumarchais

3.1. Pasiunea lui Beaumarchais și succesul muzical

3.1.1. Prelucrări muzicale ale lui Beaumarchais

3.2. Caragiale – mai mult decât un simplu meloman

3.2.1. Ecourile muzicii în textele dramatice

3.2.2. Caragiale într-o haină muzicală nouă

Concluzii

Bibliografie

INTRODUCERE

Lucrarea de față propune o cercetare comparativă complexă a influenței exercitate de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais asupra dramaturgiei lui Ion Luca Caragiale, prin explorarea unei relații culturale rar discutate în literatura de specialitate. Se pleacă de la ipoteza că, în pofida distanței temporale, geografice și socio-culturale, între cei doi dramaturgi există afinități semnificative de natură tematică, structurală, ideologică și stilistică. Printr-o analiză comparativă și semiotică a textelor teatrale, se conturează ideea unui dialog intertextual relevant, precum și a unei moșteniri simbolice preluate și adaptate de autorul român.

Actualitatea demersului cercetării derivă din interesul crescând pentru studiile culturale transnaționale și pentru regândirea canonului literar național în relație cu influențele europene. Beaumarchais, ale cărui comedii au generat adaptări muzicale de succes, este repus în dialog cu opera lui Caragiale, în care se pot identifica ecouri muzicale, mecanisme dramaturgice similare și o atitudine critică față de societate, comparabilă cu cea a dramaturgului francez. Se avansează ideea că personajul Figaro – devenit model universal – poate fi regăsit în chip transfigurat în galeria de personaje caragialiene, în special în comedia *D'ale carnavalului*.

Pe lângă dimensiunea comparativă, cercetarea este motivată și de interesul pentru intersecția dintre literatură și muzică, investigând modul în care comedia funcționează ca mecanism de contestare a ordinii sociale. Se urmăresc astfel: structura dramatică, funcția satirică a dialogului, construcția personajului-tip, manipularea convențiilor teatrale, precum și dimensiunea ideologică a textului dramatic. De asemenea, se aduce în discuție receptarea muzicală a operei, adaptările lirice și ecourile sonore ca forme de expresie artistică complementară.

Fără îndoială, Beaumarchais a fost unul dintre primii dramaturgi care a înțeles potențialul teatral și ideologic al muzicii. Atât *Bărbierul din Sevilla* (transformat de Rossini într-un model al operei comice italiene), cât și *Nunta lui Figaro* (imortalizat de Mozart), sunt exemple emblematice ale fuziunii dintre text dramatic și compoziție muzicală. Caragiale, recunoscut ca un fin meloman, nu poate fi separat de acest orizont sonor. Nu întâmplător textele sale dramatice comportă o logică internă apropiată de partitura muzicală, atât în ritmul replicilor, cât și în structura dramatică generală. Analizând această dublă fascinație - a lui Beaumarchais pentru

muzică, transpusă în influența pe care piesele sale au avut-o asupra compozitorilor de operă, și a lui Caragiale pentru universul sonor – susțin că receptarea dramaturgului român a fost în parte modelată și de statutul muzical dobândit de operele dramaturgului francez. Prin frecventarea scenelor lirice și prin cultura sa vastă, Caragiale cunoștea versiunile muzicale ale pieselor lui Beaumarchais, ceea ce i-a permis să interiorizeze nu doar sensul replicilor sau al conflictului scenic, ci și potențialul muzical al comediei.

Ipotezele fundamentale ale lucrării vizează existența unui dialog intertextual între cei doi autori, funcționarea comediei ca formă de rezistență ideologică și afirmare a spiritului critic, precum și importanța muzicii ca temă și structură simbolică în construcția textului dramatic. Se subliniază faptul că influența lui Beaumarchais nu se manifestă prin imitare servilă, ci printr-o adaptare ingenioasă și originală a unui model străin la contextul românesc, fapt care certifică modernitatea și complexitatea operei lui Caragiale.

Metodologia cercetării are un caracter interdisciplinar, apelând la instrumente din sfera criticii literare, a semioticii teatrale, a esteticii, a sociologiei culturii și a muzicologiei. Se utilizează metode precum analiza de text, comparația simbolică, contextualizarea istorică și interpretarea muzicală a textelor dramatice.

Structura lucrării reflectă etapele demersului analitic: un prim capitol teoretic și terminologic; un al doilea capitol dedicat relației biografice și tematice dintre cei doi autori, inclusiv analiza comparativă a pieselor *Bărbierul din Sevilla* și *D'ale carnavalului*; un al treilea capitol care investighează componenta muzicală a celor două opere și a receptării lor, culminând cu o secțiune de concluzii și direcții viitoare de cercetare.

Originalitatea tezei constă în propunerea unui model de lectură comparativ și transdisciplinar între Beaumarchais și Caragiale, în integrarea dimensiunii muzicale în analiza dramaturgiei și în valorificarea perspectivei interculturale ca strategie de relectură a canonului românesc. Studiul se adresează atât specialiștilor în literatură comparată, teatrologie, muzicologie, cât și publicului academic interesat de dinamica interferențelor artistice în spațiul cultural european.

1. CÂTEVA REPERE CONCEPTUALE. OPERATORI CRITICI. PRECIZĂRI TERMINOLOGICE.

Capitolul de față constituie fundamentul teoretico-metodologic al întregii cercetări și urmărește delimitarea conceptuală a operatorilor critici utilizați în analiza comparativă a operei dramatice a lui Caragiale și Beaumarchais. Plecând de la premisa că orice demers comparativ impune o ancorare solidă într-un cadru teoretic coerent, am propus cartografierea unui aparat conceptual menit să susțină o interpretare diacronică și intertextuală a fenomenului teatral, cu accent pe comedie ca gen literar și spectacol ca formă de expresie complexă.

Un prim obiectiv este stabilirea unei terminologii precise, esențială pentru analiza comparativă a dramaturgiei celor doi autori, prin definirea conceptelor fundamentale ale artei teatrale – genuri și subgenuri dramatice, discurs teatral, model actanțial, spațiu și timp scenic, gestualitate, costum, muzică, actorie, regie, teatralitate, comunicare scenică. Acestea sunt abordate într-o manieră interdisciplinară, recurgând la contribuțiile semioticii teatrale, ale hermeneuticii și esteticii spectacolului, dar și la teoriile comunicării scenice.

Capitolul valorifică, totodată, perspectivele teoretice ale celor doi dramaturgi asupra teatrului. În cazul lui Beaumarchais, se evidențiază preferința acestuia pentru drama burgheză, ca formă de expresie a realității cotidiene și a valorilor morale ale clasei de mijloc, în opoziție cu tragedia antică și comedia superficială. În prefața dramei *Eugénie*, autorul francez își expune principiile estetice, influențate de Diderot, susținând rolul moralizator al teatrului și necesitatea unei identificări autentice a publicului cu personajele. Beaumarchais concepe teatrul ca un mijloc de educare și reflecție, iar stilul simplu, fără artificii retorice, este preferat în vederea transmiterii emoțiilor. Teatrul lui se redimensionează prin reconstituirea imaginilor dramatice în concordanță cu sensibilitatea modernă, iar semnificațiile sale sunt îmbogățite prin reproducerea în viziunile și în formele contemporane ale artei teatrale.

La fel se întâmplă și cu dramaturgia lui Caragiale a cărei actualitate rămâne intactă și care ni se înfățișează ca un univers cu nenumărate polisemii. Conceptul de actualitate nu presupune neapărat ideea de moment fizic sau calendaristic, ci trebuie raportat la norma estetică a unui sistem de valori modern și actual care include viziunea spectaculară, concepția estetică, ideea de

semnificație și de mesaj. Dramaturgul român vede teatrul ca artă sincretică, autonomă față de literatură, în care textul scris este doar un punct de plecare pentru construcția scenică. Influențat la rândul său de Diderot, Caragiale subliniază rolul actorului ca instrument viu al creației dramatice, precum și importanța ansamblului scenic (*l'ensemble*), în care toate componentele spectacolului (gestul, mimica, cuvântul, recuzita, spațiul) trebuie să funcționeze în armonie. Prin articolele sale teatrale, Caragiale demonstrează o cunoaștere temeinică a fenomenului scenic, abordând raporturile dintre actor și rol, dintre dramă și spectacol, dintre realitate și convenție artistică. Pentru dramaturgul român teatrul nu înseamnă text literar, ci mai mult o prezență sau o experiență, drept urmare abordarea semiotică a elementelor sale constitutive contribuie la înțelegerea corectă a fenomenului teatral.

Caragiale a fost un bun comentator al fenomenului teatral și a abordat problemele artei din interior. El aseamănă opera dramaturgului cu planul creat de un arhitect care îți permite să-ți imaginezi construcția, dar nu poți să o atingi sau să locuiești în ea, așa cum piesa de teatru scrisă reprezintă doar o componentă de bază a artei teatrale și chiar a spectacolului. Faptul că una dintre modalitățile de reprezentare este cuvântul, nu putem include teatrul într-o singură sferă – cea a literaturii, drept urmare, dramaturgul este de părere că elementele primordiale ale teatrului sunt textul și interpretarea, ele conferă specificul artei teatrale. Concomitent autor și regizor, dramaturgul român creează un spectacol complet în care personajele devin adevărați actori, multe scene jucate fiind exact ca la teatru. Teatralitatea înseamnă mișcare continuă și conflicte puternice, pe care Caragiale le consideră esențiale.

Piese de comedie ale celor doi dramaturgi – Caragiale și Beaumarchais – sunt de o eficacitate teatrală exemplară, clar sunt scrise pentru a fi reprezentate scenic, profund concepute și structurate, astfel încât să poată avea viață artistică deplină.

Teoria teatrului a devenit un domeniu al ideilor bine individualizate, al achizițiilor referențiale, care s-au bucurat în timp de un interes de excepție. Dintre nenumărații teoreticieni care au existat de-a lungul timpului, i-am citat pe cei care au adus o noutate în domeniul teoriei teatrului și puncte de vedere temeinice, întregite și surprinzătoare. De asemenea, am aprofundat considerații și am așternut opinii pe marginea pieselor dramatice ale celor doi dramaturgi, prezente constant pe scenele teatrelor și despre care s-ar putea scrie neîncetat. Se prezintă distincția dintre textul literar propriu-zis și punerea sa în scenă, insistând asupra dublelor coduri teatrale (lingvistic și spectacular) și asupra rolului regiei în reinterpretarea mesajului dramatic.

De asemenea, sunt analizate relațiile dintre dramaturg, regizor, actor și public, în contextul teoriei comunicării teatrale. Capitolul introduce concepte esențiale din semiotica teatrului, evidențiind dualitatea scriiturii teatrale, textuală și scenică, precum și importanța dialogului și a monologului în configurarea sensului dramatic. Limbajul, verbal și nonverbal, este prezentat ca principal instrument de construcție a conflictului și a caracterului, cu accent pe funcțiile sale expresive, persuasive, comunicative și reprezentative.

Analiza discursului teatral include reflecții asupra dialogului scenic ca formă de interacțiune simbolică între personaje și asupra rolului monologului în exprimarea trăirilor interioare. Sunt descrise formele polilogului, ale duelului verbal și ale comunicării indirecte, punându-se accent pe funcția ludică, conflictuală, dar și erotică a limbajului scenic. Astfel, limbajul devine un veritabil instrument de construcție simbolică și de transmitere a sensurilor profunde ale operei dramatice.

Capitolul subliniază și diferențele de terminologie între teoria literară franceză și cea românească, fiind prezentate contribuțiile unor teoreticieni precum Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Peter Brook, Konstantin Stanislavski, George Banu, Daniela Roventă-Frumușani. Prin aceste precizări terminologice, se creează un cadru coerent pentru compararea operei lui Caragiale cu cea a lui Beaumarchais, în special în ceea ce privește structura dramatică, funcția comicului și mecanismele spectaculare ale celor două epoci.

În concluzie, acest capitol configurează o platformă analitică riguroasă, indispensabilă înțelegerii teatrului ca fenomen estetic și comunicativ. Prin alăturarea teoriilor prezentate se construiește o rețea interpretativă aplicabilă atât operei lui Caragiale, cât și celei a lui Beaumarchais, în vederea identificării convergențelor, a diferențelor stilistice și a potențialului spectacular al textelor lor dramatice. Așadar, capitolul oferă premisele pentru o lectură comparativă pertinentă, ce transcende granițele istorice și culturale ale celor doi autori, situându-i într-o paradigmă teatrală comună, dar plurală în expresie.

2. CARAGIALE ȘI BEAUMARCHAIS – VIAȚA ȘI OPERA

Capitolul al doilea al tezei propune o amplă analiză comparativă între Caragiale și Beaumarchais, două figuri canonice ale teatrului european, care, deși aparțin unor epoci și spații culturale distincte, manifestă o remarcabilă convergență în planul gândirii dramatice, al viziunii satirice și al angajamentului social. După prezentarea cadrului teoretic în capitolul introductiv, această secțiune își asumă rolul aplicativ, demonstrând modul în care conceptele teatrologice și estetice se concretizează în textele celor doi autori.

Capitolul conturează profilurile biografice și profesionale ale celor doi dramaturgi, insistând și asupra activităților conexe (jurnalism, afaceri, administrație teatrală, activism politic) care le-au consolidat statutul de intelectuali publici. În cazul lui Beaumarchais, se evidențiază o biografie tumultuoasă, marcată de conflicte judiciare, misiuni diplomatice și inițiative editoriale, culminând cu redactarea celebrelor *Memorii* care au susținut o veritabilă revoluție retorică împotriva nedreptății instituționalizate. Caragiale, în schimb, este reprezentat ca un spirit lucid și intransigent, ale cărui observații satirice, exprimate în articole de presă, piese de teatru și pamflete, vizează ipocrizia, corupția și inadecvarea formelor moderne în raport cu fondul românesc.

În plus, este subliniat modul în care cei doi dramaturgi valorifică tradițiile teatrale anterioare, în special *Commedia dell'Arte* și modelul francez iluminist, fără a le imita servil, ci reconfigurându-le în acord cu specificul național și cu propriul stil artistic. Beaumarchais este prezentat ca precursor al teatrului militant, un „justițiar vesel”, în timp ce Caragiale apare ca fondator al satirei moderne românești, un observator acid și lucid al tranziției către modernitate.

Prin demersul lor artistic, Caragiale și Beaumarchais revendică teatrului o funcție dublă: de divertisment și de edificare morală. Teatrul devine un spațiu critic, în care sunt demascate viciile colective și puse în lumină tensiunile epocii. Printr-o analiză amplă, argumentată și interdisciplinară, capitolul „Caragiale și Beaumarchais” demonstrează relevanța durabilă a celor doi autori și legitimitatea plasării lor într-un dialog comparatist, capabil să releve atât specificul național, cât și apartenența la o tradiție dramaturgică europeană de profunzime și rafinament.

Subcapitolul „Dramaturgia” oferă o analiză comparativă asupra operei dramatice a lui Beaumarchais și Caragiale, subliniind caracterul inovator, critic și modern al creațiilor celor doi autori, în pofida diferențelor de context istoric și cultural. Se evidențiază faptul că, deși numărul pieselor semnate de aceștia este redus, contribuția lor la dezvoltarea genului dramatic este esențială, amândoi asumându-și rolul de critici acizi ai societății, ai convențiilor sociale și politice ale vremii lor.

Beaumarchais este prezentat ca un precursor al teatrului burghez, preocupat de realism și moralitate, cu un angajament social evident. Piesa de debut, *Eugénie*, este analizată din perspectiva revoluționară a unei drame în care compasiunea, vinovăția și justiția se intersectează, fiind privită inițial cu suspiciune de public și de critici. Autorul își afirmă convingerile estetice și etice într-o prefață consistentă, pledând pentru valoarea dramei burgheze în fața tragediei clasice. De cealaltă parte, Caragiale debutează cu *O noapte furtunoasă*, piesă care, deși plină de comicul specific autorului, este receptată negativ de contemporani, fiind acuzat de imoralitate. Totuși, comedia reliefează o societate românească în derivă morală și identitară, construită în jurul unui limbaj absurd, a unor personaje caricaturale și a unui grotesc existențial revelator. Această linie critică este continuată în *Conul Leonida față cu reacțiunea*, în care satira social-politică se îmbină cu farsă domestică, reflectând fricile și naivitățile micii burghezii românești.

În *Doi prieteni*, Beaumarchais continuă explorarea valorilor umaniste, reliefând altruismul și loialitatea, dar este din nou respins de public. În paralel, Caragiale conturează în *O scrisoare pierdută* o frescă a demagogiei politice și a falsului patriotism, cu personaje antologice ce îmbină tipologia socială cu umorul de esență românească.

Comparativ, *Bărbierul din Sevilla* și *O scrisoare pierdută* sunt prezentate ca texte dramatice ce pun în scenă universuri paralele – aristocrația franceză și clasa politică românească – însă cu același scop: demascarea viciilor de sistem prin comedie de moravuri, umor satiric și replici memorabile. Ambii dramaturgi construiesc personaje emblematice – Figaro și Cațavencu, Almaviva și Tipătescu – cu valențe sociale și politice evidente, devenind simboluri ale rezistenței prin inteligență și ironie.

În *Nunta lui Figaro*, Beaumarchais depășește limitele comediei clasice, aducând în prim-plan teme precum inegalitatea socială, libertatea, critica justiției corupte și emanciparea femeii – aspecte ce anticipează Revoluția Franceză. În mod similar, Caragiale aduce în *D’ale carnavalului* o comedie a deriziunii, unde mahalaua devine spațiu simbolic pentru o societate în

care identitățile sunt fluide, iar masca este element revelator al adevărului uman. În ciuda eșecului de la premieră, piesa este recunoscută ulterior ca una dintre cele mai rafinate construcții dramatice românești.

Subcapitolul se încheie cu o paralelă între *Mama vinovată* a lui Beaumarchais și *Năpasta* lui Caragiale – ultimele piese ale celor doi dramaturgi. Beaumarchais propune o radiografie morală a aristocrației decadente, în timp ce Caragiale, într-un registru diferit, expune tragedia rurală marcată de crimă, vinovăție și răzbunare. Ambii dramaturgi părăsesc comedia pentru a explora adâncimi psihologice și etice, marcând o maturizare artistică și o asumare a responsabilității sociale. Dramaturgia celor doi autori apare ca un act de curaj și de luciditate critică, în care teatrul devine un instrument de analiză socială, morală și politică. Alternanța dintre comedie și dramă, dintre râs și gravitate, este expresia unei concepții moderne despre lume și artă, în care esteticul este indisolubil legat de etic.

În subcapitolul intitulat „Figaro - un model universal” este realizată o investigație amplă și interdisciplinară asupra personajului Figaro, creat de Beaumarchais, evidențiindu-i valențele de arhetip teatral universal și modul în care acest model reverberează în cultura dramatică europeană, cu accent pe corespondențele din teatrul caragialian. Demersul analitic pornește de la premisa că Figaro transcende simplul statut de valet, devenind un simbol al spiritului critic, al mobilității sociale, al rezistenței prin inteligență și ironie. Valetul-bărbier este analizat ca un personaj compozit, aflat la confluența tradiției *Commediei dell'Arte* și a modelului picaresc. Deși prezent relativ puțin în scenă, el acționează din umbră ca motor al intrigii, îmbinând rolurile de autor, regizor, actor și comentator al realității. Figaro nu este doar valetul clasic, ci un intelectual autodidact, cu o biografie care reflectă frământările și aspirațiile burgheziei emergente. Paradoxal, în pofida statutului său social inferior, el revendică o superioritate morală și intelectuală în fața aristocrației decadente.

Se subliniază corespondența simbolică între Figaro și Beaumarchais însuși, elementele autobiografice regăsindu-se în destinul și caracterul personajului: conflictele cu autoritățile, demascarea abuzurilor, aspirația spre libertate și justiție socială. Analiza repertorială a trilogiei (*Bărbierul din Sevilla*, *Nunta lui Figaro* și *Mama vinovată*) relevă o evoluție ideologică și stilistică: de la exuberanța comică a bărbierului intrigant la reflecția melancolică asupra destinului și bătrâneții.

De asemenea, sunt investigate rădăcinile culturale ale acestui tipar, explorând o serie de „Figaro” literari din diverse epoci și spații culturale: de la bărbierii lui Cervantes și Gogol, la Balzac, Don DeLillo, Ion Minulescu și T.O. Bobe. Se conturează o genealogie a bărbierului-intelectual, artist și agent al schimbării sociale. Acest model este ilustrat prin raportarea la personaje similare din tradiția românească, în special Iordache din *D’ale carnavalului* de Caragiale, considerat un Figaro dâmbovițean. Autorul român preia modelul valetului polivalent, cu multiple talente artistice, dar îi adaugă accente autohtone și o notă de umor amar. Se argumentează faptul că Figaro devine un mit literar cu valențe transnaționale, adaptabil contextelor socio-culturale diferite, și un simbol al teatrului ca formă de rezistență intelectuală.

Capitolul oferă o viziune coerentă și subtilă asupra personajului Figaro ca model universal, demonstrând că acesta nu este doar o creație individuală, ci un tipar cultural care a traversat epocile, păstrându-și prospețimea și forța subversivă. Figaro devine o sinteză între tradiție și modernitate, între comic și critic, între artă și ideologie, având o relevanță constantă în teatrul european și în imaginarul colectiv.

Următorul subcapitol propune o amplă analiză comparativă între *Bărbierul din Sevilla* și *D’ale carnavalului*, având ca obiectiv evidențierea convergențelor structurale, tematice și simbolice dintre cele două comedii. Cercetarea pornește de la ipoteza că între aceste texte, aparținând unor epoci, spații culturale și tradiții teatrale distincte, există o relație de intertextualitate subtilă, mediată atât de filiația tematică, cât și de convențiile comediei de moravuri, ale farselor carnavalesci și ale satirei sociale. Este remarcat faptul că *D’ale carnavalului* fusese inițial intitulată *Bărbierul*, aluzie directă la sursa beaumarchiană, precum și la faimoasa adaptare muzicală a lui Rossini (Caragiale fiind un mare iubitor de muzică).

Analiza urmărește paralelismul dintre structurile dramatice, construcția personajelor și dinamica conflictelor, demonstrând că Figaro și Iordache – personaje centrale ale celor două comedii – funcționează ca tipologii echivalente ale „valetului isteț”, figură clasică a literaturii dramatice europene. Amândoi sunt spirite lucide, ironice și ingenioase, veritabili demiurgi ai acțiunii comice, purtători de ambiguitate morală și vectori ai subversiunii. Dacă Figaro, moștenitor al *Commediei dell’Arte*, este reprezentantul plebei, Iordache este transpunerea locală, dâmbovițeană, a aceluiași arhetip – un amestec de șmecherie, supunere simulată și instinct pragmatic.

Se evidențiază modul în care travestiul, minciuna, biletele de amor și confuzia identităților funcționează ca mecanisme dramatice comune, transformând ambele texte în comedii ale aparenței și iluziei. Fie că este vorba despre deghizările multiple ale contelui Almaviva sau de domino-urile purtate de personajele caragialiene la balul mascat, travestiul devine o strategie teatrală și simbolică de explorare a duplicității sociale.

Comparativ, contele Almaviva și Nae Girimea se constituie în avataruri ale donjuanului modern, amândoi ilustrând o masculinitate seducătoare, dar moralmente ambivalentă. O altă corespondență apare în galeria personajelor feminine și a „geloșilor încornorați”, ilustrând prin contrast două tipologii fundamentale ale comediei de moravuri: femeia stăpânită de pasiune, prinsă între idealul amoros și constrângerile sociale, și bărbatul ridiculizat, trădat sau înșelat, devenit fără voie obiect al râsului public.

În piesa lui Beaumarchais, Rosine întruchipează femeia tânără, cultivată și inteligentă, prinsă între tutela sufocantă a lui Bartholo și atracția pentru un ideal amoros reprezentat de Lindor (Almaviva). În pofida presiunii exercitate de mediul patriarhal și de autoritatea bătrânului Bartholo, ea dă dovadă de spirit critic, disimulare și inițiativă – trăsături care o apropie de modelul femeii moderne, capabilă să ia decizii și să influențeze cursul acțiunii.

În comedia lui Caragiale, personajele feminine – Mița Baston și Didina Mazu – se definesc printr-un amestec de pasiune excesivă, gelozie posesivă și teatralitate sentimentală. Mița este prototipul femeii „ofensate”, amantă părăsită care recurge la scene dramatice, crize simulate și amenințări cu vitriolul pentru a-și recâștiga iubitul infidel. Didina, la rândul ei, joacă rolul seducătoarei lipsite de scrupule, care adoptă travestiul și minciuna cu dezinvoltură, contribuind la amplificarea farselor de bal. Spre deosebire de Rosine, femeile din *D'ale carnavalului* au o autonomie scenică dublată de o expresivitate lingvistică tipic caragialiană, în care excesul, patetismul și oralitatea joacă un rol important în generarea comicului. Ele nu sunt idealizate, ci problematizate, adesea caricaturizate, iar trăirile lor – deși sincere – sunt mediate de convențiile sociale ale aparenței și manipulării.

În ceea ce privește personajele masculine, Bartholo din *Bărbierul din Sevilla* și Pampon, respectiv Crăcănel din *D'ale carnavalului* sunt expresii ale arhetipului geloșilor încornorați, figuri tragicomice ale masculinității amenințate. Bartholo, deși cultivat și conștient de primejdia iubirii Rosinei, este ridiculizat prin jalnica sa tentativă de control și prin incapacitatea de a

descifra mascarada orchestrată de Figaro. El devine simbolul autorității decrepite și al insuccesului în fața tinereții și inteligenței.

În mod similar, Pampon și Crăcănel sunt reprezentanții mahalalei românești, proiecții grotesc-amuzante ale amantului gelos, dezorientat, prins într-un joc de identități schimbătoare, înșelat și manipulat fără ca măcar să conștientizeze amploarea farselor în care este prins. Dacă Bartholo este învins prin travestiuri și strategii amoroase rafinate, Crăcănel și Pampon sunt învinși prin ridicolul propriei gelozii și prin incapacitatea de a ieși din haosul carnavalesc.

Relația dintre femei și „înșelați” este dublată în ambele piese de complicitatea celor din jur: Figaro și Iordache nu sunt doar martori ai farsei, ci complici ai destabilizării ordinii sociale și amoroase. În ambele comedii, dragostea este un teren al iluziei și al deghizării, iar masca devine simbolul central al relațiilor între sexe – fie ea masca travestiului, a lingușelii sau a umilinței acceptate.

În plus, studiul remarcă rolul limbajului ca generator de comic, ambele comedii fiind animate de un dialog viu, alert, încărcat de oralitate și expresivitate populară. De la jocurile de cuvinte și exclamațiile lui Figaro, până la vorbirea colorată și sarcasmul lui Iordache, limbajul construiește nu doar efectul comic, ci și identitatea socială a personajelor.

Analiza comparativă relevă o profundă omologie între cele două texte, în ciuda diferențelor contextuale, subliniind caracterul universal al comediei de tip „Figaro” și capacitatea lui Caragiale de a adapta creativ un model dramaturgic străin la realitățile românești. Figaro și Iordache nu sunt doar valeți, ci regizori ai intrigii, întruchipări ale spiritului critic și instanțe ale lucidității comice. *D’ale carnavalului* devine astfel o replică modernă și autohtonă la *Bărbierul din Sevilla*, oferind un exemplu elocvent de resemantizare a tradiției teatrale europene în registru național.

3. MELOMANII CARAGIALE ȘI BEAUMARCHAIS

Capitolul analizează dimensiunea muzicală a operei dramatice semnate de Caragiale și Beaumarchais, propunând o lectură complementară abordărilor simbolice și comparative prezentate în secțiunile anterioare. Punctul de plecare îl constituie observația că ambii dramaturgi pot fi considerați veritabili melomani, nu doar prin înclinația personală spre muzică, ci mai ales prin integrarea subtilă a elementelor sonore în structura teatrală. Muzica devine un vehicul estetic și simbolic, un element al performativității scenice, un liant între textul dramatic și formele spectacolului liric.

În cazul lui Beaumarchais, pasiunea pentru muzică este evidentă nu doar la nivel biografic – prin educația muzicală, frecventarea curții regale și dorința de a deveni libretist –, ci și prin maniera în care își concepe textele dramatice: replicile au ritm, multe dintre scene implică instrumente muzicale (clavecinul, chitara, vioara), iar inserțiile de ariete, vodeviluri, romane sau cântece populare contribuie la construcția personajelor și a tensiunii dramatice. Comediile *Bărbierul din Sevilla* și *Nunta lui Figaro* sunt analizate în detaliu ca exemple de „comedii cu muzică” în care structura textului anticipează sonoritățile operei comice. Analiza evidențiază funcția expresivă, narativă și metatextuală a muzicii, care nu este niciodată decorativă, ci esențială în codificarea emoțiilor, în comunicarea dintre personaje și în relația cu publicul.

Un aspect relevant îl reprezintă studiul dedicat operei *Tarare* (libret de Beaumarchais, muzică de Salieri), considerată un manifest muzical-dramatic cu implicații ideologice, estetice și filozofice. Se argumentează că această creație sintetizează viziunea lui Beaumarchais asupra raportului dintre cuvânt și sunet, dintre poezie și muzică, pledând pentru supremația literaturii într-un context de cooperare armonioasă cu muzica.

Pe de altă parte, sensibilitatea muzicală a lui Caragiale – frecvent subevaluată în critica de specialitate – este reevaluată în acest capitol ca un element constitutiv al esteticii sale dramatice. Faptul că textele lui au fost transformate cu succes în opere lirice atestă o structură

latent muzicală: replicile au ritm intern, iar tensiunea dramatică evoluează în crescendo, asemenea unei partituri. Așadar, interesul unor compozitori contemporani pentru aceste texte nu este întâmplător, ci se justifică prin această afinitate formală și simbolică.

Capitolul formulează o ipoteză esențială pentru întreaga teză: pasiunea muzicală a lui Beaumarchais nu doar că a influențat receptarea operei sale în cheie muzicală, ci a reverberat subtil și în cultura dramatică românească, prin Caragiale. Acesta pare să fi interiorizat modelul dramaturgului francez, inclusiv prin valorizarea ritmicii, a armoniei replicilor și a potențialului scenic-sonor al comediei. Muzica devine un canal de transmisie intertextual și intercultural, asigurând o punte între două epoci, două spații și două estetici ale comicului, reunite sub semnul teatralității melomane.

Subcapitolul intitulat „Prelucrări muzicale ale lui Beaumarchais” se concentrează asupra metamorfozei dramatice a operei beaumarchaisiene prin transpunerea acesteia în registrul muzicii culte europene, punând accent pe influența pe care această dimensiune muzicală a avut-o atât asupra posterității dramaturgului francez, cât și asupra unor autori din alte culturi, inclusiv asupra lui Caragiale. Premisa fundamentală a cercetării este că succesul pieselor lui Beaumarchais nu rezidă exclusiv în textul literar, ci și în formidabila lor disponibilitate pentru adaptări muzicale – aspect ce indică o construcție dramaturgică aptă de a fi tradusă în limbaj sonor, afectiv și scenic. Secțiunea se deschide cu evidențierea versatilității muzicale a pieselor *Nunta lui Figaro* și *Bărbierul din Sevilla*, considerate surse predilecte pentru compozitori de marcă precum Mozart, Rossini, Paisiello. Se analizează în detaliu procesul colaborativ dintre Mozart și libretistul Lorenzo da Ponte, relevând armonia dintre construcția muzicală și intenția dramaturgică. Este accentuată importanța pe care Mozart o acordă verosimilității dramatice, dinamismului orchestral și definirii psihologice a personajelor prin muzică. O atenție deosebită este acordată modului în care Mozart reușește să imprime fiecărui personaj o identitate sonoră distinctă, integrând recitativele și ansamblurile vocale într-o arhitectură muzicală coerentă. Capitolul subliniază astfel că *Nunta lui Figaro*, în versiunea mozartiană, nu doar adaptează, ci înnobilează materialul dramatic prin rafinament stilistic și profunzime emoțională.

O a doua direcție de analiză o constituie comparația dintre *Bărbierul din Sevilla* în viziunea a doi compozitori majori: Giovanni Paisiello și Gioachino Rossini. Se oferă o perspectivă comparativă, observându-se fidelitatea textuală și tonalitatea melancolică în versiunea paisielliană, în contrast cu exuberanța comică, vivacitatea ritmică și caracterul ludic al

versiunii rossiniene. În plus, se remarcă faptul că Rossini îndrăznește să depășească modelul anterior prin libertatea interpretativă și printr-o orchestrare mult mai dinamică, fapt ce conferă comediei un nou suflu. Muzica devine, în această operă bufă, un instrument privilegiat pentru exprimarea conflictelor, a tensiunii și a farsei, adesea înlocuind replicile propriu-zise cu pasaje orchestrale sugestive.

În cadrul acestei secțiuni este documentată receptarea acestor adaptări pe scenele lirice europene și românești, prin analiza unor montări de referință: *Nunta lui Figaro* la Viena, Berlin, București și Constanța (regia: Hero Lupescu, Alexander Rădulescu, Ștefan Neagăru), precum și *Bărbierul din Sevilla* la Cluj-Napoca, Brașov, Suceava sau Opera Națională din București. Critica de specialitate, dar și mărturiile unor personalități precum Hegel, sunt invocate pentru a susține ideea că impactul muzical al operei beaumarchaisiene a fost nu doar estetic, ci și ideologic și cultural.

Secvențele finale sunt dedicate reevaluării ultimei piese din trilogie – *Mama vinovată* – și a tentativelor de adaptare muzicală, în special cea semnată de Darius Milhaud, considerată de exegeza mai degrabă un experiment stilistic decât un succes liric autentic. Se adaugă observații privind actualitatea scenică a textelor lui Beaumarchais, ilustrată prin montările moderne ale lui Net Grujic sau Theo Adam.

În concluzie, se evidențiază faptul că textele lui Beaumarchais nu doar permit, ci revendică transpunerea muzicală, iar muzica devine, astfel, o extensie a dramaturgiei. Această receptare multiplă – literară, scenică și muzicală – a consolidat statutul universal al acestor piese. Mai mult, receptarea beaumarchaisiană în cheia muzicii se dovedește revelatoare pentru înțelegerea influenței indirecte pe care aceasta a exercitat-o asupra lui Caragiale, în ale cărui texte se resimte o preocupare similară pentru ritm, sonoritate și teatralitate.

Subcapitolul „Caragiale - mai mult decăt un simplu meloman” își propune să revalorifice profilul sonor al lui Caragiale, nu doar ca receptor și iubitor de muzică, ci ca dramaturg care a integrat dimensiunea muzicală în structura, stilistica și funcționalitatea textului său teatral. Contrar percepției tradiționale care îl plasează pe Caragiale în afara sferei muzicale, analiza de față susține, prin argumente documentare și textuale, ideea că dramaturgul român nu este doar un meloman pasiv, ci un creator cu o viziune acustică și ritmică profundă asupra spectacolului.

Pornind de la mărturii biografice, confesive și de la episoadele evocate de contemporani în amintirile despre scriitor, cercetarea subliniază interesul constant al lui Caragiale pentru operă

și operetă. Dragostea sa pentru aceste genuri nu se limitează la audiție, ci se reflectă în practica scriiturii, în care ritmul, sonoritatea replicii și alternanța tensiunii dramatice amintesc de structuri muzicale complexe.

De asemenea, textul argumentează că în comediile caragialiene – *O noapte furtunoasă*, *Conul Leonida față cu reacțiunea*, *O scrisoare pierdută* și *D'ale carnavalului* – muzica este prezentă sub forme multiple: cântece fredonate, referințe la instrumente sau spectacole, ritmuri vocale și structurale. Aceste elemente nu sunt accidentale, ci construiesc un fond sonor coerent care sporește expresivitatea scenelor, acompaniază ironia și susține funcția satirică. Comicul verbal este dublat de comicul fonetic, iar intenția dramaturgică este servită de o veritabilă „partitură a limbajului”. O contribuție importantă a capitolului o reprezintă analiza detaliată a modalităților prin care Caragiale exploatează muzica în spectacolul teatral: de la sugestia spațială a unei lumi carnavalești până la ritmarea acțiunii prin repetitivitate și variațiuni semantico-acustice. În acest context este evidențiată apropierea de tehnicile vodevilului și ale operei comice, ceea ce îl apropie – în mod indirect, dar semnificativ – de Beaumarchais.

În concluzie, subcapitolul demonstrează că statutul de „meloman” al lui Caragiale trebuie depășit în favoarea unei înțelegeri mai profunde a rolului muzicii în dramaturgia sa. Caragiale nu doar ascultă muzică, ci o încorporează în mecanismele pieselor sale. Această ipoteză susține teza generală a lucrării: afinitatea dintre Beaumarchais și Caragiale nu se limitează la dimensiunea tematică sau structurală, ci se extinde către o viziune comună asupra teatrului ca artă totală, în care cuvântul, gestul și sunetul fuzionează într-un spectacol complex.

Secțiunea „Ecourile muzicii în textele dramatice ale lui Caragiale” analizează dimensiunea muzicală a dramaturgiei lui Caragiale, demonstrând că muzica nu este doar un element ornamental sau un simplu fundal sonor, ci un principiu constructiv esențial care structurează ritmul scenic, conturează identitatea personajelor și potențează efectele comice.

Analiza debutează cu *O noapte furtunoasă*, piesă în care muzica este prezentă atât prin referințe explicite (romanțe, versuri cântate, trimitere la repertorii internaționale), cât și printr-o stilistică a limbajului profund influențată de ritm și repetiție. Se evidențiază rafinamentul cu care Caragiale orchestrează dialogul, creând secvențe dialogale ce amintesc de recitativele dramatice și de polifonia vocală specifică operei. Episoade precum cel al replicilor lui Ipingescu sau duetul dintre Chiriac și Veta sunt analizate ca structuri ritmice recurente, în care oralitatea este stilizată pentru a crea efecte de comedie muzicală.

În *Conul Leonida față cu reacțiunea* muzica apare într-o formă latentă, încorporată în discurs, în ritmica pauzelor și a intonațiilor. Se remarcă orchestrarea tensionată a spațiului nocturn, în care zgomotele exterioare (clopote, detunături, bătăi în ușă) și vocile în crescendo ale personajelor creează un tablou sonor care evocă o melodramă. Dialogul dintre Leonida și Efimița devine un duet comic, cu accente de operetă, în care panica, absurditatea și grotescul sunt accentuate prin alternanțe de tempo și intensitate vocală.

În *O scrisoare pierdută* se identifică o veritabilă structură operistică, în care corurile, ariile și duetele sunt substituite prin vocile personajelor politice și ale alegătorilor. În scenele de la tribună fundalul sonor este creat de strigătele și huiduielile mulțimii. Trahanache este analizat ca un „dirijor al pauzelor”, al cărui tic verbal „puțintică răbdare” devine un leitmotiv cu funcție muzicală și structură ritmică recognoscibilă. Parodia discursurilor politice este accentuată de tonalitatea vocală și de gestică scenică, autorul demonstrând că întreaga piesă funcționează ca o comedie cu structură sonoră dirijată.

Punctul culminant al capitolului îl constituie analiza detaliată a piesei *D’ale carnavalului*, identificată drept cea mai muzicală dintre comedile lui Caragiale. Aici, structura carnavalescă este dublată de o structură muzicală elaborată: de la cântecele lui Iordache până la dinamica dansurilor (vals, polcă, cadril, mazurcă), fiecare element sonor contribuie la definirea spațiului scenic. Este subliniată prezența unei orchestrații subtile care asociază timbruri vocale, ritmuri afective și mișcări scenice într-o desfășurare aproape simfonică.

În final, această secțiune a tezei susține ideea că I. L. Caragiale nu este doar un iubitor de muzică, ci un autor al cărui demers dramaturgic este modelat de o profundă înțelegere a fenomenului muzical. Muzica nu este un simplu decor, ci o dimensiune esențială a expresivității teatrale. Această abordare confirmă afinitățile dintre Caragiale și Beaumarchais, ambii fiind creatorii unor concepte teatrale polifonice, în care muzica, satira și ritmul scenic fuzionează într-un spectacol total.

Secțiunea „Caragiale într-o haină muzicală nouă” aduce în prim-plan o reinterpretare a operei lui Caragiale prin prisma montărilor muzicale contemporane, punând accent pe adaptările scenice care i-au conferit un suflu nou și un timbru sonor aparte. Într-o epocă în care granițele dintre arte devin tot mai permeabile, Caragiale este redescoperit nu doar ca un maestru al cuvântului, ci și ca o sursă inepuizabilă de inspirație pentru compozitori și regizori lirici.

Punctul central îl constituie analiza montării operei *D'ale Carnavalului* în regia lui Ștefan Neagrău, cu muzica originală semnată de Dan Dediu, un demers artistic curajos care reușește să îmbine satira caragialiană cu dinamica vertiginoasă a teatrului liric contemporan. Această creație a fost prezentată în premieră în mai 2025 la Opera Națională București, în cadrul Festivalului „Săptămâna Internațională a Muzicii Noi”, și a impresionat prin prospețimea estetică, originalitatea orchestrală și modernitatea conceptului regizoral. Spectacolul este structurat în două tablouri distincte – „Frizeria metaforei” și „Salonul oglinzilor sparte” –, ambele încărcate de semnificații simbolice și sonore. Această transformare a textului dramatic relevă un Caragiale ritmat, ironic, neliniștit, dar și profund muzical – un autor care pare să fi scris în contrapunct cu propria epocă.

Secțiunea demonstrează că adaptările muzicale ale textelor lui Caragiale nu sunt doar experimente formale, ci o rescriere profundă, o „re-sonorizare” care aduce la suprafață straturi latente ale sensului. *D'ale carnavalului* devine astfel nu doar o comedie a încurcăturilor, ci o partitură a deriziunii sociale, o frescă sonoră a absurdului cotidian. Această nouă haină muzicală îl face pe Caragiale accesibil publicului contemporan, reconfirmându-i universalitatea și forța expresivă. În contextul dialogului cu Beaumarchais, transpunerea lirică evidențiază o linie de continuitate între doi dramaturgi care împărtășesc aceeași fascinație pentru jocul dintre cuvânt și sunet, dintre teatru și muzică.

Prin urmare, acest capitol se impune nu doar ca o contribuție originală la studiul influenței beaumarchaisiene asupra lui Caragiale, ci și ca un argument pentru reconsiderarea relației dintre dramaturgie și muzică în analiza textului teatral. Demersul propune un cadru teoretic și aplicativ în care muzica nu este doar acompaniament, ci esență a teatrului însuși.

CONCLUZII

Analiza comparativă a operei dramatice a lui Caragiale și Beaumarchais evidențiază existența unor corespondențe semnificative la nivel structural, tematic și stilistic. Printre acestea, se remarcă influența indirectă exercitată de Beaumarchais asupra dramaturgului român, în special prin intermediul adaptărilor muzicale realizate de Mozart și Rossini. Caragiale, cunoscut pentru interesul său constant față de muzică și pentru cultura muzicală solidă, a cunoscut și a frecventat repertoriul liric european al secolului al XIX-lea, ceea ce permite justificarea ipotezei conform căreia el a fost receptiv la modul în care teatrul lui Beaumarchais a fost integrat în opera muzicală. Această familiaritate a contribuit, cel puțin la nivel de structură, construcție a personajelor și organizare a conflictului dramatic, la consolidarea unei viziuni artistice proprii, dar compatibile cu tradiția comediei satirice moderne. Astfel, se poate susține că influența lui Beaumarchais asupra lui Caragiale nu este exclusiv de natură literară, ci include și o dimensiune muzicală, relevantă pentru înțelegerea specificului dramaturgiei caragialiene.

Prezenta teză propune o perspectivă inovatoare în domeniul studiilor comparate și al esteticii teatrale, punând în dialog creația dramatică a lui Caragiale și Beaumarchais printr-o grilă de lectură interdisciplinară – literară, semiotică și muzicologică. Analiza evidențiază o dimensiune muzicală latentă în structura textului dramatic, comună ambilor autori, ce contribuie la ritmica internă, la dinamica scenică și la funcționalitatea comicului.

Studiul de caz centrat pe comediile *D'ale carnavalului* și *Bărbierul din Sevilla* a permis identificarea unor trăsături comune în construcția dramatică, precum mecanismul farselor, corespondența dintre personaje, structurile și motivele literare simbolice, funcția demistificatoare a comicului. Originalitatea demersului rezidă în punerea în relație directă a acestor elemente cu expresia ritmică și muzicală a textelor dramatice, demonstrând că există o „partitură” care reglează tensiunea și rezolvarea scenică. Acest tip de analiză poate fi aplicat și altor piese comice de tip clasic sau modern, în vederea unor lecturi regizorale muzicalizate.

Caragiale este revalorizat ca autor profund atent la ritmul și muzicalitatea limbajului, iar Beaumarchais, adesea analizat din perspectivă politico-socială, este reconfirmat drept dramaturg preocupat de armonie, alternanțe lirice și structuri inspirate din *opera buffa*. Această abordare nu doar că deschide noi direcții de interpretare regizorală, dar contribuie și la consolidarea unui cadru teoretic în care teatrul comic este înțeles ca fenomen sonor, nu doar vizual sau verbal.

Relevanța aplicativă a tezei se regăsește în domenii precum critica de spectacol, regia de teatru, muzicologia aplicată și în dezvoltarea unor cursuri universitare axate pe intersecția dintre dramaturgie și muzică.

Limitările cercetării derivă din selecția restrânsă a corpusului analizat și din imposibilitatea reconstituirii exacte a intențiilor sonore ale autorilor. Cu toate acestea, lectura muzicală propusă, chiar dacă interpretativă, se sprijină pe o coerență stilistică și structurală verificabilă.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Bibliografie primară – ediții de referință

- Beaumarchais, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, introd. Giovanna Trisolini, Paris, Le Livre de Poche, 1999.
- Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, ed. Michel Etcheverry & Gabriel Conesa, Paris, Le Livre de Poche, 1985.
- Beaumarchais, *Théâtre choisi*, introd. Émile Faguet, Paris, Nelson Éditeurs.
- Caragiale, I. L., *Opere*, ed. Paul Zarifopol, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, vol. I–VII, București, Editura pentru Literatură, 1959.
- Caragiale, I. L., *Teatru*, prefață de Mircea Iorgulescu, București, Editura Litera, 2010.

Critică literară și studii comparatiste

Caragiale

- Cap-Bun, Marina, *Literatura clasicilor de la Junimea*, București, Editura Universitară, 2024.
- Cazimir, Ștefan, *Caragiale recidivus*, București, Editura pentru Literatura Națională, 2002.
- Rusu, Carmen, *Personajul caragialian. O nouă perspectivă*, Bacău, Rovimed Publishers, 2011.
- Vasilache, Simona, *Caragiale, diavolul din detalii*, București, Casa de pariuri literare, 2012.
- Vartic, Ion, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2002.

Beaumarchais

- Ubersfeld, Annie, *Beaumarchais*, Paris, Éditions Sociales, 1956.
- Genand, Stéphanie, *Deviner l'énigme du sphinx. La trilogie de Beaumarchais*, Rouen, PURH, 2015.
- Pomeau, René, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- Lever, Maurice, „Beaumarchais et la musique”, în *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2000.
- Muzică, adaptări scenice și interdisciplinaritate
- Dumitriu, Leonard, *Caragiale în teatrul liric. Opera comică*, București, Editura Muzicală, 2008.
- Vartolomei, Luminița, *Teatrul din umbra muzicii*, București, Editura Muzicală, 2003.

Cosma, Viorel, „Caragiale și muzica”, în *Muzica*, nr. 6, 1962.

Popescu, Mariana, „Caragiale în ipostaze muzicale”, în *Studii și cercetări de teatru*, vol.

Actualitatea lui Caragiale, 2012.

Dediu, Dan, interviuri și declarații privind *D'ale carnavalului* (Opera Națională București, 2025).

Teatrologie, semiotică, estetică teatrală

Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*, traducere de Florica Ichim, Iași, Editura Fides, 2012.

Ubersfeld, Anne, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, Iași, Institutul European, 1999.

Allain, Paul & Harvie, Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, București, Nemira, 2006.

Roventă-Frumușani, Daniela, „La sémiotique théâtrale”, în *Pour connaître la science des signes*, Paris, Armand Colin, 2001.

Mandea, Nicolae, *Teatralitatea. Un concept contemporan*, București, UNATC Press, 2006.

Surse digitale

Opera Națională București, <https://operanb.ro> – Premieră absolută: *D'ale Carnavalului* de Dan Dediu, mai 2025.

Nistor, Ioana, *Muzică pentru Caragiale. Adaptare și adoptare*, conferință la Biblioteca Județeană „A.D. Xenopol” Arad, 2023.

Thibaut, Julian, *The influence of the opéra-comique on Beaumarchais' aesthetics*, 2015.

Dandrey, Patrick, *Réflexions sur l'espace comique. Le Mariage de Figaro*, 2020.

Yvernault, Virginie, *Figaromania in Europe*, 2018.
