

MIHAELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI  
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

## *Meyerhold și teatrul măștii mereu schimbătoare*

### *Meyerhold and the Theatre of the Ever-changing Mask*

**Keywords:** theatre of illusion vs. theatre of convention; mask – theatrical device vs. theatrical strategy.

**Abstract:** At the turn of the 20<sup>th</sup> century, some prominent European theatre people began to oppose the successful realist-naturalist trend promoting the *theatre of illusion* and tried to rekindle an old fascination for the *theatre of convention*. One of these defiant professionals, Vsevolod Meyerhold parted ways with his respected mentor Constantin Stanislavski and engaged body and soul in (re)establishing theatrical techniques meant to bring out – in a thorough and sustained manner – the conventional nature of any fictional world presented on stage. Great admirer of the sparkling *commedia dell'arte all'improvviso*, of the ahead-of-their-time works of Carlo Gozzi and Ludwig Tieck, and utterly captivated by E.T.A. Hoffmann's magnetic and multifaceted personality, Meyerhold came to understand that mask could – and should – be more than a stage device and/or a mere object epitomizing theatre. In his view (that he held to until the end of his life), any truly artistic and efficient performance had to comply with a(n implicit) cardinal “rule” of the mask as a theatrical strategy – a complex, ever-changing and relentlessly captivating *symbolic representation* of ideas.

În teatrul european de sfârșit de secol XIX-început de secol XX, esteticii realist-naturaliste, mizînd pe *mimesis*-ul-imitație<sup>1</sup>, pe *redarea* fidelă a realității fizice, i se contrapune (cu tot mai mult aplomb și cu tot mai multă hotărîre) o estetică (re)focalizată pe *mimesis*-ul-joc, pe „artificial” (=convenție), pe „gratuitate” și pe *metafizic*. Direcția inițiată de Trupa de la Meiningen<sup>2</sup> și urmată cu entuziasm și convingere de André Antoine (cu al său Théâtre Libre din Paris), de Otto Brahm (cu Trupa Die Freie Bühne din Berlin) și de Konstantin Stanislavski (adevărat *guru* al Teatrului Academic de Artă din Moscova/M.H.A.T.<sup>3</sup>), este concurată (cu tot mai mult aplomb) de direcția animată de o anume „nostalgie d'un théâtre mintal” (Bablet: 143), căci, dincolo de impasul filosofic<sup>4</sup>, problema *consistent/material*

<sup>1</sup> Despre „*mimesis*-imitație” versus „*mimesis*-joc” v. Spăriosu: 25-29.

<sup>2</sup> Meiningen Hoftheatertruppe (1870-1890) marchează apariția regiei profesioniste de teatru, menite să construiască riguros (în virtutea unei estetici integrate) un spectacol controlat de regizor (din 1876 organizatorul trupei fiind Ludwig Chronegk).

<sup>3</sup> Pornindu-se de la o serie de considerații de natură lingvistică privitoare la determinantul художественный/*hudojestvenîi* din titulatura aleasă de Stanislavski împreună cu Nemirovici-Dancenko în 1898 (Московский Художественный Академический Театр), în Autant-Mathieu: 136-140 se aduc interesante lămuriri despre misiunea cultural-estetică a M.H.A.T.-ului.

<sup>4</sup> Platon disprețuiește activitatea artistică (*poiesis*) – și rezultatele ei – pentru că pervertește/pervertesc Ideile pure, dîndu-le materialitate, exprimîndu-le, îngreunîndu-le iremediabil, ancorîndu-le într-un concret fals (și grosolan).

versus *inconsistent/imaterial* se pune foarte acut în teatru.<sup>1</sup> Soluția Teatrului de Artă (fondat de Paul Fort și preluat de Aurélien Lugné-Poë, care îl redenumeste Teatru de Creație/Théâtre de l'Œuvre) este montarea simbolistă. Adolphe Appia, format în ambianța wagneriană de la Bayreuth, gândește spectacolul ca proiecție ideală, diafană, generată (cu susținerea muzicii) de lumină (considerată veritabil „pictor al scenei”, care pune în valoare corpurile mobile și imobile – respectiv, decorurile și actorul). Georg Fuchs (cu Teatrul lui de Artă/Künstler-Theater din München) valorifică în spiritul artei moderne elemente preluate din teatrul ritual și din formele teatrale populare. Gordon Craig mizează și el pe simbol, cultivă un teatru „pur”, de atmosferă, care abandonează tot ce poate tulbura hieratismul liniilor perfecte (renunță, de pildă, la actor – care vorbește, se mișcă, atrage/distrage atenția; prin urmare, nu este un instrument perfect, nici măcar dezirabil, în practica teatrală, așa că se impune, crede Craig, întoarcerea la masca antică și la obediența performare pe scenă desfășurată de marionete). În sincronie (mai târziu descoperită de „protagoniști”) cu propunerile/versiunile occidentale de recuperare a teatralității originare, căutări similare întreprind în Rusia, (tot) sub semnul simbolismului, Nikolai Evreinov și Vsevolod Meyerhold (inițial, discipol al lui Stanislavski; ulterior, aprig combatant în „temerarul război [...] pornit împotriva naturalismului în teatru”, Bălănescu: 174).

Deși toate aceste „valuri” revoluționare agită (spectaculos! – și iconoclast) stindardul unui *teatru (radical) nou*, merit să denunțe (și să destrame) estetica „amăgitoare” a teatrului pus în slujba verosimilului și a sondării sufletului (cu obstinație, cu metodă și la vedere – pentru a revela, cu maximă acuratețe, *tot* ce există în psihicul uman, la toate nivelurile), acum (la intrarea în secolul XX) *renaște*, de fapt, sensibilitatea pentru perceperea acută (și prioritară, dacă nu chiar exclusivă) a *formeii simbolice* a teatrului. Deloc întâmplător, novatorii amintiți se orientează (întîi, mai degrabă instinctiv și pe cont propriu; apoi, tot mai sistematic, programat și concertat) către aceleași surse apte să le motiveze și să le susțină elanul de a schimba cu desăvîrșire modul de a face teatru – în fapt, de a disloca maniera teatrală realist-psihologizantă. Toate modelele frecventate și invocate acum cu frenezie și cu insistență (teatrul antic grec; teatrul spaniol din Secolul de Aur; teatrul elizabethan; *commedia dell'arte*; varii teatre tradiționale orientale; teatrul romantic german) au în comun interesul și preocuparea pentru *formă* – fie pentru a o conserva (după un protocol/ritual anume), fie pentru a o tulbura (sau chiar pentru a o dezintegra), cu aplicație, cu ostentație și cu fast. Toate aceste *formule* spectaculare glosează, practic, pe tema *convenției* reprezentationale; toate sînt „*jocuri cu măști*” (fixe, hieratice – sau versatile, neliniștite) autoreferențiale,

<sup>1</sup> Spre deosebire de literatură (care poate fi eterică, poate să se păstreze în imaginar), teatrul nu are cum scăpa de obligația/„teroarea” materialului și a materializării. Prezența iluziei și a irealului (în genere) în spațiul discursului literar este neproblematică; dar *este* o problemă la montarea piesei ca spectacol. În Antichitate ori în secolul XVII francez (epoci dominate copios de rațiune), „rezolvarea” consta în eliminarea din reprezentație a elementului supranatural/iluzoriu. În teatrul renascentist și în teatrul baroc, dimpotrivă, domină *fascinația* exercitată de asemenea „provocări” (v. Borie).

emnalizînd, totodată, teatralitatea funciară a întregului univers. Cu sau fără implicarea conștiinței metateatrală/a conștientizării metateatralității, se arată pe scenă elemente care țin de convenția teatrală, atrăgînd atenția (spectatorului) – direct sau indirect – asupra procesului de *producere/construire/realizare* a reprezentației teatrale (în genere):

1) personajele sînt *performers* (actori, dansatori, cîntăreți);

2) se iterează explicit invariantul *theatrum mundi*<sup>1</sup>, topos cu rădăcini în Antichitate (filosofii pitagoreici, Platon; stoici; Seneca; Epictet), metaforă omiletică în Evul mediu și apoi frecvent reluată, cu încărcătură filosofică, în Renaștere (v. Curtius: 165-172);

3) în timpul desfășurării spectacolului, publicul este solicitat să reacționeze (v. basmele teatrale ale lui Gozzi) ori i se prezintă o proiecție a lui în lumea ficțională (v., de exemplu, Tieck, *Motanul încălțat*) – „piesa în piesă” semnalează caracterul de artefact al piesei/spectacolului, revelat/expus ca iluzie, ca reflex deformat, straniu, nemairecognoscibil al realității; lumea reprezentată pe scenă este ciudată, arbitrară, *absurdă* (căci toate convențiile menite să o țină sub control sînt discreditate, coborîte în derizoriu); autoreferențialitatea teatrală este simptom (și agent propagator/intensificator) al îndoielii existențiale.

În articolul său intitulat *Despre istoria și tehnica teatrului* (1907), Meyerhold argumentează că poziția estetică pe care o adoptă (asemenea contemporanilor săi *lucizi*) nu este, pur și simplu, reflexul dorinței de înnoire, un oarecare „capriciu al modei”, „o distracție făcută de hatîrul publicului, tot mai avid de impresii tari” (Meyerhold: 47), ci este „leacul” radical de care are nevoie (urgentă!) teatrul măcinat de o boală ascunsă, dar necruțătoare. „Lupta cu metodele naturaliste [...] este sugerată de evoluția istorică” (Meyerhold: 47), căci, de-a lungul vremii, mărșul, puternicul, divinul teatru originar s-a dezintegrat, s-a destrămat în varii modalități reprezentative epigonice, palide, cucerite treptat de tentația insidioasă a verosimilității acțiunii scenice și astfel progresiv înstrăinate de *veritabila teatralitate* (care, prin definiție, se păstrează la vedere/se arată<sup>2</sup> – la rigoare, se autosemnează); „Teatrul Căutărilor și regizorii săi lucrează intens la crearea Teatrului Convenției, pentru a opri dizolvarea Teatrului în Teatre Intime, pentru a reînvia Teatrul Unic” (Meyerhold: 47). Teatrul realist-naturalist tinde să desființeze, să suspende, să amortizeze ori măcar să obscurizeze/să camufleze convenția scenică, însă teatralitatea pe care o reprimă nu dispăre, ci ajunge să se manifeste într-un mod neașteptat, paradoxal, subversiv, ca mască rigidă, împietrită, stîngace, deritualizată – obstinat alungată, negată, refuzată, dar vizibilă, indelebilă și ne(mai)funcțională. Obsedat de *mimesis*-ul-imitație, realism-naturalismul teatral se pierde în analiză, în *fotografiere* (v. Meyerhold: 27), în mrejele „lucrului în filigran” (Meyerhold: 23), pierzînd din vedere ansamblul, coerența întregii construcții teatrale; preocupat să înfățișeze *chipul* „ca în viață”, ajunge să arate

<sup>1</sup> „Life seen as already theatricalized” (Abel: 134) – „All the world’s a stage,/ And all the men and women merely players” (Shakespeare, *As You Like It*, Actul II, Scena 7).

<sup>2</sup> Este vorba despre *convenția conștientă* (v. Meyerhold: 33), care își subsumează și „neverosimilul convențional” al lui Pușkin (citât în Meyerhold: 136).

„doar *poza*, în dezacord flagrant cu ritmul interior” (Meyerhold: 20); grija pentru exactitate, minuția meșteșugărească eșuează în manierism: „Teatrul Naturalist îl învață pe actor expresia clară, *definitivă*; niciodată să nu admită jocul aluziilor, al interpretării intenționat neduse pînă la capăt. Iată de ce întîlnim atît de des jocul nenatural, afectat, în Teatrul Naturalist.” (Meyerhold: 20).

În opinia lui Meyerhold, salvarea *spiritului* teatrului ar fi garantată de o opțiune contrară cultivării fioriturilor individualizator-psihologizante: căutarea (și găsirea) esențelor prin *stilizare*, prin scuturarea fenomenului teatral de tot ce este accidental, particular, „tipic” – de tot ce poate fi *real* (și verosimil/plauzibil), dar nu este obligatoriu și *adevărat*<sup>1</sup>:

„Prin «stilizare» eu înțeleg altceva decît reproducerea exactă a stilului epocii date sau a fenomenului dat, așa cum face fotografal în instantaneele sale. De noțiunea «stilizării», după părerea mea, se leagă strîns ideea de convenție, de generalizare și simbol. «A stiliza» o epocă sau un fenomen înseamnă să evidențiezi cu toate mijloacele expresive sinteza internă a epocii sau a fenomenului dat, să reproduci trăsăturile ei caracteristice, bine ascunse în stilul de profunzime al operei artistice.” (Meyerhold: 13)

Stilizarea e stînjinită însă de manifestarea oricărui *ego* dornic să-și aproprieze scena doar pentru a-și exercita (și afirma) astfel controlul asupra comunicării teatrale. „Teatrul-triunghi” (v. Meyerhold: 35-37), animat de un regizor care e șef de orchestră și demiurg, „interpretat” (ca, de altminteri, și autorul/dramaturgul) de către actorul-virtuoz și contemplat (din exterior) de un public *fermecat*, pare, mai degrabă, susceptibil să *abată* atenția spectatorului de la ceea ce este esențial: convenția este „confiscată” de (trei) personalități puternice, care (mai mult sau mai puțin vizibil, în grade variabile și, în consecință, cu „rezolvări” punctuale diferite) își dispută autoritatea în scenă; principiul stilizării definind *arta teatrală* este pus în umbră de principiul construcției evidențiind *artistul*. Prin contrast, Teatrul Convenției propovăduit de Meyerhold este/trebuie să fie un „teatru-linie dreaptă”, în care

„regizorul, asimilîndu-l pe autor, trece asupra actorului creația sa (autorul și regizorul fuzionează aici). Actorul, asimilînd, prin intermediul regizorului, creația autorului, se va afla singur în fața spectatorului (și autorul și regizorul se ascund în spatele actorului), își va dezvălui *liber* sufletul și va accentua astfel relația dintre cei doi piloni de susținere a teatrului: *comedianul și spectatorul*.” (Meyerhold: 37)

Deși mai apoi Meyerhold își nuanțează pledoaria, atribuind explicit dreptul libertății de creație tuturor factorilor (autor, regizor, actor; spectator) implicați în facerea spectacolului, aducerea în discuție a „celui de-al patrulea creator: spectatorul”, care trebuie „să completeze [...], cu imaginația lui, aluziile date pe scenă” (Meyerhold: 48), compromite, de fapt, (prin supralicitare numerică) ideea de creator – de stăpîn (unic, absolut, necontestat) pe universul scenic. În chiar

<sup>1</sup> Asupra acestei diferențe majore insistă Meyerhold și într-un alt text (*Despre montarea operei Tristan și Isolda la Teatrul Mariinski*, 1909), unde laudă strategia interpretativă a celebrului Șaliapin: „În jocul lui Șaliapin exista întotdeauna *adevărul*, dar nu adevărul vieții, ci adevărul teatral. Acest adevăr se înalță mai sus decît viața. Este adevărul artei, înfrumusețat într-o oarecare măsură.” (Meyerhold: 51)

primul deceniu al „secolului regiei”, așadar, un împătimit om de teatru „denunțat” de suficienți colaboratori de-ai săi ca fiind un regizor autocrat, capricios, extrem de (=excesiv de) pretențios<sup>1</sup>, înclină, mai degrabă, să considere că scena nu-i aparține regizorului, ci *interacțiunii* (în deplină cunoștință de cauză, de ambele părți) dintre *comedian* și *spectator*. „Teatrul este arta comedianului” (Meyerhold: 38; v. și Meyerhold: 43; 101) este o afirmație cvasi-identică, întrucât *comedianul* se definește (și există) ca atare numai sub privirea publicului și în relație cu acesta.

Dar comedianul apt să funcționeze ca vehicul al teatrului nu poate fi orice actor, ci numai actorul creator (în terminologia lui Stanislavski) sau actorul complex și complet, total (cum sugerează Meyerhold), pivot al *teatrului total*: un actor nou (v. Meyerhold: 145), „un alt material uman, mai flexibil și mai puțin tentat de farmecele teatrului binecunoscut [academizant]” (Meyerhold: 15); un actor care stăpânește „muzica mișcărilor plastice” (Meyerhold: 31) și care este pe deplin conștient că în teatru cuvintele „sînt numai broderii pe canavaua mișcărilor” (Meyerhold: 120); un actor cameleon, un adevărat histrion – expert în *jocul* teatral, în jocul cu măștile, căci „actorul poartă pe chip o mască neînsuflețită, însă știe să o pună într-un racursiu și să-și îndoie corpul într-o poză, care fac ca masca, din inertă cum era, să prindă viață” (Meyerhold: 127). *Performer*-ul ideal este, în opinia lui Meyerhold, nu actorul sensibil și intelectual, rafinat, pedant, statuar, pătruns de importanța sa de *oficiant*, ci *cabotinelul*, figură a „teatrului de bîlci” (*balagan*)<sup>2</sup>, „mască” plină de vioiciune, mereu schimbătoare, actorul versatil, cu înzestrări multiple (inclusiv aceea de a *gîndi spectacolul ca întreg*) și cu o vastă experiență profesională – chiar actorul marginalizat și stigmatizat de teatrul elitist/„academic”, dar singurul rămas aproape de spiritul adevărat al teatrului originar: „*Cabotin* este actorul ambulant. *Cabotinul* este rubedenie a mimilor, histrionilor, jonglerilor. *Cabotinul* este posesorul unei tehnici actricești

<sup>1</sup> Excesele temperamentale și, în anume împrejurări, intratabilitatea *regizorului* Meyerhold, acuzat a-și fi transformat actorii în marionete (v. Picon-Vallin 1990: 39), par străinii reflectări ale unor „abuzuri”, „rele tratamente” reclamate anterior (în jurnal) de *actorul* Meyerhold, care se simțea hărțuit și ridiculizat de regizorul Stanislavski (v. Picon-Vallin 2009: 58; Picon-Vallin 2010: 179). Personalitate accentuată (ambitioasă și plină de cerbicie), Meyerhold pare să opereze, așadar, cu măsuri diferite (cu un dublu standard) la capetele binomului *regizor – actor*. La o privire mai atentă însă, „lipsa de consecvență” se dovedește înșelătoare, fiindcă și la nivel teoretic, și în practica sa scenică (de actor și de regizor), Meyerhold a considerat poziția actorului ca fiind *poziție forte*, înglobînd (uneori chiar fagocitînd) funcțiile regizorului. Actor condus de Stanislavski, el insistă să i se acorde dreptul de a *gîndi* pe cont propriu și *de a participa cu adevărat* la munca de creație. Regizor dirijîndu-și actorii, el se manifestă *histrionic*, dorind, parcă, să cuprindă totul, să facă *el* totul: „În mijlocul lor [al actorilor], agitînd în aer un manuscris, cu părul vîlvoi, cu ochii înflăcărați, se agită un personaj, aprobă sau condamnă, joacă toate rolurile și prin voce, gest, încurajează, animă, indică, pune în scenă...” (Picon-Vallin 2009: 59).

<sup>2</sup> Formă reprezentatională emblematică, „Teatrul de bîlci este etern. Personajele lui nu mor. Ele își schimbă doar chipul și iau o nouă formă... Teatrul de bîlci este etern. Dacă principiile lui au fost izgonite provizoriu dintre zidurile teatrului, noi știm că s-au fixat temeinic în manuscrisele adevăraților scriitori pentru teatru.” (Meyerhold: 131)

miraculoase. *Cabotinul* este exponentul tradițiilor de artă actoricească autentică. *Cabotinului* îi datorează teatrul occidental perioada de înflorire (teatrul spaniol și teatrul italian din secolul al XVII-lea.” (Meyerhold: 118)

Ca formă spectaculară populară, teatrul de bîlci *conectează* oameni trăitori în același loc, dar – prin caracterul său itinerant – și comunități diferite, sub semnul sărbătorii plene, încărcate de energie, intens ritmate. Prilej de etalare a unei măiestrii complexe, variate și mereu proaspete, teatrul de bîlci funcționează după principiul rîului ale cărui ape sînt mereu altele, dar curg nesmintit de-a lungul aceleiași albie. Nu întîmplător Meyerhold „vînează” secretele unui sistem teatral considerat chintesență a mobilității: *commedia dell’arte all’improvviso*, spectacolul volatil ce se naște aparent spontan, dar care este, în realitate, atent pus la cale; departe de a fi haotică, întîmplătoare, improvizația (la nivelul expresiei faciale și corporale, al gesturilor, al mișcării) este atent și strict codificată – ea doar *dă impresia* aleatoriuului, a capriciului, a lipsei de rigoare și de precauție. Practic, în *commedia dell’arte* Meyerhold identifică „rețeta” prospețimii eterne date de mișcarea neîncetată, a sintezei dinamice de elemente fundamentale diferite (dacă nu chiar contrare/polare): masculinitate și feminitate; dominare și supunere; autoritate și insignifianță; ridicolul și seriosul, bădărașia și distincția<sup>1</sup>; rîsul gîlgîtor și lacrima furișă ori melancolia profundă; arta înaltă și meșteșugul orientat comercial; chipul și masca; tipicitatea și mobilitatea măștii/măștilor; masca-obiect și masca-strategie teatrală.

„Cheia” teatrului popular (că e *commedia dell’arte* sau *balagan*) este – spune Meyerhold – grotescul, care adună contradicțiile fără ca acestea să se neutralizeze reciproc; grotescul „leagă într-o sinteză esențele opozițiilor, creează tabloul fenomenalului, îl atrage pe spectator în încercarea de a ghici enigma inefabilului”, este, deopotrivă, comic și tragic (Meyerhold: 135), familiar și bizar (Meyerhold: 137). Arta profesionistului spectacolului se concentrează în acest iscusit (deși bufon) *mers pe sîrmă*, în această măiastră (continuu supravegheată și continuu regăsită/restabilită) cumpănire a dinamicelor (rareori previzibile) impulsuri și forțe contrare închipuind *împreună* bogăția vieții – a vieții *adevărate*, ce se lasă explorată și cunoscută doar „în ghicitură”, doar prin semne și simboluri asumate ca atare. Meyerhold trăiește, respiră prin teatru și rămâne pînă la capăt convins că acesta *poate* media accesul la cunoașterea înaltă – cu condiția să-și păstreze lucid capacitatea de a-și renegocia/împrosăta mereu convențiile. Emblema teatrului oficiat de Meyerhold e o mască fluidă, proteică, neîncetat surprinzătoare: mereu alta, triumfător seducătoare, cuceritoare, dar întotdeauna recognoscibilă – și profund prietenoasă.

---

<sup>1</sup> În *commedia dell’arte all’improvviso* funcționează simultan („coexistența [lor fiind] grotescă”) „două coduri [verbale; dar și comportamentale] antinomice” (De Marinis: 154): seria de *Innamorati* adoptă „un limbaj elegant”, afișează posturi realiste și atitudini nobile (corpul este armonios, întrucît tensiunile sînt ascunse și/sau echilibrate/compensate); alte personaje – seria de *Zanni* – se remarcă prin *monstrarea* lipsei de armonie și de regularitate („lingua energica”; deformări/dezechilibre corporale ostentative, generate de tensiuni excesive).

**BIBLIOGRAFIE:**

- Abel, Lionel, *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, with an Introduction by Martin Puchner, Holmes & Meier Publishers Inc, New York, 2003.
- Autant-Mathieu, Marie-Christine, „Teatrul Artistic din Moscova: căutarea și avaturile unui nume”, în George Banu (coord.), *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, traducere din limba franceză de Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Nemira, București, 2010, pp. 136-161.
- Bablet, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre – de 1870 à 1914*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1975.
- Bălănescu, Sorina, „Postfață” la V. E. Meyerhold, *Despre teatru*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2011.
- Borie, Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, ACTES SUD, Paris, 1997 / *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, traducere în limba română de Ileana Littera, Editura Unitext, București – Editura Polirom, Iași, 2007.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană și Evul mediu latin*, în românește de Adolf Armbruster, cu o introducere de Alexandru Duțu, Editura Univers, București, 1970.
- De Marinis, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Firenze, 1988.
- Meyerhold, V. E., *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2011.
- Picon-Vallin, Béatrice, *Meyerhold*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1990.
- Picon-Vallin, Béatrice, „Lacrimile lui Meyerhold sau cele două chipuri ale Teatrului de Artă”, în George Banu (coord.), *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, traducere din limba franceză de Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Nemira, București, 2010, pp. 162-189.
- Picon-Vallin, Béatrice, „Repetiții în Rusia – URSS cu Meyerhold: repetiția un spațiu vital și de libertate. «Trebuie să lucrăm cu bucurie»”, în George Banu (coord.), *Repetițiile și teatrul reinnoit – secolul regiei*, traducere din limba franceză de Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Nemira, București, 2009, pp. 56-80.
- Spăriosu, Mihai I., *Resurecția lui Dionysos. Jocul și dimensiunea estetică în discursul filosofic și științific modern*, traducere și postfață de Ovidiu Verdeș, București, Editura Univers, 1997.