

HORIA GÂRBEA'S THEATRE AND THE INTERCULTURAL DIALOGUE

Elena Iancu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Horia Gârbea (b. August, 10, 1962, Bucharest) is an active personality in what the diversity of the creative act is concerned, as his dramatic works stand out through a heterogeneous and original game upon models and artistic formulae. Plays such as: Doamna Bovary sînt ceilalți [Madame Bovary Are the Others]; Mephisto (1993); Cine l-a ucis pe Marx [Who Killed Marx]; Pescărușul din livada de vișini [The Seagull in the Cherry Orchard] (1998), Decembrie, în direct [December, Live] (1999); Hotel Cervantes (2004) etc. reveal both the dialogue with "the world's great texts" and a polyvalence of styles and literary formulae. His continuity in the world of theatre and his manifest vision (in)voluntarily carry identity imprints specific to the Romanian space during the 1990-2000 decade.

The cultural interferences are "broken pieces" of worlds meant to reveal both individual and collective imaginaries. The plays introduce characters as portraits which suggest the specificities, particularities and pluralities of life through the dramatic art.

Keywords: theatre, cultural interferences, broken pieces of worlds, identity, existence

În ciuda „formației tehnice”, fiind doctor în Inginerie, activitatea creatoare a lui Horia Gârbea (Gârbea Horia-Răzvan; n. 10 august, 1962, București), pentru care a obținut numeroase premii¹, include: scenarii de film și TV, publicistică, critică literară, eseuri, traduceri, poezie, proză, dar și dramaturgie. Implicat în viața culturală românească, este membru al unor instituții importante precum: Uniunea Scriitorilor din România, Institutul Cultural Român, Uniunea Teatrală din România (UNITER) ș.a. În calitate de om de presă, după debutul din 1982 în revista *Amfiteatru*, colaborează la numeroase publicații, printre care la: *Luceafărul de dimineață* (fiind, de altfel, și secretar general de redacție), *Scena*, *Caiete critice*, *România literară*, *Convorbiri literare*, *Ziua Literară*, *Cuvântul*, *Ramuri*, *ART-Panorama*, *Contemporanul*, *Monitorul de Iași*, *Ziarul financiar* etc.

Ca dramaturg „optzecist întârziat”, alături de Vlad Zograf², adesea încadrat și în categoria nouăzeciștilor, Horia Gârbea realizează o operă complexă ce însumează titluri sugestive pentru varietatea temelor, a motivelor și a strategiilor la care apelează în scriitură. Creații remarcate de critică, cu trimiteri, precum: *Doamna Bovary sînt ceilalți*; *Mephisto* (1993); *Pescărușul din livada de vișini*; *Cine l-a ucis pe Marx*³ (1998); *Decembrie, în direct* (1999)⁴; *Hotel Cervantes* (2004); *Leonida XXI* (în vol. *Divorț în direct*, 2006) ș.a. demonstrează vădite interferențe culturale ce ajung să poarte (in)voluntar amprente identitare specifice spațiului românesc. Similitudinile textuale, inclusiv prin reluări caracteriale, prin măști recognoscibile, sunt menite să înfăptuiască „alte piese”. Evidențiind dialogul cu „mari

¹V. Cristina Modreanu, *Portret de tînăr dramaturg*, în *Teatrul azi*, Nr. 3-4 (2001), pp. 59-61 și pagina online a autorului: <http://horiagarbea.blogspot.ro> (accesată: 1.05.2015).

²V. NicolaeManolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, București, 2008, p. 1416.

³ V. Ana-Maria Tupan, *Un cehovian de școală nouă*, în *Viața românească*, An. 98, Nr. 6-7 (iun.-iul. 2003), pp. 226-229.

⁴ V. Georgeta Drăghici, *Virtuțile limbajului*, în *Vatra*, An. 28, Nr. 10-11 (oct.-nov. 2000), pp. 167-168.

texte ale lumii”, despre teatrul autorului „reformator”⁵, Nicolae Manolescu punctează ducerea mai departe a manierelor „unor Ionesco, Arrabal, Sorescu sau Vișniec într-un intertextualism à outrance, nepracticat de nimeni la o asemenea scară”. Mircea Ghițulescu afirma că: „Horia Gârbea scrie ceva foarte ingenios, care ține deopotrivă de dramaturgie și de literatură comparată”⁶. Cât despre elementele recurente, acestea nu fac altceva decât să arate „organicitatea” viziunii sale dramaturgice⁷. Jocul insolit cu „modelele” conduce către determinantul „variat”, atribuit creației teatrale a autorului de Ileana Berlogea⁸.

Despre propria creație, dramaturgul precizează: „Știu doar că îmi doresc ca atunci când lumea cere imprezibilul (fără să știe ce așteaptă, căci dacă ar ști, cum s-ar mai chema el imprezibil?) eu să-i ofer cea mai enormă, neprevăzută mai ales ea, banalitate. Și viceversa...”, punând de asemenea dificultățile presupuse de reprezentațiile scenice. Cât despre elemente de receptare (prin implicare) a fenomenului teatral de după 1990⁹, acesta semnaleză, „cu durere mult amplificată de inutilitatea propriilor mele strădanii”, un spațiu cultural încă în căutare de sine, pentru a putea combate secvențe „plagă” ca „țară tristă” și „goală de umor”¹⁰.

Astfel, ca o împletire între „Madame Bovary, c’est moi”, „Je est un autre” și „L’Enfer, c’est les autres”, titlul *Doamna Bovary sînt ceilalți* anticipă „șesăturile” dezvoltate la nivelul piesei (1996, Teatrul Levant, București). Indicația din incipit, „*La Bovary acasă, oricînd*”, vizează o temporalitate deschisă, subliniind însă și caracterul „roditor” al strategiei și al tematicii puse la lucru. Pe podelele casei se transpune o adevărată mixtură de texte, netratându-se doar de un teatru în teatru, ci și de un metateatru. În acest sens, Horia Gârbea vizând problematica personajelor, face observația: „Cele rezistente au o vitalitate și un timp de folosință care depășește cu mult durata uzului lor într-o piesă ori într-un roman”¹¹. De asemenea, creațiile „de acum încercă, de bine de rău, să rezolve această problemă dificilă - a supraviețuirii marilor personaje, a marilor acțiuni și a marilor replici chiar. (...) Nu ne putem permite luxul de a abandona personajele și replicile strălucite cu care civilizația ne-a dăruit”¹². În schimb, de-a lungul operii, timpul se distinge și printr-un caracter fluctuant, „de trecere”, demonstrat de comportamentul personajelor („*Regele și Regina se ridică, pun în cui*”).

⁵Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ed. Academiei Române, București, 2007, p. 736.

⁶Ibidem, p. 737.

⁷Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, București, 2008, p. 1416.

⁸Ileana Berlogea, *Teatrul românesc în secolul XX*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 123.

⁹V. *Literatura română după comunism (3). Anchetă* (Răspund: Marian Victor Buciu, Virgil Diaconu, Marina Cap-Bun, Gellu Dorian, Horia Gârbea, Ioan Lăcustă, Constantin Trandafir), *Viața Românească*, An. 99, Nr. 8-9 (aug.-sep. 2004), pp. 115-135.

¹⁰Horia Gârbea, *Trei manifeste*, pp.: 6, 3-4. (Obs.: Citatele sunt preluate din varianta în format electronic a textului teoretic, trimis cu bunăvoință de către dramaturg, în urma corespondenței purtate, 6.05.2015).

¹¹Horia Gârbea, *Personaje second-hand și de folosință unică*, comunicare susținută în cadrul Colocviului *Mărirea și decăderea personajului în ficțiunea literară*, *Eveniment: Zile și nopți de literatură*, în *România literară*, Nr. 22-23, 2010, disponibilă online: http://www.romlit.ro/eveniment_festivalul_zile_si_nopti_de_literatura(accesată: 1.05.2015).

¹²Horia Gârbea, *Doamna Bovary sînt ceilalți*, 1993, p. 2. Obs.: Citatele din *Doamna Bovary sînt ceilalți* (incluzând prefața *Un spectator de școală nouă – fals tratat* –) și din *Pescărușul din livada de vișini* sunt preluate din variantele în format electronic ale textelor, trimise de către dramaturg, în urma corespondenței purtate, 6.05.2015. Pentru referințe ale volumelor, a se vedea bibliografia.

mantiile și coroanele, sînt acum Charles și Emma, care se comportă ca un cuplu burghez din secolul XIX la întoarcerea de la teatru.”), de decor („*Același salon din primele trei părți, numai că mobila și decorațiunile sînt de sfîrșit de secol XX*”), darși de aducerea lor în „actualitatea textului dramatic”, despre care discută, adesea, contradictoriu, chiar și după „resuscitarea” domnului Bovary cu inima „roasă”:

„CHARLES: (...) Piesa asta a fost o mare aiureală. (...) dracii ăia care tot apăreau și toate uciderile alea... Mai-mai să mă tem să-mi beau ceaiul.

EMMA: Chiar așa? Te lași influențat? (*Rîd amîndoi.*)

CHARLES: Știi ce nu mi-a plăcut? Titlul! (...)

CHARLES: Stai să văd exact în program. (*Răsfoiește.*) Aha! (*Sacadat.*) Doamna Bovary sînt ceilalți!

EMMA: Ceilalți?

CHARLES (*ridică din umeri*): Uite-așa! Ceilalți!”¹³.

Comentarea textelor nu este surprinzătoare în contextul în care modelele sunt „parodiate”. Trăirea „ficțiunii cărților” este ironizată de Emma însăși, devenită subit „superficială”. Charles cade de această dată pradă învățăturilor, moralelor extrase din teatru, ca într-o răzbunare, dar și ca într-o „răsturnare” a ceea ce însemna personajul feminin:

„EMMA: Crezi tot ce scrie?

EMMA: Adică mergi la teatru să înveți? Ce?

CHARLES: Morala... s-o desprinzi din replici.

EMMA: Ce prostie! Din piese nu e nimic de învățat (...) Cel mult cum să te răzbuni”¹⁴.

Prefața manifest semnaleză „propoziția cheie a demonstrației” dramaturgului¹⁵: „(...) ce este o piesă de teatru? Este parodia unor existențe care sînt parodia altor piese care... Un text pentru teatru este, pentru că operează cu personaje, o parodie de ordinul *n* a existenței celui dintîi troglodit”¹⁶. Uciderile shakespeariene și pactul cu „Luci” se succed frenetic în cadrul celor patru secvențe „descompuse” ale piesei, populate, de altfel, de curteni, dansatori, păpuși, marionete grotești, îngeri sluți și decăzuți etc. Asistarea la spectacole cu omoruri, în ciuda neagreații tragediilor de către doamna Bovary, care le va pune însă ulterior în practică, conduc la categorisirea: „EMMA: (...) Instincte sadice!”, „piese proaste” și „balete răsuflete”¹⁷, căci, după această manifestare, va replica: „Asta-i piesă? În piesele serioase mor toți”¹⁸. Dracul-Balerin devine chiar într-un alt text, apărut în același an¹⁹, „creatu(ra)” central(ă). Caracterul interșanjabil indicat la nivelul persoanelor (Emma e aceeași cu Regina; Charles, același cu Regele; Mefisto, același cu Ion, Prințul, Toreadorul, Hoțul și Bărbatul) îi transformă succesiv în Hamleți și în individualități aflate în căutarea de împlinire deplină, de „fericire”, pentru afirmarea și pentru (re)cunoașterea propriului eu. „Spițerul vrednic”, Erosul, nu mai devine un element nucleu al „dreptății umane”, ci unul al „dreptății personale”. Lirismul se îmbină cu dramaticul: „PRINȚUL-PĂPUȘĂ(...): Luați seama că flaconul pomenit / cu cap de mort și oase-i zugerăvit. / Și eu iubesc, așa că prin urmare / am din amor puteri de

¹³ Horia Gârbea, *Doamna Bovary sînt ceilalți*, 1993, pp.: 7, 21, 26.

¹⁴ Ibidem, p. 7.

¹⁵ V. Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ed. Academiei Române, București, 2007, p. 735.

¹⁶ Horia Gârbea, *Doamna Bovary sînt ceilalți*, 1993, pp.: 2, 7.

¹⁷ Ibidem, pp.: 10, 19.

¹⁸ Ibidem, p. 12.

¹⁹ V. Horia Gârbea, *Mephisto*, Ed. Phoenix, 1993 („dramatizare liberă după Klaus Mann”).

răzbuinare: (*Le trage celor doi câte una în cap, ei cad.*)²⁰.

Pușcăriășul nebun Ion, ce și-a omorât iubita, mama și unchiul după visarea „Taichii”, are parte de un final stabilit de *Doamna Bovary* care ajunge să arunce vina asupra soțului, pentru reglarea tuturor „uciderilor succesive” resimțite, dar considerate de acesta ca salvare (între Caragiale și E. Ionescu):

„EMMA: Dar nu pe el, ci pe mine m-ai asasinat. Acum plătește! (...) Adevărul e că ești o secătură plicticoasă și te condamn la o viață agitată. O să te temi! (...)

CHARLES: Emma, te mai rog o dată... Te iubesc... Tu ai fost idealul meu.

EMMA: Dacă mai spui o dată cuvîntul ăsta sau orice altă vorbă răsufată, chem poliția.

CHARLES: Tu ești, de fapt, criminala. De ce-ai tăcea?

EMMA: Ca să te chinuiesc cât mai mult timp. De aia. (...)

CHARLES: Tîmpită blestemată.

EMMA: În sfîrșit, o vorbă de duh. Te-am învățat cât în șapte piese, astă seară²¹.

Ieșirea din monotona existență marcată de ritualica scenă a ceaiului, totodată specifică peisajului, se realizează, prin reluări sugestive, ca în textul lui Flaubert, prin intrarea „altor” personaje. Disprețuirea vieții duse conduce la amenințări / avertizări din partea doamei Bovary către Charles pe bază de arsenic / de cianură, demonstrând însă, încă o dată, indisolubilitatea cuplului „sub blestem”. De această dată nu se va trata de o sinucidere, ci de un (posibil) omor, în lipsa unei cerți „iraționale” presărate cu „argumente absurde”: „EMMA: Tîmpit ce ești! Bei ceai în fiecare seară. Știi bine că aș putea să pun în el otrava aceea tare și bei... (...) Nu pot să aud și eu o dată de la tine: «pentru că de aia!» sau «uite-așa, na! ca să te miri tu. (...) Excesul de rațiune te face tembel!»²².

Scena ce surprinde apariția Toreadorului plasează, din perspectiva acestuia, corrida deasupra teatrului nu numai din cauza / datorită emoției, ci mai ales, deoarece:

„TOREADORUL: (...) la corridă piesa se joacă mereu altfel. Taurul poate fi furios ori apatic, toreadorul poate fi vesel sau deprimat. Se poate să-l ucidă el pe taur, dar asta nu-i sigur! Se poate întîmpla și pe dos. Altfel n-ar mai veni nimeni la corridă. Chiar mă mir: dacă la corridă s-ar ști de la început cum se termină, cine ar mai da banii? Și totuși, oamenii se duc la teatru chiar cînd au citit piesa. (...) EMMA: Cred că dînsul are dreptate. (*Ironică.*) E ca la teatru: pe împunse. (...) Numai că la tauri nu știi dinainte care pe care²³.

Imaginându-și a fi în arenă, Emma îl înjunghie „pătimaș” pe Charles, văzând în el „principiul masculin” subjugator, opresor, punând crima „pașnicului burghez” pe seama musafirului cu care intenționa plecarea „în lume” (de altfel, eșuată ca în textul de bază, în ciuda cufărului constant pregătit). Într-o reverie „drăcească” pe fundal sonor de fanfară, se enunță și se tratează problematica identității, încă o dată, nu numai a personajelor, ci și a instanțelor extradiegetice, a lumii „literaturii” în diversitate:

„EMMA: Ce credeți voi?! Că doamna Bovary sînt eu?! Voi sînteți doamna Bovary, nemernicilor! Osîndiților! (...) Vino-ncoace! (*Îl ia în brațe pe Drac*) Tu ești doamna Bovary, drăguțule, cam tuciuriu, dar nostim! Ah, singurul spițer pe lume e amorul! El te face să ronțai ca pe o acadea capul iubitului. (*Smulge capul Prințuluiși-l aruncă jos.*) (...) Ce credeți voi, spînzuraților?! Că eu sînt eu? Voi sînteți doamna Bovary, singureilor! (...) (*Trage de coadă marioneta Dracului.*) Hai la mine, măgărușule! Uite ce codîrlău! Dum-ne-zeu a mu-rit! Și te propun pentru postul lui! Asta am citit-o undeva. Unde? E bine să citești, atîrnaților, dar e mai

²⁰ Horia Gârbea, *Doamna Bovary sînt ceilalți*, 1993, p. 12.

²¹ Ibidem, p. 11.

²² Ibidem, pp.: 7, 13.

²³ Ibidem, p. 13.

bine să-ți vezi de treabă! (...)Să vină îngerușul! Să mă încoroneze! (*Din tavan coboară îngerușul hidos; o încoronează.*) Așa! Și tu ești madam Bovăroaica, sforarule!”²⁴.

O altă scenă, un alt act o înfățișează pe Doamna Bovary binevoitoare, încercând „a nu ieși din cuvântul șoțului”, fapt care, aparent paradoxal, îl enervează. Mefisto, ca reprezentant al universului malefic, pe care textual îl asociază dialogului din Faust, „dezvește spiritul” și duce la vânzarea, la oferirea acestuia demonicului:

„MEFISTO: De câte ori ai visat că-1 ucizi?

EMMA: Aproape în fiecare noapte”²⁵.

„Aneantizarea consecutivă” a lui Charles, căci neînsuflețitul prinde mereu viață, face trimitere, la un moment dat, la moartea lui Socrate, sugerând atât ideea tributului, cât și pe cea a eliberării Emmei, care de altfel nu suferă de vreo apăsare, de vreo „culpă metafizică”, în cazul episodului cu Hoțul. Aparițiile masculine sunt aproape obiectuale și la îndemâna deciziilor doamnei Bovary, însă doar până la recunoașterea identității lui Mefisto:

„EMMA: Atunci e bine. Când pornim?

MEFISTO: Când o cînta cocoșul. E vreun cocoș prin vecini?”²⁶.

Pactizarea cu acesta întărește androgenitatea personajului feminin ca exponențial, căci privirea măștilor în oglindă determină descătușare, prin întruchiparea propriilor fantasmă în ceilalți. E un tip aparte de dedublare:

„EMMA: Deci, tu ești tot doamna Bovary?

MEFISTO: Evident.

EMMA: Atunci nu mi-e rușine de nimic.

MEFISTO: De ce să-ți fie?

EMMA: Păi, c-am ucis, c-am furat... că te-am chemat”²⁷.

Didascaliiile sunt reduse sau lipsesc, autorul „frânând” zădărnicia acestora, întrucât: „(...) sînt inutile” rezultând „din replică. Prin lexic și sintaxă dialogul e plat. Spectatorii cască (...) Amestecul dramaturgului în această lucrătură este inadmisibilă. Ceea ce autorul are de făcut, și doară nu-i puțin lucru, este să aleagă personaje, scheme, tipuri de limbaj, iar apoi să le lase să lucreze singure. E foarte greu de rezistat și chiar autorul acestor rînduri își mai bagă nasul în propria piesă realizînd doar stricăciuni. Strădania sa ar trebui să fie nu să țină coamele plugului, ci să îndrăznească să umble pe unde îl trag boii. Iată metafora perfectă, a piesei autoreglate: «Bravo mă! prostovane!»”²⁸.

Pescărușul din livada de vișini (1998, Teatrul Al. Davila, Pitești), vizînd prin titlu intersecția textului cu Cehov și preferința pentru metaforele „obsedante” înglobate, se situează pe o linie de construcție similară cu cea a *Doamnei Bovary sînt ceilalți*, prin plasarea pe aceeași scenă a unor personaje precum: unchiul Vania, Nora, Zoe, Prefectul, Groparul (un cetățean turmentat) etc. Broderia textuală, prin întrepătrunderea trimiterilor, de la Cehov la Ibsen, la Caragiale, la Becktt, este purtătoarea unui mesaj puternic: așteptarea ca împlinire, ca sens al existenței²⁹. Dacă în *Deșertul tătarilor* al lui Dino Buzzati zonă era aridă, de această dată spațiul devine bîntuit treptat „de venirea, de creșterea apei”. Nu este însă o posibilă apă salvatoare, ca în imaginarul dezvoltat de Fănuș Neagu în *Dincolo de nisipuri*, dar nici una

²⁴ Ibidem, p. 15.

²⁵ Ibidem, p. 20.

²⁶ Idem.

²⁷ Ibidem, p. 25.

²⁸ Ibidem, pp.: 3-4.

²⁹ V. Doinița Milea, *Metamorfozele dramaturgiei românești. Note de curs și Strategiiile textului fantastic: la romantici*, disponibile la Biblioteca Universității „Dunărea de Jos”, Galați.

thanatică, pentru că „trăirea” nu devine sterilă: „VANIA: (...) Cert este că noi aici rămînem deasupra. (...) Că este un dar pentru cel care a știut să aștepte. Vezi? (...) Azi cînd sînt iarăși dispus să aștept...”³⁰. Visul unchiului de a deține livada se vișini se împlineste, dar „se scunfundă” (însă doar aparent) odată cu „îndeplinirea” celui al Norei de a vedea marea, în târgul pierdut. Pescărușul de pe gard îi spulberă celei din urmă „imaculata” imagine despre pasărea marină cu care se identifica: „NORA: Nu. Să fie pescăruș! Pasărea asta ca o rață grasă? E o rață sau altceva... (...) Nimic nu se întîmplă cum voiam...”³¹.

Finalul nu punctează o ratare, ci existențe, destine „teatrale, livrești”:

„NORA: Ce vom citi?

VANIA: Vechile cărți. Sînt mult mai interesante. A treia lectură te va plictisi. Dar la a treizecea vei avea în față o carte nouă, despre care nu știi nimic. (...)

NIKOLAI: (...) Parcă m-ar privi cineva... parcă aș fi actor într-o piesă. (...)

NORA: Și dacă sîntem cu adevărat într-o piesă?

VANIA: Atunci se va termina curînd. Noi vom rămîne pe insula noastră iar publicul o să ne uite.

NORA (*în glumă*): Nu zău? Merităm noi un asemenea sfîrșit?

NIKOLAI (*tot în glumă*) Merităm un sfîrșit de melodramă?

VANIA: Nu cred că e vorba de merit... Dar nu se termină niciodată”³².

De-a lungul piesei, intensitatea trăirilor este gradual creată, „idealul” înrădăcinat primînd: iubirea unchiului față de tînăra adoptată secundă obsesia obținerii „locului cu pomi”, la fel cum se întîmplă și în cazul Norei de a și-l urmări pe al său prin Nikolai, căpitan în marina militară:

„NORA: Ce fel de curtezan ești? Ai promis!

VANIA: Atunci... Dar întîi îmi voi cumpăra livada”³³.

„Filozoafa de mahala” Zoe tinde în van, prin limbaj, spre aparența de erudiție, comicul în maniera lui Caragiale fiind savuros („amploaiat”, „mașer”, „țato” etc.). Ca o femeie „neajutorată” a trebuit să-și elimine soțul dintîi pentru a se putea căsători cu Prefectul. Acesta, la rîndul lui, măsluitor de alegeri, este destituit printr-o depeșă ce semnala o stare „de alertă”, ajungînd astfel să fie înlocuit de un nou venit:

„ PREFECTUL: Adică e așa... o manoperă, mă-nțelegi. O manoperă grosolană ca să îi intimideze pe nehotărîți. Vin alegerile și , de... (...) Nici gazetele nu anunță... Eu înțeleg să fie stare de asediu, dar să știm și noi. (...) Cestiunea și articolul. Încadrăm și basta: *Nil medium est*, zice latinul! (...)

NIKOLAI: Bine și adînc și poate ultima oară! *Morituri te salutant*, domnule și iubită gazdă!

PREFECTUL: Pardon?!

NIKOLAI: Parcă știai latinește. (...) Cel ce va muri te salută, amice. (...)

PREFECTUL: Voi parcă nu aveți sînge în voi, Nikolai Vasilievici. Voi sînteți ca ăla, cum îi zice, ca Lancelot din... din mă-sa... din Lac, așa. Din lac în puț!”³⁴. Făcînd referire la limbaj, Mircea Ghițulescu evidențiază utilizarea de „cuvinte nefolosite care zac undeva într-o pivniță a limbii române, de unde Gârbea le încarcă într-o roabă și le scoate la lumină”³⁵.

³⁰ Horia Gârbea, *Pescărușul din livada de vișini*, 1998, p. 27.

³¹ Ibidem, pp. 23-24.

³² Ibidem, pp. 27-28.

³³ Ibidem, p. 4.

³⁴ Ibidem, pp.: 9, 10, 15, 17.

³⁵ Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ed. Academiei Române, București, 2007, p. 738.

Prin intermediul elementelor de referință cu care jonglează, „frânturile” de lumi dezvăluind spații imaginare în diversitate, textele dramatice ale lui Horia Gârbea contribuie la conturarea unui parcurs teatral deschis „modelelor” și, totodată, „descătușat”, precum și la „închegarea” unei identități culturale specifice unei generații de creatori. Într-o adevărată polivalență de formulă dramatică, piesele sale mizează pe dialogul, prin forța actului creator autentic, dintre universul cultural al dramaturgului și așteptările unui public deschis teatrului lumii.

Acknowledgements

The work of Iancu Elena was supported by Project SOP HRD - PERFORM /159/1.5/S/138963.

BIBLIOGRAPHY:

I. Corpus

Gârbea, Horia, *Doamna Bovary sînt ceilalți*, Ed. Phoenix, București, 1993.

Gârbea, Horia, *Pescărușul din livada de vișini*, Ed. Phoenix, București, 1998.

Gârbea, Horia, *Trei Manifeste* (corespondență).

II. Antologii, studii și istorii literare

Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc în secolul XX*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000.

Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, București, Ed. Academiei Române, 2007.

Milea, Doinița, *Metamorfozele dramaturgiei românești și Strategiile textului fantastic: la romantici. Note de curs*, 2009, disponibile la Biblioteca Universității „Dunărea de Jos”, Galați.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, București, 2008.

III. Articole

* *Literatura română după comunism (3). Anchetă* (Răspund: Marian Victor Buciu, Virgil Diaconu, Marina Cap-Bun, Gellu Dorian, Horia Gârbea, Ioan Lăcustă, Constantin Trandafir), *Viața Românească*, An 99, Nr. 8-9, aug.-sep. 2004.

Drăghici, Georgeta, *Virtuțile limbajului*, în *Vatra*, An 28, Nr. 10-11, oct.-nov. 2000.

Gârbea, Horia, *Personaje second-hand și de folosință unică*, comunicare susținută în cadrul Colocviului *Mărirea și decăderea personajului în ficțiunea literară*, *Eveniment: Zile și nopți de literatură*, în *România literară*, Nr. 22-23, 2010, disponibilă online: http://www.romlit.ro/eveniment_festivalul_zile_si_nopti_de_literatura.

Modreanu, Cristina, *Portret de tînăr dramaturg*, în *Teatrul azi*, Nr. 3-4, 2001.

Tupan, Ana-Maria, *Un cehovian de școală nouă*, în *Viața românească*, An. 98, Nr. 6-7, iun.-iul. 2003.

IV. Sitografii

<http://horiagarbea.blogspot.ro>.

<http://www.revistalucafarul.ro>.

<http://www.romlit.ro>.

<http://www.teatrul-azi.ro>.

<http://yorick.ro>.