

Memorie și identitate în dramaturgia lui Virgil Tănase*

Drd. Elena Iancu

“Dunarea de Jos” University of Galati

Résumé : *Virgil Tănase (né le 16 juillet 1945, à Galați) fait son début en tant que dramaturge-metteur en scène sur la scène parisienne avec la pièce Le Paradis à l'amiable (Paradisul la mica tocmeală, 1983), écrite après son expérience d'écrivain dans la Roumanie totalitaire. Dès le départ en France en 1977 et jusqu'à présent, le théâtre occupe une place très importante dans son activité artistique (comme l'attestent les Lettres sur la littérature et le théâtre, 2013). Les textes dramatiques L'enfant de ce siècle extraordinaire et Les bêtes (2011) mettent en scène des personnages qui ont une identité scindée, marquée par le conflit entre l'aspiration vers la liberté et l'expérience de la clôture, de l'isolement. Les destins, crayonnés par le truchement d'une écriture complexe qui projette les histoires personnelles dans les mouvements seismiques de la « grande histoire », reflètent l'image d'un siècle féroce. Le thème de l'exil, de l'être humain claustré, illustré par le biais des symboles, acquiert une signification particulière dans cet univers dramatique qui inscrit les traces de la mémoire historique et culturelle.*

Mots-clés : *théâtre, identité, histoire, exil, mémoire*

După stabilirea în spațiul francez (1977), punerea în scenă în 1983 la Teatrul Lucernaire din Paris a piesei *Le Paradis à l'amiable* (*Paradisul la mica tocmeală*) marchează debutul atât al dramaturgului, cât și al regizorului Virgil Tănase, cunoscut până atunci îndeosebi ca romancier, profilul său scriitoricesc înscriindu-se „biografic în paradigma culturală a obsedantului deceniu” [Chișu, 2013: 36]. Această montare avea să deschidă seria unor texte dramatice „menite” să creioneze, printre altele, existențe sfărâmate, identități problematice, scindări de esență ale individului, dar și imaginea unui „paradis răsturnat”, a unei „Atlantide scufundate”, în termenii lui Cornel Ungureanu care, analizând (de)plasarea intelectualilor din spațiul central-estic „la Vest de Eden”, observa în legătură cu experiența exilului: „omul care crede că descoperise o lume paradisiacă, un univers ce reabilitează orizontul originar al ființei, cel existent înaintea păcatului, își mărturisește eșecul” [1995: 24]. În literatura marcată de o astfel de experiență putem urmări legătura dintre ficțiune (textul dramatic, în cazul lui Virgil Tănase) și memorie, care conduce la reflecția asupra istoriei. Căci, dacă „memoria reprezintă obiectul de cercetare a istoriei”, cea din urmă

constituie „un produs” al acesteia, reflectând „modul în care individul trăiește evenimentele”. Amintind afirmația lui Henri Bergson – „Conștiința înseamnă memorie.” –, Iulia Pop [2010: 21] precizează că omul trăiește „cât își amintește”, ceea ce evidențiază, încă o dată relația de dintre memorie, istorie și identitate. Destinele create prin scriitura complexă a lui Virgil Tănase, coordonate de propria lor istorie care o ilustrează emblematic pe cea a unei nații, evoluează într-un „secol atroce”, așa cum o atestă piesele *Copilul acestui secol extraordinar* (1996) și *Fiarele* (2011). Operele, care pot fi considerate ca aparținând unui teatru „al istoriei” prin tematică, ascund „o autoficțiune, o tensiune între fictiv și autentic, (...) fiind o deconstrucție a identității, dar și o referință implicită, constantă la ea” [Milea, 2007: 452]. Practic, reprezintă exerciții de înscriere a *urmei* unei lumi în memoria culturală „în cazul de față, a unei lumi care pare să-și fi făcut un titlu de glorie din mutilarea propriei memorii și istorii” [Crihană a, 2013: 75].

„*Comedia feroce*” marchează, prin actul de creare (la propunerea lui Vlad Vasiliu) și de reprezentare scenică la Teatrul Dramatic din Galați în 2011, întoarcerea autorului „acasă”, însă una temporară, întrucât „Nu vād de ce le-aș impune copiilor mei *o dezrădăcinare*, asemeni celei care mi-a fost impusă mie de o autoritate demnă de ură” [Tănase b, 1996, 172; s. a.]. În textele sale autobiografice, scriitorul, care poate fi încadrat celui de-al doilea val al exilului literar românesc, asemenea Ancăi Visdei, după delimitarea cronologică a lui Laurențiu Ulici [1994], a Evei Behring [2001] sau a lui Ion Simuț [2008], refuză să-și asume condiția de exilat, căci: „Veneam la Paris ca un om liber, cum om liber fusesem și în România”, „fermecat că puteam călători”, având să țină cont de îndemnul conducătorului său de doctorat, Roland Barthes, de a nu se simți singur la Paris [Simion, 2013: 16]. Cât privește situația românilor din spațiul francez, Institutul Cultural Român și „cultura română în general”, interogația cu răspunsuri de un realism dur – „Care diasporă?” – apare obsesiv în scrisoarea neexpediată lui Horia-Roman Patapievic [v. Tănase, 2013: 59-67], subliniind, în mare, „suferințe” trăite pentru creație și pentru „autenticitate umană”. În interviurile din *România mea*, exilul se prezintă ca „o grădină zoologică”, ca „o formă de pierdere a libertății, dacă puteți accepta acest paradox” [v. Tănase b, 1996, 95-108]. De altfel, libertatea, în sine o condiție, „nu o valoare”, devine un concept „nociv”, după cum ilustrează și operele avute în vedere, răspunsul¹ autorului oferit cu bunăvoință punctând că:

cel care mă poate ucide pe la spate e mai liber decât mine; ori societatea noastră românească luând pildă după cea occidentală n-are-n gură decât ideea de libertate, care este cea a fiarelor (nimic de mirare: trăim în dâra iluminismului care crede-n natură și uită că marchizul de Sade a dus această logică până la capt dovedind prin absurd falsitatea întregului sistem ideologic în care trăim de trei secole – comunismul nu era decât o fațetă a acestei ideologii iluministe). [Tănase, 2014]

Operele sale maschează, sub o formă sau alta, „povestiri ale vieții” [v. Crihană b, 2013; Ifrim, 2013], în accepțiune engleză, „life-stories”, întrucât, sprijinite atât pe un imaginar individual, dar și pe unul colectiv, contribuie la dezvăluirea identității creatoare, autorul „revenind” în text, căci „între omul care scrie și omul care trăiește nu-i chiar o prăpastie de netrecut” [Simion, 1981: 5]. Acest fapt este întărit, printre altele, și de firea deschisă a lui Virgil Tănase, prezent în viața culturală a țării, dispus dialogurilor, de altfel publicate în varii lucrări legate de spațiul românesc, în lista acestora înscriindu-se și *Scrisori despre literatură și teatru*, apărută în 2013 la Editura Muzeul Literaturii Române. Pe linia evidențierii unei „fărâme identitare”, se impune amintită precizarea scriitorului, într-una din epistolele adresate lui Andrei Grigor: „Ceea ce te preocupă azi nu este, firește, autorul, pentru cunoașterea căruia cărțile ar trebui să fie îndeajuns, ci soarta amărâtului care le scrie. Ori nu-ți va fi ușor să-l dibui când, prin forța circumstanțelor, acesta nu-ți poate oferi decât *tot un chip livresc*” [Tănase, 2013: 33, s. a.].

În urma unei încercări similare întreprinse, Virgil Tănase a evidențiat în mod natural, dar ingenios relația dintre creator-operă-regie/spectacol. Punerile în scenă, ca și textele dramatice, se disting prin originalitate, stilul sugestiv nefiind decât în aparență „simplu”. Fără a intenționa o poziție critică (nespecifică naturii sale!) privind existența unor „metafore obsedante” în creație, „exilat” fiind, de această dată, în fața unui „ordinator fără caractere românești” (diacriticele fiind plasate, în continuare, din rațiuni publicistice), autorul a precizat câteva elemente „de facere” a ansamblului desemnat de arta teatrală:

De Crăciun după revoluție a pornit de la un cuplu pe care l-am cunoscut (el foarte în vârstă și celebru, ea foarte tânără și fascinată de el) și de la o anecdotă cu o mască de ghips pe care mi-a povestit-o un romancier canadian (Roger Lemlin). (...) *Moderncarnavaltango* reia o tema pe care o exploatasem deja în *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim*. *Salve Regina* pleacă de la curiozitatea de-a ști ce-i în capul acestor

actrițe (femei) celebre care ar trebui să fie mulțumite de viață și care înnebunesc (Vivian Leigh, Maria Callas). După aceea totul e, ca să spun așa, tehnic: o replică cheamă pe alta, logic, mecanic, ca-ntr-un tablou în care după prima linie arbitrară a doua e deja necesară, după prima culoare arbitrară următoarele se-nscriu deja într-o logică coloristică. (...) La fel, cușca din *Fiarele* e o soluție scenografică, mai ales n-am vrut să fac din asta un simbol (de altfel ea se transformă într-una)". [Tănase, 2014]

Astfel, se remarcă preocuparea pentru „oamenii vii”, pentru transformarea realității în creație literară, dramatică. Dorind înfățișarea umanului „adevărat” care se luptă cu „monștri adevărați” [Simion, 2013:12], sub „valurile vremii”, recurența conflictului fundamentat pe evenimente istorice duce la vehicularea structurilor de text ca „memorie de hârtie”, dar și de text „fictiv-compensatoriu” [Milea, 2007: 450]. Ținând cont de reactualizarea, de resuscitarea unui „passé vecu”, se poate face referire la ceea ce Eva Behring numea „scris subversiv / exil interior”. De altfel, „memorarea trecutului presupune ierarhizarea memoriilor nuanțate pentru a le unifica într-o perspectivă a trecutului văzut ca prezent” [Nițu, 2012].

Copilul acestui secol extraordinar, ultima piesă inclusă în volumul *Teatru* din 1996, plasată „ca o concluzie” (alături de *De Crăciun, după revoluție*, *Salve Regina*, *muzică de Pergolese*, *Veneția*, *mereu...*, *Îngeri*, *melci și portocale*) și jucată la Teatrul Corbeil-Essonnes în 1998 (*L'enfant d'un siècle colossal*) „a pornit de la dorința unei confruntări dintre o mamă și fata ei și am căutat situațiile în care el putea fi cel mai acut, fără nici o intenție politică. Schimbarea politică din Est mi-a slujit numai ca să construiesc o relație dramatică mai puternică” [Tănase, 2014, s. a.]. Operele cuprinse în același tom reprezintă după Mircea Ghițulescu „strigăte, implorări, anateme”, vizând „inconvenientul de a exista” [2007: 592], constituindu-se în relative „confesiuni ficționalizate”. Ilustrând crize identitare și semnalând agonia unei/unor lumi, piesele prezintă, global, personaje într-o căutare permanentă a sinelui, reprezentând individualități scindate și claustrate într-o „anume” formă de libertate.

Plecarea Zoiei din România totalitară în spațiul occidental nu reprezintă decât o deșrădăcinare continuă, o rătăcire, o goană, căci Vestul se demonstrează a fi un mare bazar, fiecare având pe raft un preț. Prin propria existență, aflată sub semnul Turnului Babel, inclusiv prin implicarea sa într-un triumf conjugal de naționalități mixte (Jacques-din Franța-, Jane-din America-), și purtând pecetea acceptării „conștiincioase” a mamei prin însuși prenumele său, Zoia întruchipează, asemenea celei din

urmă, tipologia omului „revoltat în genunchi”. „Noua” lume, chiar și după căderea cortinei comuniste, este ca un labirint închis, fără ieșire, fără scăpare. S-ar impune menționată punctarea lui Virgil Tănase: „În treacăt fie spus, între ideologia capitalismului occidental și cea a «comunismului» sovietic nu există o deosebire de esență” [Simion, 2013: 14], deși personajul Sterică din *Fiarele* îi explica fiului Pițu, încă în necunoștință de cauză, că democrația „e ceva..., ceva minunat”, însă „Lasă, că-ți explică tata altădată...” [Tănase, 2011: 18]. Viața pare superfluă, paralizată, nedevenind decât un simplu concept, gol(it), căci „n-o are nimeni” sau nu este decât cea „pe care ceilalți au vrut să mi-o lase, o ciozvârtă din care au mușcat toți câinii (...). Unde să mă duc? (...) Sunt un biet animal, hăituit, înțelegi? (...) Fug, încerc să mă salvez, fără nici un țel, fără ideologie..., încotro văd cu ochii.” [Tănase a: 251-265]. Elementul animalier este vădit prezent și în *Fiarele*, „satiră distopică” și piesă a unei lumi „ca junglă” în care claustrarea existențială este sugerată de „frunțașă” grădină zoologică, populată de hipopotami, adevărați „rinoceri”, îngrijitorii fiind de fapt niște temniceri „neimplicați în politică”, pentru care libertatea este o noțiune demult apusă, fără referent: „(Rodica) Sterică, ce-s cuvintele astea în gura ta, care nici nu știi ce înseamnă?! Termeni latinești, de unde i-oi fi scoțând, că habar n-ai de limbi străine (...)” [Tănase, 2011: 12]. Cu toate acestea, adaptarea la noile condiții, după eliberarea „bestiilor” se instalează prin metamorfoze: „(Sterică) M-am făcut hipopotam că doar nu eram să-i las să mă-mpuște” [idem: 50], pe când Pițu va rămâne închis în cuștile „proaspăt deschise”, pentru a împiedica dispariția speciei umane.

Iubirea, lipsită de puritate, rămâne doar o manifestare carnală, condiția femeii nefiind una tocmai fericită, ținând cont de „descotorosirea” imediat urmată:

Rodica: Altul când și-a luat ceasul de pe noptieră a agățat și cerceii mei cu safire. S-a scuzat omul când l-am chemat la miliție (...)

Ovidiu: Și unde ziceați că e cușca aia?

Rodica: Sunt mai multe dar unele-s mai mari și o să vă simțiți mai bine. La mistreți e un petec de pădure. La hipopotami puteți face și baie. Avem și girafe și două pantere (...)

Ovidiu: Prefer la hipopotami. Mă puteți...?”. [Idem: 20, 25]

În plus, în creația lui Tănase, fără a mai fi salvator, erosul se împletește indisolubil cu thanatosul:

Zoia: Dragostera arde totul împrejur, distruge tot ce ține de viața asta oribilă, dezgustătoare. Cauterizează.

Jacques: Cei care se iubesc cu adevărat ar trebui să se omoare?

Zoia: Nu e nevoie. Se face de la sine". [Tănase a: 263]

Tot astfel, tatăl Zoiei murise în pușcărie după ce fusese denunțat de propria-i mamă, din cauză că era „prea pur”: (Zoia) „Oamenii ca el sunt o aberație în ordinea firească. Trebuie distruși. Societatea îi elimină, ca pe niște corpuri străine ce sunt: dau indigestie și... (gest de vomă)” [Idem: 247]. Astfel de fapte nu erau neobișnuite, după cum semnala și Vladimir Tismăneanu: „Teroarea a făcut din cei «curați» și cei «cu pete», deopotrivă, niște sălbatici primitivi. Ei luptau pentru a-și salva viața, prietenul denunțându-și prietenul, soțul denunțându-și soția, soția denunțându-și soțul, tatăl denunțându-și fiul și fiul denunțându-și tatăl.” [1997: 33-34]. Cu toate acestea, este anticipată continuarea firului dramatic, cu accent pe metafora copilului. Nevoia de a purifica lumea depășește legăturile, specificul uman, presupunând sacrificiul, incestul, în atemporalitate și aspațialitate: (Zoia) „Numai el mai e *viu* în lumea asta care *a murit*, putrezește. Uite, am să mă culc cu el, am să-i fac un copil, un copil adevărat” [Tănase a: 304, s. a.]. Aceasta, pentru că „Moartea e oricum în noi. Trăim cât putem s-o ținem în frâu. După pierderea speranței, totul se cangrenează. Ne trebuie o cauză nobilă, să așteptăm ceva” [idem: 276]. Dialogul cu textul lui Fănuș Neagu, *Jurnal cu fața ascunsă*, se concretizează în elementul paratextual din deschiderea piesei *Fiarele*, prin citatul: „Ucidem Speranța, ucidem Civilizația. Trebuie să urlu și să urlu din nou: omul se întoarce în peșteră. Scârbosul animal cu botul plin de sânge...” [Tănase, 2011: 5]. Asemenea viziunii dezvoltate de Matei Vișniec în ultima parte a piesei *Caii la fereastră*, moartea tatălui din *Copilul...* este una cel puțin absurdă și gratuită. În opera lui Vișniec, Soția află că Soțul murise tocmai când se pornise atacul final, „al victoriei”. Aflându-se în primele rânduri și alergând cu drapelul fluturând, Hans s-a împiedicat și a fost strivit de tovarășii de arme: „(...) ai lui l-au călcat în picioare. (...) Ce-a rămas din el e pe tălpile celor care l-au călcat”. Dialogul dintre cele două femei punctează însă o „călcare în picioare” a ființei umane de către viața însăși:

Elza: Era un idealist. Nu eu, viața l-a omorât.

Zoia: Cu ajutorul tău.

Elza: S-a pus de-a curmezișul vieții, sau poate din neatenție, nu știu unde-i era capul, și viața a trecut peste el și l-a strivit”. [Tănase a: 304]

Piesa cuprinde pledoariile Elzei, venită în Occident pentru a nu muri singură, în încercarea de a justifica „îmbrățișarea” ideologiei roșii, de a se regăsi, pentru conciliere. La rândul său, un „soldat mort al unei mari cauze pierdute”, semnalează încă o dată vacuitatea libertății și apusele intenții și viziuni „de mai bine”:

Elza: Dintr-o turmă de vite am făcut oameni. Am dat lumii o istorie ca fiecare să poată avea rolul lui (...) cu ce drept mă judecați voi pe mine? Acum ne faceți ticăloși, răspunzători de tot ce s-a întâmplat. Dar voi? Unde erați atunci când, dacă ați fi fost mai buni, soarta lumii, sau cel puțin a secolului nostru ar fi fost alta, cu totul alta? Vă era frică și de umbra voastră și țineți la viață ca la ochii din cap. Și viața v-a tratat ca atare, v-a pus să-i lingeți tălpile de la pantofi. (...) Ați vrut libertate. Care libertate? Cea de-a da frâu liber instinctelor bestiale care n-a produs decât exploatare, războaie, toate racilele istoriei... Liberi de ce, mă rog? De noi? De viață ar fi trebuit să vă eliberați. Ea v-a împins la tot de ce vă e rușine azi. (...) Foarte curând o să vă dați seama și o să ne fiți recunoscători. După tot ce se întâmplase în război (...) era nevoie de o speranță, de o schimbare. Lumea nu mai putea continua fără să credem că omul e în stare să se transforme, că o să apară un om mai bun, mai...

Zoia: A apărut pe dracu. Niște monștri, asta ați fost. (...) Istoria nici nu există. Suntem niște cadavre ambulante purtate de gravitația universală. Punct.” [Idem: 278; 257-258; 287].

Aceeași idee este anulată și în spusele practicei Jane adresate idealistului Jacques: „Istoria asta de inimă sau de sex sau de filosofie nu e până la urmă decât tot o chestie de bani, așa că stop cu prostiile ” [Tănase, 2011: 300]. Inventarea și ulterioara „apariție” a copilului nenăscut, asemenea celui de mai târziu publicat al lui Imre Kertész, se manifestă pe fundalul unei dorințe constant enunțate de „a nu se fi născut”, dezvoltându-se o întreagă rețea de semnificații ale metaforei prezente atât la nivel textual, cât și la nivel paratextual. Dintre toposurile comune, se distinge cel ce vizează spațiul matricial, căci, spre deosebire de ideea din *Iona*, viața de aici, din burtă, asigură protecție, până la fixarea într-o matcă „definită”, prin motivarea și, totodată, prin refuzul unei vieți. Este conturată viziunea lumii în lume, a unei lumi germinale, embrionare, întrucât se constată iminența pierderii speranței, lipsa răspunsurilor la interogații marcante, determinate, printre alte decepții și regrete, și de despărțirea de Jacques, în cazul Zoiei:

Copilul ăsta din mine, n-am să-l las să se nască (...) o să fie o fată care o să aibă și ea un alt copil, care o să crească în burta ei, fericit, eu am să am o burtă și mai mare, și tot așa la nesfârșit. Am să fiu o mamă a altei lumi, a unei lumi cu totul noi, diferită, o lume care nu are nimic de-a face cu gravitația universală și-n care oamenii or să fie fericiți, fericiți... Spun prostii, nu-i așa?" [Tănase a: 266-267].

În parte, piesele relevă caracterul individual al personajelor prin acumularea unor „elemente alimentare” (fie prin cârnăciorii de Tulcea și prin castraveții din *Fiarele*, fie prin explorarea frigiderului de către Elza din *Copilul...*) menită să dezvăluie, pe lângă condițiile precare, identități „înfometate”. Existențele „de hârtie” vor sfârși fie printr-un compromis de aderare la ideologie, fie prin moarte. Finalul Zoiei, ca și al Elzei, este marcat de amintiri ale unor vremuri apuse, într-un adevărat „lieu de mémoire”, pentru o recompunere prin disoluție a sinelui „în fărâme”, în care se remarcă simboluri ale libertății: „(Zoia) Samoe sinee v mire, ciornoe more maio... era un cântec. Vezi, acum pot să vorbesc și rusește. Sunt ani și ani de când n-am mai fost la Marea Neagră... Pescărușii!... pot să vin pe genunchii tăi să-ți aprind țigara? (...) Explozie.” [Idem: 308-309].

Clauzula presupune împletirea conjuncturalului cu arhetipalul, prin copilul secolului ce reprezintă încercarea de a materializa imaterialul într-un spațiu legat atât de viață, dar și de moarte continuă, închizând reflexiv piesa. Așteptând o luntre asemenea celei a lui Caron care să ducă către „lume”, atributul de „fără vârstă” duce la decrepitudine (ca și în cazul lui Pandele din *Fiarele* care, îmbrățnit, „n-are o mână”, căci i-a fost mâncată de „unul de direcția generală”) și la o continuă „bâjbăire” în neant:

Copilul acestui secol extraordinar: Eu sunt copilul acestui secol extraordinar. Nenăscutul. Îmbătrânit pe una din băncile de așteptare de undeva din cer, printre alți fetești pe jumătate putreziți, care se-nghesuie nătâng să mai fie chei, mai aproape de trenul acela (...) care să ne ia să ne ducă undeva în viață. „Gata, mai spălați putina de-aici!”, strigă la noi adjunctul șefului de gară. (...) „Pământul s-a sfârșit, a ruginit, s-a dus, s-a terminat. (...) Vă zbateți degeaba, nu mai e nici un tren.” (...) „Vrem atât de mult să trăim, să trăim...!” (...) „Da uitați-vă, Dumnezeuului, la voi! Vi-a-ncărunțit părul și v-a căzut, vi s-a zbârcit fața de copil, de-abia vă mai mișcați picioarele strâmbe, în baston, în cârje, vă tremură mâinile..., orbi, surzi... Ați murit chiar înainte de a vă naște. N-ați avut noroc și asta e! Lumea s-a vestejit, s-a scuturat, n-a mai rămas nimic, doar niște frunze vesteșede pe care le poartă vântul prin cosmos și mucesc în frigul și umezeala dintre planete. Gata.”

„Unde să ne ducem, Doamne, unde să ne ducem?” Aiurea prin beznă,
prin gerul de-acolo unde nimic nu există.” [Idem: 309-310].

Prin apel la memorie, prin universul creat ce are ca fundal evenimentele istorico-politice din spațiul românesc dinaintea de 1989 și de după revoluție, teatrul lui Virgil Tănase ilustrează tulburări interioare, tribulații, mutații identitare, căci personajele sale pun problema „răului de a exista” într-o epocă nefastă. Temele și motivele dezvoltate demonstrează o viziune inedită, de altfel, „răsucită”, privind existența și „trăirea” sentimentelor, actul de creație vizând restructurarea valorică a lumii, (re)scrierea istoriei și „trasarea de linii viitorului”. Ca într-o „autoscopie transferată personajelor”, „întoarcerile înapoi”, recuperările „imaginative” ale unei lumi „duse”, se constituie în încercări de a marca trecutul, fiind punctată necesitatea unor „reașezări”, în esență, umane.

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

Notă

[1] Textele citate sub titlul *Corespondență* (2014) sunt extrase din corespondența electronică a dramaturgului și prozatorului Virgil Tănase cu autoarea articolului.

Referințe bibliografice

Corpus

Tănase, Virgil, *Teatru*, București, Eminescu, 1996 (a).

Tănase, Virgil, *România mea*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996 (b).

Tănase, Virgil, *Fiarele*, Galați, Axis Libri, 2011.

Tănase, Virgil, *Scrisori despre literatură și teatru*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2013.

Tănase, Virgil, *Corespondență*, 2014.

Studii critice

Behring, Eva, *Scriitori români din exil 1945 – 1989. O perspectivă istorico-literară*, traducere din limba germană de Tatiana Petrache și Lucia Nicolau, revăzută de Eva Behring și Roxana Sorescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001.

Chișu, Lucian, *Agonie fără extaz*, în *Caiete critice*, nr. 10 (312) / 2013, pp. 36-40.

Ciocârlie, Alexandra, *Exilul, după exil*, în *România literară*, nr. 10 / 2009, URL: http://www.romlit.ro/exilul_dupa_exil.

Crihană, Alina, *(Post?)totalitarism, absurd și antiutopie în Fiarele de Virgil Tănase*, în *Caiete critice* 10 (312) / 2013, pp. 74-79 (a).

- Crihană, Alina, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013 (b).
- Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, București, Editura Academiei Române, 2007.
- Ifrim, Nicoleta, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013.
- Jungerman, Nathalie, *Entretien avec Virgil Tănase*, Fondation La Poste, 2008, URL: http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=1002.
- Milea, Doinița, *Discurs identitar în spațiul românesc de aderență central-europeană*, în *Communication and Argumentation in the Public Sphere, III*, Universitatea Dunărea de Jos, Galați, 2007, pp. 450-455.
- Nițu, Mariana, *Cartografierea memoriei, proces de definire a identității culturale. Stabilirea parametrilor teoretici. Concepte și componente* (2), 2012, URL: <http://atelier.liternet.ro/articol/10510/Mariana-Nitu/Cartografierea-memoriei-proces-de-definire-a-identitatii-culturale-Stabilirea-parametrilor-teoretici-Concepte-si-componente-2.html>.
- Pop, Iulia, *Memorie și suferință. Considerații asupra literaturii memorialistice a universului concentraționar comunist*, Cluj-Napoca, Argonaut, 2010.
- Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului*, București, Cartea Românească, 1981.
- Simion, Eugen, *Convorbiri cu Virgil Tănase*, în *Caiete critice*, nr. 10 (312) / 2013, pp. 8-35.
- Simuț, Ion, *Cronologia exilului literar postbelic*, în *România literară*, nr. 23 / 2008, URL: http://www.romlit.ro/cronologia_exilului_literar_postbelic.
- Tismăneanu, Vladimir, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Iași, Polirom, 1997.
- Turlea, Stelian, *Interviu cu Virgil Tănase (II): „Teatrul îmi zdruncină tare inima și nervii, dar plătește mai bine”*, în *Ziarul de duminică*, 2011, URL: <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/virgil-tanase-ii-teatrul-imi-zdruncina-mai-tare-inima-si-nervii-dar-plateste-mai-bine-galerie-foto-8934360/>.
- Ulici, Laurențiu, *Avatarii lui Ovidiu. Observații statistice despre exilul literar românesc*, în *Luceafărul*, V, nr. 5 / 1994
- Ungureanu, Cornel, *La Vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, vol. I, Timișoara, Amarcord, 1995.