

UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE TEATRU ȘI TELEVIZIUNE
ȘCOALA DOCTORALĂ

TEZĂ DE DOCTORAT
REZUMAT

Narațiunea regizorală

coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. MARIAN POPESCU

doctorand:

Radu Leonard Teampău

2015

Sumar

Preambul

Capitolul I

Narațiunea spectacolului la început de mileniu III

1. De la spectacolul cinematografic la narațiunea *Screendance (dansului-în-cadre)*
2. Imagine, imaginare, narativitate
3. A citi față în față cu a scrie
4. Trucul spiralei
5. Câteva concluzii

Capitolul II

Narațiunea spectacolului:

Things That Start Slowly (Lucruri ce încet încep) de Anna Macdonald

1. Narațiunea nu este aneantizată odată cu pulverizarea poveștii
2. Tema narațiunii
3. O narațiune tragică
4. *Pseudo-timpul* narațiunii spectacolului
5. Istoricitate versus narativitate
6. Trupul-eu
7. Text al spectacolului
8. Concluzii cu privire la narațiunea spectacolului

Capitolul III

Narațiunea actorului în piesa lui Harold Pinter, *Îngrijitorul*

1. Actul narativ și non-narativ al actorului
2. Harold Pinter: „Sunt, esențialmente, un poet.”
3. Teatrul mistic al anilor '60?

4. Este sau nu este *The Caretaker* (*Îngrijitorul*) o alegorie?
5. În preajma violențelor pinteriene
6. Locuitorul locuinței
7. Monolog către actori: despre personajele Aston, Mick, Davies (prima parte)
8. Între vorbire și tăcere
9. Monolog către actori: despre personajele Aston, Mick, Davies (partea a doua)
10. Concluzii cu privire la narațiunea actorului

Capitolul IV

Narațiunea regizorală în spectacolul

Autobiographer (*Autobiograful*) de Melanie Wilson

1. O narațiune despre cum se ratează desfășurarea unei narațiuni
2. Identitate și subidentitate
3. Despre text și narațiunea aurală
4. Spectacolul ca *experiență trăită*
5. „Eu nu sunt aici”
6. Concluzii cu privire la narațiunea regizorului

Concluzii finale

Concluzii finale

Bibliografie

- a. cărți
- b. resurse on line: materiale video
- c. resurse on line: articole, studii, interviuri
- d. studii, articole, interviuri
- e. bibliografie relevantă în tematica abordată

Rezumat

Obiectivul avut în vedere, în prima parte a lucrării, a fost de a surprinde metamorfozele suferite de spectacolul contemporan, în general, și de spectacolul *Screendance*, în mod particular, pentru a realiza o analiză pertinentă a spectacolului lui Anna Macdonald, *Things that start slowly*. Am considerat că, datorită materialului teoretic al autoarei, centrat pe studiul rolului narațiunii în munca sa, această analiză este revelatorie pentru relația dintre spectacol și narațiune – narativitate în produsele culturale de ultimă actualitate. În acest sens, spectacolul britanic de la începutul mileniului III este considerat în lucrarea *Performing Narrative – narration, 'denarration' fracture and absence in contemporary performance practice*, editat de David Shirley și Jane Turner ca fiind o narațiune și tratat din această perspectivă în articole de factură științifică semnate de cercetători ai teatrului și dansului precum John F. Deeny, Shane Kinghorn, Linda Taylor, Davis Shirley, Jane Turner, Neil Mackenzie, Anna Macdonald. Această lucrare vine în întâmpinarea preocupărilor noastre cu privire la narațiunea regizorală.

Narațiunea spectaculară, ca o nouă modalitate de a „scrie” un spectacol la scenă, are rădăcini, în istoria spectacolului, surse pe care am încercat să le depistăm, analizăm și comparăm. Am identificat aceste izvoare în istoria cinema-ului, dar și în istoria dansului. În consecință, într-o tentativă de reliefare a specificității *Screendance*-ului, am urmărit, în paralel, momente semnificative din parcursul istoric al cinema-ului de avangardă și cel al dansului. În acest sens, am plasat accentele de interpretare ale celor două câmpuri de manifestare artistică pe coordonatele lor esențiale, respectiv, pe imagine și mișcare. Între aceste două elemente există un mediu comun – cel al fluidității, al curgerii conotate temporal. Nu mai zăbovim asupra conceptului de imagine statică, de *trompe l'œil*, ci relevăm acea imagine în mișcare generată de corpul performerului.

Totodată, luând în considerare desfășurarea temporală a actului citirii putem spune că, în cazul narațiunii unui spectacol, citirea este o dublă citire. Ea se desfășoară pe cel puțin două paliere după cum remarcă Seymour Chatman:

„Narațiunea reclamă mișcare în timp nu numai 'în plan extern' (durata prezentării [...] filmului, piesei), ci și 'în plan intern' (durata secvenței evenimentului care constituie intriga)¹”. Modul în care cele două citiri paralele fuzionează într-una singură se datorează luării în considerare a narațiunii spectacolului ca întreg. Armonizarea *planului intern* cu *planul extern* al desfășurării temporale nu presupune înclinarea balanței în favoarea unuia dintre cele două planuri, ci identificarea de către regizor a punctelor de convergență temporală dintre acestea. În acest context, credem că putem avansa ideea identității structurale dintre narațiune și temporalitate. Astfel, desfășurarea narațiunii se poate substitui desfășurării temporale. Atâta timp cât cele două planuri ale temporalității și narațiunii sunt paralele, fără nici un punct de incidență, vom vorbi despre o desfășurare a timpului. Când cele două planuri se intersectează apare desfășurarea în termenii narațiunii.

Narațiunea, într-un spectacol, reorganizează sistemul de referințe spațio-temporale. Ceea ce nu se poate suspenda din spectacol este tocmai narațiunea spectacolului ca *scurgere* a timpului. Acest *Erzählzeit* care este un *pseudo-timp* care ne apare ca o *vreme* a desfășurării ne conduce, după cum observă Diana Cozma, la ideea că răsturnările temporale la care asistă un spectator în timp ce urmărește spectacolul sunt un instrument esențial al narațiunii: „Dacă am fost învățați că ființa umană, de cele mai multe ori, gândește că ceea ce se întâmplă astăzi este cu certitudine efect al cauzei celor petrecute ieri, suntem îndemnați să zăbovim, măcar o clipită, cu gândul că acțiuni, vise, iluzii legate de viitor generează prezentul”².

Prin urmare, considerăm că narațiunea spectacolului pune regizorului, în principal, nu doar problema creării de intervale sau ritmuri ale desfășurării, ci însăși problema naturii desfășurării.

¹ Chatman S. (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* în H. Potter Abbott (2008) *The Cambridge Introduction to Narrative*, trad. noastră, New York: Cambridge University Press, p. 14, text original: "Narrative entails movement through time not only 'externally' (the duration of the presentation of the novel, film, play) but also 'internally' (the duration of the sequence of event that constitutes the plot)."

² Cozma D. (2013) *Eugenio Barba și mărul de aur*, București: Ideea Europeană, p. 66

În partea a doua a lucrării se analizează narațiunea spectacolului *Things That Start Slowly* (*Lucruri ce încet încep*) de Anna Macdonald, datorită faptului că ne apare ca fiind reprezentativ pentru modul în care, în actualitate, se organizează narațiunea unui spectacol. În *dansul-în-cadre* al Annei Macdonald, relevantă este legătura dintre mișcare și timp. Timpul este privit ca un prezent continuu, ca serie de înșiruri ale lui *acum*. Spre deosebire de seriile de mișcări executate într-un ritm dinamic în care acest prezent nu poate fi captat în totalitate ca fiind unul continuu, în serii, adesea, uzitate în spectacolul contemporan, în *Things That Start Slowly* (*Lucruri ce încet încep*) seriile de mișcări sunt săvârșite într-un ritm lent, un *slow-motion* (*mișcare-lentă*) pentru ca fiecare *acum* să fie receptat de către spectator plinar și continuu.

Dorim să menționăm faptul că acest tip de narațiune spectaculară, și, în mod particular, *dansul-în-cadre* al Annei Macdonald, s-a bucurat de o atenție deosebită nu numai din partea a numeroși spectatori dornici să se împărtășească cu un univers în care s-au regăsit, dar și din partea cercetătorilor avizați ai spectacolului. Credem că această primire din partea consumatorilor de produs cultural confirmă, ca într-un soi de dialog politic, dintre creator și comunitate, faptul că o traumă personală transpusă în produs cultural, într-un mediu creativ izolat, poate juca un rol major nu numai pentru creator, ci și, în aceeași măsură sau într-o măsură mai mare, pentru celălalt, oricum l-am numi: spectator, comunitate, societate.

Este evidentă, în spectacolul Annei Macdonald, valabilitatea afirmației: „Narațiunea prin al său aranjament al evenimentelor satisface nevoia noastră de ordine³”. Ideea de perspectivă, viziune asupra propriei existențe individuale stă adânc în miezul oricărei narațiuni. Este un aspect fundamental al existenței pe care comunitatea nu îl poate satisface fără a agresa identitatea individului uman. Remarcabil ni se pare în acest exemplu de narațiune a unui spectacol modul în care identitatea și cea a mamei și cea a copilului se recompun narativ după o experiență cutremurătoare și radicală. Este o narațiune a modului în care o ființă

³ H. Potter Abbott (2008) *The Cambridge Introduction to Narrative*, trad. noastră, New York: Cambridge University Press, p.38, text original: "Narrative by its arrangement of events gratifies our need for order..."

umană se ridică, din nou, pe propriile picioare, și învață să meargă mai departe, după ce o devastatoare lovitură a naturii a prăvălit-o la pământ.

Apelând la surprinzătoare mijloace de desfășurare a narațiunii pe multiple planuri atât vizuale și auditive cât și conceptuale, Anna Macdonald a reușit să ne ofere o experiență artistică în care nu se mai pune problema obținerii de satisfacții. Spectacolul ei nu se adresează delectării simțurilor, ci evitându-le, păcălindu-le, ne atinge în intimitatea cea mai profundă, expunând simplu că înainte de a fi într-un fel sau altul, de a avea o identitate sau alta, înainte de a avea o opțiune sau alta, cel mai important este să fii. Nu este o dilemă hamletiană implicată în narațiunea acestui spectacol, ci exact opusul acestei dileme. Adică nu tu alegi dacă ești sau nu ești, ci altcineva alege. În spectacolul Annei Macdonald cel care alege nu este o persoană, nu este cineva, ci este natura însăși, *sunetul vântului care bate la ușă*. Aici, prin toate mijloacele narrative implicate în realizarea dansului-în-cadre, prin renunțarea la însăși desfășurarea ca temporalitate și adoptarea unei desfășurări narrative este evitată consecutivitatea evenimentelor.

În *Things That Start Slowly (Lucruri ce încet încep)* evadăm din universul cauzei și efectului. Aici vorbim doar de sincronizări, concomitențe, intersectări. Astfel, sub nici o formă, nu putem spune, ca spectator, că „... asta poate face din narațiune o experiență plină de satisfacții, de asemenea, o poate face experiență înșelătoare, din moment ce, implicit, se inspiră dintr-o eroare străveche și anume că lucrurile care urmează altor lucruri sunt cauzate de acele lucruri⁴”. Experiența pe care spectatorul o are odată expus narațiunii acestui spectacol nu poate fi una înșelătoare. Pentru că în acest spectacol nu se explorează *de ce-ul*. Narațiunea evită desfășurarea diacronică. Este o narațiune a desfășurării sincroniilor în afara oricărui determinism.

Poate că aici este cheia de înțelegere a narațiunii din *Lucruri ce încet încep (Things That Start Slowly)*. Și poate că răul, din punctul de vedere al copilului nenăscut, este tocmai acela că nu a căzut în această eroare străveche

⁴ idem, p. 39, text original: "If this can make narrative a gratifying experience, it can also make it a treacherous one, since it implicitly draws on an ancient fallacy that things that follow are caused by those things."

unde lucrurile care urmează altor lucruri sunt confundate cu cauza lucrurilor. Poate că această străveche eroare are un nume. Numele ei este: *viață*.

În partea a treia a lucrării, raportându-ne la unul dintre spectacolele cu piesa *Îngrijitorul* de Harold Pinter, am încercat să oferim variante de răspuns la întrebarea: Ce putem spune despre narațiunea actorului? Dacă ar di să putem răspunde pertinent, am începe prin a reafirma că actul actorului nu poate fi niciodată în sine. El se desfășoară narativ, chiar în cazul fragmentării extreme a actelor și a scurtării sau lungirii lor excesive. Însă narațiunea actorului, care dă la iveală ficțiunea de identitate scenică, nu are doar coordonate sintactice ale funcțiilor actelor într-o desfășurare semantică. Actul actorului este înainte de toate ceva similar a ceea ce se definește prin morfologie. Astfel, actorul desfășoară o narațiune nu în aspect sintactic al predicățiilor, ci sub aspect morfologic. Aspectul sintactic al narațiunii spectaculare îi revine, pe de o parte dramaturgului, care se ocupă cu sintaxa textuală, pe de altă parte, regizorului, care se ocupă cu sintaxa care apare între predicății și actualizări, forme plastice și forme sonore, vizibilități și obscurizări, narațiunea actorului și narațiunile celorlalți creatori implicați în proces.

Un actor situat doar în sintaxă este preocupat doar de sensuri și codificări, ascunderi și automatisme, ceea ce îl proiectează în afara activității sale definitorii. Acea de *a oferi un corp capabil de întrupare a rostirii*. Narațiunea actorului ne arată felul în care o formă ia contur și nu ne arată doar forma finită. Acesta este aspectul morfotic al narațiunii actoricești. În termenii științelor exacte, am spune că este starea de agitație interioară care precipită o formă precis conturată.

Din perspectiva narațiunii, munca actorului este similară cu aceea a detectivului. O narațiune actoricească are ca arie de desfășurare detectarea modului în care se poate întreprinde un act. Nu este relevant *de ce*-ul, ci *cum*-ul. Acest *cum* narativ privește meșteșugul actorului în exclusivitate. Pentru că, fără a înțelege, într-un fel sau altul, acest *cum*, actorul se poziționează în narativitate la o răscruce. El citește și scrie mai departe, adăugând la ceea ce a citit, material narativ. Ceea ce este important este ca această ducere mai departe a scrierii să

nu fie o re-scriere. Narațiunea actorului este, în primul rând, o însușire temeinică a științei de a înșirui intervale, ritmuri și sincope, la nivelul mișcării corpului, din perspectiva deplasării kinetice cât și din perspectiva respirației care are ca implicație secundă extrem de importantul act al vorbirii. Așadar, mijloacele narrative ale actorului acoperă o arie mai mare decât clasică vorbire și mișcare corporală.

Analizând această problematică, din perspectiva textului dramatic *Îngrijitorul* de Harold Pinter, a cărui experiență de scenă ca actor și-a pus amprenta asupra modului de abordare narativă a textului și a cărui experiență de activist politic este binecunoscută, a reieșit, cu extremă claritate, ideea că narațiunea actoricească impune, întotdeauna, într-un spectacol de calitate, articularea unui text care să evite cantonarea lui în simpla expunere, după tiparul unei documentări jurnalistice, a unor fapte sau întâmplări. Scriitorul de teatru trebuie să aibă întotdeauna în vedere că singura relevanță în succesul sau insuccesul muncii sale este intim legată de ființa actorului, de capacitatea acestuia de a negocia o narațiune din interacțiunea cu textul său. Dacă textul dramatic se rezumă la nivelul interpretării sintactice și nu pătrunde și în aspectele morfologice devine opac la posibilitatea de a interacționa cu narațiunea actorului. În concluzie, după cum am văzut în cazul exemplar al textelor dramatice ale lui Harold Pinter, ca și a altor remarcabili scriitori dramatici ai contemporaneității, nivelul morfologic este accesat prin punerea în evidență a poeziei dramatice.

Marian Popescu remarcă, referindu-se la una din piesele lui Beckett: „Întreaga piesă este nu un text căruia îi lipsește codul, principiul descifrator, ci este chiar acest principiu care nu are unde să fie aplicat, nu are un text pe care să-l descifreze.”⁵ Această observație ni se pare fulminantă și aplicabilă unora dintre dramaturgii secolului XX, printre care se numără și Pinter. Într-adevăr, aceste texte dramatice nu au un cod de interpretare textual. Ideea că ele însele sunt un cod de interpretare ne indică cel puțin două consecințe. Prima ar fi că de fapt codul este la rândul său un text. Astfel înțelegerea unui text ca fiind codat și posibil de descifrat printr-un alt text deschide un șir aproape infinit al sensurilor. A

⁵ Popescu M. (1985) *Cuvintele tăcerii*, București: „Secolul XX”/nr. 10-11-12/1985, p. 229

doua consecință ar fi că, dacă un text nu se poate aplica în calitate de „principiu descifrador” asupra unui alt text, există posibilitatea ca principiul descifrador să se aplice asupra tăcerii. Textul descifrează tăcerea, iar tăcerea descifrează textul.

Autobiographer (Autobiografu) de Melanie Wilson ne pare un spectacol reprezentativ pentru ilustrarea problematicii narative care implică regizorul în realizarea unui spectacol. În actualitate, responsabilitatea temei narative, a mijloacelor scenic-narative și desfășurării acesteia în contextul unui spectacol cade în sarcina regizorului. Spectacolele de actualitate nu mai pornesc de la un text dat, ci implică, din partea regizorului, o cercetare prealabilă de identificare a temei și mijloacelor narative. Negocierea poziționării în cadrul echipei care realizează un spectacol a sarcinilor regizorului, scriitorului dramatic, actorului, etc., s-a modificat radical. Remarcăm, aici, faptul că mijloacele scenic-narative alese de regizor impun configurarea desfășurării textului. Este o schimbare majoră față de modul de realizare tradițională a spectacolului european. Pe de altă parte, această schimbare își are rădăcini în istoria teatrului european, dacă ne amintim de perioada elisabetană sau a teatrului popular italian.

În alegerea temei narative a spectacolului, regizorul nu se mai rezumă la tema narativă a unui text. Accentul dinspre semantică se deplasează înspre morfologia narativă. Cum își desfășoară regizorul narațiunea are o relevanță mai mare decât ceea ce ar vrea el să transmită publicului. Regizorul începe să abandoneze adresarea către public și se concentrează asupra spectatorului. De aceea, credem că a apărut necesitatea ordonării materialelor expresive și a contextelor conceptuale într-o narațiune realizată cu mijloacele scenei.

Astfel, decelăm cel puțin trei funcții ale narativității: narațiunea spectacolului căreia i se subsumează narațiunea textului dramatic, narațiunea regizorală și narațiunea actoricească. Am decis să ilustrăm narațiunea spectacolului, narațiunea actoricească și narațiunea regizorală prin prisma câte unui spectacol. Revelator pentru narațiunea regizorală ni s-a părut a fi spectacolul *Autobiographer (Autobiografu)* de Melanie Wilson. În același timp, notăm că realizarea îngemănării practice a acestor narațiuni cade în sarcina regizorului care se implică nu numai în realizarea narațiunii tipice muncii sale,

narațiunea regizorului, ci și în celelalte narațiuni, ca, de exemplu, narațiunea actorului sau narațiunea textului dramatic (care nu face obiectul acestei lucrări).

Totodată, „legați de dominanța senzației vizuale și aurale, spectatorii de teatru și film trebuie să înțeleagă interiorul ființei prin deducție, așa cum o facem, de cele mai multe ori, în cursul vieții noastre⁶”. Narațiunea regizorului pune accentul nu pe ilustrarea comunicării unui sens al spectacolului de către autorii spectacolului, ci pe modalitatea deductivă și nu inductivă a spectatorului de a citi un spectacol. Aceasta nu înseamnă că spectacolele se supun unei estetici naturaliste, ci că se poziționează într-un mod cu totul nou în fața spectatorului, ca prezentare a unui prezent al prezenței scenice. Narațiunea regizorului nu mai este o reprezentație, nu mai repetă un act petrecut în trecut, ci actualizează un prezent.

Deducția spectatorului cu privire la ce se află prezent în fața sa are o conotație mai mult morfologică și mai puțin sintactică. Sensul a ceea ce se petrece devine mai puțin important decât forma în care se petrece. Experiența teatrală a spectatorului se modifică odată cu transformarea muncii regizorului la scenă din *înscenare*, regizare în *narare regizorală*. Spectatorul este, în același timp, implicat plenar în desfășurarea spectacolului și, în același timp, profund detașat de ceea ce se întâmplă pe scenă.

Unul dintre meritele lui Melanie Wilson este acela că a reușit să provoace în spectator o atitudine reflexivă, procese de gândire și reevaluare a propriei existențe. Tema aleasă de ea este aceea a imposibilității spunerii unei povești a propriei vieți din cauza faptului că personajul Flora suferă de o boală nervoasă care o împiedică să devină coerentă. Flora este rătăcită în propriile alter-egouri. Și, cu toate acestea, Flora nu a depășit aria de definiție a unei ființe umane.

Modul în care Melanie Wilson transpune în narațiune această problematică este uimitor. Prin apelul la mijloace tehnologice reușește să transmită spectatorului, în mod neconceptualizat, senzațiile pe care personajul Flora le experimentează. Ea nu spune povestea Florei, ci o recrează din

⁶ idem p. 111, text original: "Tied to the dominance of visual and aural sensation, audiences of stage and film must apprehend human interiors by inference, much as we do in the course of our lives."

fragmente. Prezența Florei în fața spectatorului este convingătoare, autentică și acută, chiar dacă este o convenție narativă.

Considerăm, așadar, că spectatorul *citește* o reprezentare în momentul când asistă la ea, și nu doar o *privește*. Separăm ideea de *citire* a ceva de ideea de a *ni se citi* ceva. Extrăgând prezența fizică a unui narator din narațiune, observăm că narațiunea continuă să se desfășoare în prezența a cel puțin unui spectator. Ea nu se realizează obligatoriu prin prezența fizică a unei persoane care ne povestește ceva. Nu modul în care este emisă narațiunea și nici sursa emiterii sale nu o definește ca atare, ci receptarea ei. Discuția, credem, ar trebui să se poarte pe coordonatele faptului că, pentru un individ uman, și aceasta este evident în cazul spectatorului, contextualizarea inevitabilă a ceea ce vede, aude, sau primește ca informație prin intermediul organelor de simț alcătuiește, prin definiție, un text, o narațiune.

Dar, în cazul în care unui spectator i se *citește* un text acesta nu va fi receptat de spectator decât ca o *recitare*. Citirea îi aparține spectatorului. Fără această *citire*, care nu trebuie înțeleasă doar ca *lectura* unui text, individul uman nu se poate poziționa în situația de spectator. El, spectatorul, va *citi* chiar și o *recitare*.

Credem așadar că Peter Abbott se înșală atunci când constată: „... actorii fac, în locul nostru, munca pe care, când citim, trebuie să o facem, în întregime, noi înșine⁷”. Chiar și în cazul în care actorii *citesc în locul nostru* ei nu pot decât, repetăm, să *recite*. Astfel, ei, actorii, nu se *pun în locul nostru* de spectator. Ci, noi, spectatorii, ne punem în locul lor, citind inclusiv recitarea lor. Practic, pentru spectator, contactul între o narațiune exterioară bine articulată, sau chiar o narațiune fracturată, fragmentată, imposibil de perceput ca un întreg în sine, nu se poate realiza decât inter-relaționând-o cu elementele componente ale unei narațiuni interioare preexistente actului particular al cititului. Spectatorul discerne dacă există sau nu există o narațiune emisă către el. Și, totuși, echilibrarea dintre modul și forma pe care o ia o narațiune spectaculară pentru a fi *citită* de

⁷ idem p. 73, text original: “... the actors do work for us that, when we read, we have to do entirely by ourselves.”

spectator și nivelul narativ interior al unui spectator, contextualizarea pe care acesta o dă propriei existențe, este sarcina celor care sunt implicați în realizarea produsului spectacular. Producătorii, scriitorii dramatici, regizorii, actorii, etc., nu ar trebui să mizeze pe extreme, adică să încerce a construi o narațiune a spectacolului fie prea izolată de spectator, ilustrându-și cu orice preț viziunile onirice, fie prea pe placul spectatorului, ilustrând docil doar ce spectatorul este dispus să vadă. În nici unul din aceste cazuri realizatorii spectacolului nu au construit cu adevărat o narațiune. Narațiunea, pentru realizatorii spectacolului, este garanția faptului că spectatorul nu doar vede sau doar este împiedicat să vadă, ci că spectatorul a reușit să desfășoare actul pentru care a venit la spectacol. Credem că spectatorul, așezat comod în fotoliul său de spectator, indiferent dacă fotoliul este comod sau nu, vine la spectacol pentru a-l citi. Nu spunem că este obligatoriu să înțeleagă ce a citit, ci doar că el nu trebuie împiedicat să citească. În momentul în care spectatorul este frustrat de experiența cititului, spectacolul încetează.

Pe parcursul acestei lucrări am descris câteva instrumente pe care regizorul le poate folosi în figurarea narațiunii unui spectacol. Dintre acestea cel mai important ne pare acela al utilizării spațiului de reprezentare nu doar sub aspectul imaginii, ci și ca loc de propagare a undelor sonore. Un alt instrument important este acela al neexcluderii prezenței actorului din spațiul vizual-sonor. Rolul interacțiunii până la nivel de detaliu de mișcare și rostire dintre actor și regizor este esențial în articularea narațiunii actoricești. Actorul nu are capacitatea de a își desfășura *jocul* separat de narațiunea actorului care trebuie să facă parte alături de narațiunea regizorală din narațiunea spectacolului fără riscul de a submina inteligibilitatea spectacolului și prin aceasta posibilitatea ca spectatorul să citească narațiunea spectacolului. Desigur, că narațiunea actorului, precum cea a regizorului, a dramaturgului (care nu a făcut obiectul cercetării noastre) se întrepătrund într-o țesătură de ne-desfăcut în întregul care este narațiunea spectacolului.

În această lucrare am analizat narațiunea spectacolului din punctul de vedere al dansului-în-cadre *Lucruri ce-ncet încep* al Annei Macdonald,

identificând în textura spectacolului modurile de desfășurare a narațiunii. Am remarcat, aici, faptul că și în absența categoriilor clasice ale narațiunii: caracter, personaj, poveste, punct culminat, etc., narațiunea continuă să se desfășoare, iar spectatorul poate să o *citească*, realizând legătura intimă dintre orice narațiune spectaculară și temporalitate. Am ajuns la concluzia că elementul fundamental al unei narațiuni este faptul că ea se comportă asemenea unei temporalității, substituindu-i-se. Această caracteristică a *desfășurării* este, în opinia pe care ne-am formulat-o, condiția necesară pentru constatarea unui spectacol.

Apoi am analizat dimensiunile și locul narațiunii actorului în cadrul narațiunii unui spectacol. Pentru a exemplifica aceasta am ales să analizăm textul dramatic *Îngrijitorul* de Harold Pinter și spectacolul pe care l-am realizat, în calitate de regizor, după acest text. Astfel s-a putut evidenția legătura strânsă dintre munca actorului și munca regizorului cu actorul care duc la apariția narațiunii actorului. Remarcăm, în cazul textului pinterian, faptul că experiența sa de actor a dus la scrierea unui text care să favorizeze apariția narațiunii actoricești în cazul unor erori de regie și prin aceasta a împiedicat o eventuală destrămare a narațiunii regizorale. Totodată, s-au putut evidenția, prin apelul la acest spectacol în paralel cu analiza textului scris, mărturiile autorului Harold Pinter cu privire la textul scris, existența unei limite de siguranță. O limită de siguranță care garantează reușita articulării unei narațiuni spectaculare în cazul în care actorii și regizorul nu sunt conștienți sau avertizați cu privire la translațiile semiotice operate de autorul textului dramatic. Preocuparea strictă pentru articularea narațiunilor proprii actorului și regizorului, ajung în final să coincidă cu perspectiva de abordare a realității pe care o are scriitorul textului dramatic.

Narațiunea regizorului a fost analizată, în mod particular, în spectacolul *Autobiographer* de Melanie Wilson. Aici am constatat că preocuparea pentru *desfășurare* este implicită muncii regizorului. Observând implicațiile narațiunii în problematica temporalității din perspectiva spectacolului *Lucruri ce-ncet încep* al Annei Macdonald, a narațiunii actoricești din perspectiva spectacolului *Îngrijitorul* de Harold Pinter, ca instrument esențial în alcătuirea de intervale chiar și prin simpla alternare a tăcerilor și prezenței sunetului, întinericului și imaginilor,

respectiv, a narațiunii actoricești surprinsă din dubla perspectivă a scriitorului Harold Pinter ca actor cât și a actorilor care au interpretat piesa Diana Cozma, Eugen Titu, Adrian Matic, concluzionăm, prin analiza spectacolului *Autobiographer* de Melanie Wilson, că narațiunea regizorală implică în mod esențial urmărirea de către regizor a desfășurării evenimentelor (actelor scenice) sub aspectul arhitecturii de mișcare vizuală și aurală.

În final, observăm, în narațiunea spectacolului, de la începutul mileniului III, predilecția pentru teme de factură existențialistă, corespunzând unei filozofii fenomenologice, precum cea a pierderii, a absenței, a ego-ului, a identității, teme turnate într-o narațiune realizată cu mijloace scenice, în forme care pot fi numite, nu de puține ori, ca aparținând esteticii „tehnosublimului”. Deși narațiunea spectacolului european de la începutul secolului XXI prinde contururi specifice făcând apel, într-un mod obsedant, la mijloace tehnologice de ultimă oră, aceste mijloace nu sunt uzitate decât ca parte integrantă a unei narațiuni. Totodată, îngemănarea temelor profund umane cu tehnologia este menită declanșării străvechii „eliberări”, „purificări”. Spectatorul experimentează acea înstrăinare care îl umanizează. Desigur, pentru ca spectatorul să aibă această experiență, narațiunea nu mai capătă forma unei povești, ci este un asalt de stimuli care necesită, din partea spectatorului, o implicare mentală de tip activ-reactiv și nu o izolare conștientă a sa în incomprehensibilitatea semnelor estetice derulate înaintea ochilor săi. Acest procedeu scurtcircuitează privirea narațiunii spectaculare ca pe un simplu monolog, pornind de la falsa considerare a emisiei de text univoc, dinspre scenă spre inactivul spectator. Spectatorul, chiar în absența posibilității de a replica prin viu grai sau acțiune fizică notabilă, intră, prin simpla sa expunere la narațiune, în dialog cu autorul ascuns în multiplicare. Orice actor poate să certifice faptul că spectatorul comunică cu personajul pe care îl interpretează actorul prin micro-acțiuni, schimbare a respirației, tăceri sau strănuturi. De remarcat, însă, este că, dacă actorul nu a procedat în timpul pregătirilor pentru spectacol la articularea prezenței sale scenice aptă să declanșeze „eliberarea” în virtutea atingerii „înstrăinării” față de „implicare”, nu va putea conduce spectatorul spre orizontul acestei „stări de bine”.

Temele în jurul cărora gravitează narațiunea spectaculară își au corespondent în tragediile antice grecești, precum tema sacrificiului, a pierderii, a morții, a rolului agorei în comunitate, sau a comediilor antice cu virulența și cruzimea lor usturătoare care provoacă mirare și râs.

Desigur, o diferență majoră între grăuntele de tragedie conținut în narațiunea spectacolului actual și tragedia greacă constă în mutațiile suferite de individul contemporan, declanșate de întreaga gamă a descoperirilor științifice, multe dintre ele răsturnând din temelii modul de percepere și înțelegere a individului în lume. Visul lui Camus de a reuși, sub o formă modernă, readucerea genului tragic pe scenele europene pare să se fi realizat prin apelul la tehnologie.

S-au făcut referiri, în acest sens, la coordonate fundamentale, specifice narațiunii spectacolului, respectiv la imagine, spațiu, timp.

Avansăm ideea că *nararea spectacolului* se compune din *teatralizarea*, *dramatizarea* și *dereferențializarea față de realitatea cotidiană* a unui eveniment. Credem că este una dintre căile reprezentative, la această oră, de concepere și încarnare scenică a unei idei sau obsesii sau interogări. Și, probabil, că astfel ceea ce înțelegem prin *teatralitate* ar putea căpăta noi înțelesuri. Teatralitatea, „... conceptul acesta [care] are ceva mitic, prea pare general, idealist și etnocentrist.”,⁸ și-ar putea găsi locul potrivit în munca de scenă și ar putea fi dat jos, fără să se spargă, de pe soclul pe care astăzi este așezat.

Considerăm acest mod nou de a nara un spectacol ca fiind mai mult decât un simptom al unui alt tip de creare spectaculară. Credem că este una dintre căile reprezentative, la această oră, de concepere și încarnare scenică a unei idei, sau obsesii, interogări. Un mod reprezentativ pentru felul în care se aduce în realitate spectacolul de început de mileniu III.

⁸ Pavice P. *op. cit.* p. 383

Bibliografie

a. cărți

1. **autor colectiv** (2002) *Esthétique et philosophie de l'art: Repères historiques et thématiques*, prefață: Thierry Lenain, Danielle Lories, Bruxelles: De Bocck Université
2. **Abbott** H. Potter (2008) *The Cambridge Introduction to Narrative*, New York: Cambridge University Press
3. **Adorno** Theodor Wiesengrund (2006) *Philosophy of New Music*, translated [in english], edited, and with an introduction by Robert Hullot-Kentor, Minneapolis: University of Minnesota Press
4. **Appia** Adolphe (2000) *Opera de artă vie*, trad. Elena Drăgușin Popescu, București: Unitext
5. **Ariès** Philippe (1975) *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris: Le Seuil
6. **Ariès** Philippe (1997) *Timpul istoriei*, trad. Răzvan Junescu, București: Meridiane
7. **Bahtin** Mihail Mihailovici (1970) *Problemele poeziei lui Dostoievski*, trad. S. Recevski, București: Univers
8. **Bahtin** Mihail Mihailovici (1982) *Probleme de literatură și estetică*, trad. Nicolae Iliescu, București: Univers
9. **Bahtin** Mihail Mihailovici (1992) *Metoda formală în știința literaturii* *Introducere critică în poetica sociologică*, trad. și cuvânt înainte Paul Magheru, București: Univers
10. **Baker** William and Stephen Ely Tabachnick (1973) *Harold Pinter*, Edinburgh: Oliver & Boyd
11. **Barba** Eugenio (2010) *Teatru – singurătate, meșteșug, revoltă*, trad. Doina Condrea Derer, București: Nemira
12. **Barba** Eugenio (2012) *Casa în flăcări – despre regie și dramaturgie*, trad. Diana Cozma, București: Nemira
13. **Barthes** Roland (1987) *Romanul scriiturii – antologie*, trad. Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliiu, București: Univers
14. **Bauman** Zygmunt (2000) *Etica postmodernă*, trad. Doina Lică, Timișoara: Amarcord
15. **Billington** Michael (2009) *Harold Pinter* London: Faber and Faber
16. **Blessner** Barry și Linda-Ruth Salter (2007) *Spaces Speak, Are You Listening?: Experiencing Aural Architecture*, Cambridge: The MIT Press
17. **Brook** Peter (2012) *Fără secrete – gânduri despre actorie și teatru*, trad. Monica Andronescu, prefață de Andrei Șerban, București: Nemira
18. **Brook** Peter (1999) *Threads of Time*, Washington DC: Counterpoint
19. **Brooks** Peter (1992) *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard: University Press
20. **Browning** Barbara (1995) *Samba: Resistance in Motion*, Bloomington: Indiana University Press

21. **Burke** Edmund (1981) *Despre sublim și frumos*, trad. Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, București: Meridiane
22. **Burkman** Katherine H. (1971) *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Columbus: Ohio State University Press
23. **Caragiale** Ion Luca (2000) *Opere. Scrieri despre teatru. Versuri*, vol II, ed. îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bâna, Constantin Hârlav, cuvânt înainte de Eugen Simion, București: Univers Enciclopedic
24. **Carreri** Roberta (2008) *Tracce – Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, edizione a cura di Francesca Romana Rietti, trad. noastră, Milano: Il principe costante Edizioni
25. **Chubbuck** Ivana (2007) *Puterea actorului – Metoda Chubbuck*, trad. Irina Margareta Nistor, București: Quality Books
26. **Connor** Steven (1997) *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of Contemporary*, Oxford: Blackwells
27. **Cozma** Diana (2005) *Dramaturgul-practician*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință
28. **Cozma** Diana (2005) *Experimentul homo-felix*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință
29. **Cozma** Diana (2007) *Teatrul înlănțuit*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință
30. **Cozma** Diana (2013) *Eugenio Barba și mărul de aur*, București: Ideea Europeană
31. **Craig** Edward Gordon (2012) *Despre arta teatrului*, trad. Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, București: Fundația culturală Camil Petrescu, Revista Teatrul Azi (supliment) prin Kheiron
32. **Darwin** Charles (1996) *Hosts of Living Forms*, Londra: Penguin Books
33. **Dawkins**, Richard (2012) *Un râu pornit din Eden*. trad. Elena-Marcela Badea și Dan Oprina. București: Humanitas
34. **Derrida** Jacques (2008) *Despre gramatologie*, trad. Bogdan Ghiu, Cluj: Tact
35. **Durand** Gilbert (1998) *Figuri mitice și chipuri ale operei – De la mitocritică la mitanaliză*, trad. Irina Bădescu, București: Nemira
36. **Durand** Gilbert (1999) *Aventurile imaginii – Imaginația simbolică, Imaginarul*, trad. Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea, București: Nemira
37. **Durand** Gilbert (2000) *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, trad. Marcel Aderca, București: Univers Enciclopedic
38. **Durand** Gilbert (2003) *Arte și arhetipuri – Religia artei*, trad. Andrei Niculescu, București: Meridiane
39. **Esslin** Martin (2000) *Pinter the Playwright*, London: Methuen
40. **Féral** Josette (2009) *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine – Înălțând un monument efemerului*, trad. Raluca Vida, Oradea: Artspect
41. **Flaszen** Ludwik (2010) *Grotowski & Company*, translated [in English] by Andrey Wojtasik with Paul Allan, Holstebro – Malta – Wrocław: Icarus Publishing Enterprise

42. **Fludernik** Monika (2009) *An Introduction to Narratology*, trad. from the German Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik, London and New York: Routledge
43. **Gabbard** Lucina Paquet (1976) *The Dream Structure of Pinter's Plays – A Psychoanalytic Approach*, Cranbury: Associated University Press
44. **Genette** Gérard (1983) *Narrative Discourse – An Essay in Method*, translated in English by Jane E. Lewin, cuvânt înainte de Jonathan Culler, Ithaca: Cornell University Press
45. **Gogea** Vasile (2013) *Singur cu Hegel*, Cluj-Napoca: Eikon
46. **Grotowski** Jerzy (1998) *Spre un teatru sărac*, trad. George Banu și Mirella Nedelcu-Patureanu, prefață Peter Brook, postfață George Banu, București: Unitext
47. **Grotowski** Jerzy (2014) *Teatru și ritual în Teatru și ritual – scrieri esențiale*, trad. Vasile Moga, prefață George Banu, București: Nemira
48. **Habermas** Jürgen (2005) *Sfera publică și transformarea ei structurală*, trad și notă bibliografică Jeanina Ianoși, București: Comunicare.ro
49. **Harvey** David (2002) *Condiția postmodernității*, trad. Cristina Gyurcsik și Irina Matei, Timișoara: Amarcord
50. **Hegel** Georg Wilhelm Friedrich (1966) *Prelegeri de esteică*, vol.II, trad. D. D. Roșca, București: Editura Academiei
51. **Heidegger** Martin (2006) *Ființă și timp*, trad. Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București: Humanitas
52. **Homer** (2007) *Imnuri – Războiul șoarecilor cu broaștele*, trad. Ion Acsan, București: Minerva
53. **Ionesco** Eugène (2007) *Macbett în Teatru X*, trad. Vlad Russo și Vlad Zografi, București: Humanitas
54. **Lecoq** Jacques, Jean-Gabriel Carasso și Jean-Claude Lallias (2009) *Corpul poetic – o pedagogie a creației teatrale*, trad. Raluca Vida, Oradea: Artspect
55. **Lehmann** Hans-Thies (2007) *Postdramatic Theatre*, translated and with an Introduction by Karen Jürs-Munby, New York: Routledge
56. **Lehmann** Hans-Thies (2009) *Teatrul postdramatic*, trad. Victor Scoradeț, București: Unitext
57. **Lindh** Ingemar (2010) *Stepping Stones*, Edited & Introduction Frank Camilleri, trad. in English Benno Plassmann, Marlene Schranz and Magdalena Pietruska, Holstebro – Malta – Wrocław: Icarus Publishing Enterprise
58. **Lynch** David (2007) *Cum să prinzi peștele cel mare*, trad. Cătălin Mesaru, București: Humanitas
59. **Lyotard** Jean Françoise (1993) *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, trad. și prefață Ciprian Mihali, București: Babel
60. **Lyotard** Jean Françoise (1994) *Lessons on the Analytic of the Sublime: Kant's Critiques of Judgement*, translated by Elizabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press
61. **Lyotard** Jean-François (1997) *Postmodernul pe înțelesul copiilor. Corespondență 1982-1985*, trad. și postfață de Ciprian Mihali, Cluj: Apostrof

62. **Lyotard** Jean-François (2002) *Inumanul. Conversații despre timp*, trad. și postfață Ciprian Mihali, Cluj-Napoca: Idea Design & Print
63. **Mamet** David (2012) *The Secret Knowledge: On the Dismantling of American Culture*, New York: Penguin Books
64. **Mamet** David (2013) *Teatrul*, trad. Monica Botez, București: Curtea Veche
65. **Marcel** Gabriel (1998) *Omul problematic*, trad. François Breda și Ștefan Melancu, Cluj: Apostrof
66. **McConachie** Bruce (2008) *Engaging Audience – A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, New York: Palgrave Macmillan
67. **Metz** Christian (1991) *Film Language – A Semiotics of the Cinema*, translated into English by Michael Taylor, Chicago: The University of Chicago Press
68. **Mulvey** Laura (2006) *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books
69. **Nells** William (1997) *Frameworks Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York: Lang
70. **Nicolescu** Basarab (2013) *Théorèmes poétiques / Teoreme poetice*, trad. din limba franceză de L.M. Arcade, viziune grafică și ilustrații de Mircia Dumitrescu, București: Curtea Veche
71. **Oida** Yoshi și Lorna Marshall (2009) *Actorul invizibil*, cuvânt înainte de Peter Brook, trad. Maia Teszler, Oradea: Artspect
72. **Pavice** Patrice (2012) *Dicționar de teatru*, trad. Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Iași: Fides
73. **Pinter** Harold (1968) *Îngrijitorul*, trad. Olga Maniu și Ivan Denes, în *Teatru englez contemporan*, vol. II, București: Editura pentru Literatură Universală
74. **Pinter** Harold (1991) *The Lover in Plays*, vol. 1, London: Faber and Faber
75. **Popescu** Marian (1987) *Teatrul ca literatură*, București: Eminescu
76. **Popescu** Marian (1990) *Drumul spre Ithaca – de la text la imagine scenică*, București: Meridiane
77. **Popescu** Marian (2011) *Teatrul și comunicarea. Elemente ale paradigmei teatrale*, București: Unitext
78. **Powlick** Leonard (1986) *'What the hell is that all about?' A Peak at Pinter's Dramaturgy*, Cranbury: Associated UP
79. **Rousseau** Jean-Jacques (1743) *Dissertation sur la musique moderne*, la <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5626542x/f10.image>
80. **Rousseau** Jean-Jacques (1981) *Scrisoare către dl. d'Alembert în Scrieri despre artă*, trad. Marina Dimov, Minerva: București
81. **Sartre** Jean Paul (1986) *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard
82. **Savarese** Nicola (2010) *Eurasian Theatre – Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present*, translated from the Italian by Richard Fowler, updated version revised and edited by Vicki Ann Cremona, Holstebro – Malta – Wrocław
83. **Sheppard** William Anthony (2001) *Revealing Masks*, Berkley: University of California Press, p. 32

84. **Strugatki** Arkadi și Boris (1992) *Picnic la marginea drumului*, trad. Valentin Stoicescu, București: Nemira
85. de **Toro** Fernando (1995) *Theatre Semiotics – Text and Staging in Modern Theatre*, translated from the Spanish by John Lewis, Buffalo: University of Toronto Press
86. **Vanloo** Albert (1913) *Sur le plateau, souvenirs d'un librettiste*, la <https://archive.org/details/surleplateausouv00vanluoft>
87. **Varley** Julia (2011) *Notes from an Odin Actress – Stones of Water*, London & New York: Routledge
88. **Winick** Charles (1995) *Desexualization in American Life*, Piscataway Township: Transaction Publishers
89. **Wunenburger** Jean-Jacques (1998) *Viața imaginilor*, trad. Ionel Bușe, Cluj-Napoca: Cartimpex
90. **Wunenburger** Jean-Jacques (2000) *Sacrul*, trad. Mihaela Căluț, Cluj-Napoca: Dacia
91. **Wunenburger** Jean-Jacques (2001) *Utopia sau criza imaginarului*, trad. Tudor Ionescu, Cluj-Napoca: Dacia
92. **Wunenburger** Jean-Jacques (2004) *Filozofia imaginilor*, trad. Muguraș Constantinescu, Iași: Polirom

b. resurse on line: materiale video

1. **Aggiss** Liz și Charlotte Vincent (2009) *V&A Artefacts: Blurred Vision* (2012), la <http://www.youtube.com/watch?v=mKDtQiyIMMM>
2. **Aggiss** Liz și Joe Murray (2010) *Beach Party Animal* (2010) Liz Aggiss & Joe Murray – Extract, la <http://www.youtube.com/watch?v=x4FX3CKI72A>
3. **Anwar** (2012) în *The act of killing, Documentary with Filmmaker Josua Oppenheimer*, la <https://www.youtube.com/watch?v=hHGbb64YxAk>
5. **Billington** Michael (2009) *Harold Hobson obituary*, la <http://www.youtube.com/watch?v=tP3orHo20cQ>
6. **Bromberg** Serge (2011) *A conversation with Serge Bromberg LE VOYAGE DANS LA LUNE*, la <http://www.youtube.com/watch?v=iKNX7AchVeY>
7. **Brook** Peter (2011) *Peter Brook speaks about The tragedy of Hamlet*, la <https://www.youtube.com/watch?v=MgjX9qw9ul>
8. **Brook** Peter (2012b), *The Tightrope - Peter Brook*, la <http://www.youtube.com/watch?v=EKAqgeTslnk>
9. **Brook** Peter (2013) *Peter Brook incontra il Teatro Valle occupato - 12 aprile 2013*, la <http://www.youtube.com/watch?v=L6aftmL8FmE>
10. **Cocteau** Jean (1930) *Jean Cocteau: Le sang d'un poète (1930)*, la <https://www.youtube.com/watch?v=Ers4x5h9bno>
11. **Decroux** Étienne (1960) *Decroux - L' Usine*, la <https://www.youtube.com/watch?v=JzBFPCg0UWI>
12. **Duchamp** Marcel (1926) *MARCEL DUCHAMP - ANEMIC CINEMA*, la <https://www.youtube.com/watch?v=upvYAAh8RuU>
13. **Ebina** Kenichi (2013) *2013 America's Got Talent: Kenichi Ebina ALL PERFORMANCES HD*, <https://www.youtube.com/watch?v=S2edltPdP14>
14. **Gifuni**, Fabrizio (2011) *Na specie de Cadavere Lunghissimo*, la <http://www.youtube.com/watch?v=fVXhRVxavg4>
15. **Grossman** Dave (2012) *Psychologist Lt. Col. Dave Grossman On The Act Of Killing*, la <http://www.youtube.com/watch?v=9Ozno7HMGE>
16. **Herzog** Werner (2013) *Werner Herzog and Errol Morris talk about "The Act of Killing"*, la <http://www.youtube.com/watch?v=LLQxVy7R9qo>
17. **Iureș** Marcel (2012) *Absolut Day*, la <http://www.youtube.com/watch?v=wZ-7vG7hquU>
18. **Jillette** Penn Fraser (2013) *Bravo Profiles – Penn and Teller (2001)*, la <http://www.youtube.com/watch?v=RJhQKw2xZIM>
19. **Lenox** John Carson (2011) *Lennox Vs. Dawkins Debate - Has Science Buried God?*, la <http://www.youtube.com/watch?v=J0UIbd0eLxw>
20. **Lennox** John Carson (2014) *Answering Typical New Atheist Objections and Fallacies*, la <http://www.youtube.com/watch?v=PGyQVnO8Vt8>
21. **Macdonald** Anna (2010) *Things That Start Slowly*, la <http://vimeo.com/25080056>
22. **Mamet** David (2014) *David Mamet on conservatism*, la <http://www.youtube.com/watch?v=WTGJHl4xicA>

23. **Méliès** Georges (1902) "Le Voyage dans la Lune" George Méliès 1902 (Original version, silent and black & white) la <http://www.youtube.com/watch?v=9m830jhUi3E>
24. **Méliès** Georges (1903) *La Lanterne Magique - The Magic Lantern* (1903), la <http://www.youtube.com/watch?v=FACSBbqmaAw>
25. **Méliès** Georges (1904) *Georges Méliès Le Voyage à travers l'impossible 1904 Part 1*, la <http://www.youtube.com/watch?v=txEvVNDRZIQ>
26. **Nicolescu** Basarab (2010) *Qu'est-ce que la réalité ? Définition des différents niveaux de réalité*, la http://www.youtube.com/watch?v=_jFE4w6mfaQ
27. **Offenbach** Jacques (compozitor), Vanloo A. (libretist), Leterrier E. (libretist) și Mortier A. (libretist), Soustrot M. (dirijor), Savary J. (regia); (1985) spectacolul de la Grand Théâtre de Genève, transmis de postul de televiziune France 3 în data de 31 decembrie 1988, *Le Voyage dans la Lune - Présentation [Alain Duault & Jérôme Savary] (1988)*, la <https://www.youtube.com/watch?v=J6dlHTdmXDo&list=RDJ6dlHTdmXDo#t=576>
28. **Offenbach** Jacques (compozitor), Vanloo A. (libretist), Leterrier E. (libretist) și Mortier A. (libretist), Laurent Gendre (dirijor), Olivier Desbordes (regie – adaptare text), David Belugou (scenografie), Jean-Michel Angays și Stéphane Laverne (costume) François Gendre (ecleraj) (2013) *Le voyage dans la lune, J. Offenbach, Jonathan Spicher, le Prince qui passe par là*, la <http://www.youtube.com/watch?v=-TmMHAXOgF4>
29. **Pinter** Harold (1963) *On Location with The Caretaker*, 1963, la <http://www.youtube.com/watch?v=xods41vmR7w>
30. **Pinter** Harold (1988) *Precisely (Exact) 1988/ Night (Nacht) 1988/ BBC: Mountain language /interview Pinter*, la <https://www.youtube.com/watch?v=8NlyThUoL3E>
31. **Pinter** Harold (2001) *Harold Pinter on the Charlie Rose Show: July 19th 2001 (Part One)*, la <http://www.youtube.com/watch?v=R0jbuCweGiU>
32. **Pinter** Harold (2006) *Krapp's Last Tape with Harold Pinter (Part 1)* la www.youtube.com/watch?v=cKteolGbFOQ
33. **Pinter** Harold (2012) *30 Renowned Writers Speaking About God*, la <http://www.youtube.com/watch?v=tpxoD9KFpHl>
34. **Ramamurthi**, Rajyashree; Desmond Roberts; Parimal Phadke; Dhanya Pilo; Surjit Nongmeikapam; Frederic Lombard; Preethi Athreya; Yashaswini R; Rakesh MPS; Asim Waqif; (2011) *The Yellow Line Project - New Delhi* la <http://www.youtube.com/watch?v=dvX78fX5SRA>
35. **Rehm** Ophélie și Nicolas Habas (2014) *Le corps de la ville #00*, la <http://vimeo.com/88640149>
36. **Ray** Man (1920) *Emak Bakia: A Short Film by Man Ray*, la http://www.youtube.com/watch?v=8V_zr-dVDws
37. **Schlemmer** Oskar (1922) apud Margarete Hastings (1970) *Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer - Bauhaus (Best Quality)* la <http://www.youtube.com/watch?v=4BB9Xd2yOtE>

38. **Schonberg** Arnold, Albert Giraud, Otto Erich Hartleben, Erwin Stein (1912) *Complete performance: Schoenberg's Pierrot lunaire*, la <http://www.youtube.com/watch?v=bd2cBUJmDr8>
39. **Wasson** Steven și Corinne Soum (1992) *from THE MAN WHO PREFERRED TO STAND (1994), Theatre de l'Ange Fou, 1994*. la <https://www.youtube.com/watch?v=rX7f4UvDbsE>
40. **Wilson** Melanie (2012) *Melanie Wilson & Fuel present Autobiographer*, la <http://www.youtube.com/watch?v=49okdnIXfWY>
41. **Wolpert** Lewis (2011) *Lewis Wolpert - The nonsense of bioethics*, la <http://www.youtube.com/watch?v=beVAEwM2t8Q>
42. **Wrangham** Richard (2014) *The Great Debate: ORIGINS OF VIOLENCE (OFFICIAL) - (Part 1/2)*, la <http://www.youtube.com/watch?v=vxMP4IAkqpU>

c. resurse on line: articole, studii

1. **Aggiss** Liz (2008) *'Take 7' study pack*, apud *What is Screen Dance?* la <http://www.britishcouncil.org/new/forward-motion/Forward-Motion-Articles-Folder/What-is-Screen-Dance/>
2. **Boicea** Dan (2013) *Victor Ioan Frunză: „UNITER este un bloc de tip sovietic“*, București: Ziarul Metropolis, la <http://www.ziarulmetropolis.ro/victor-ioan-frunza-uniter-este-un-bloc-de-tip-sovietic/>
3. **Bowie-Sell** Daisy (2012) *Autobiographer-Toynbee-Studios-review*, la <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/9236310/Autobiographer-Toynbee-Studios-review.html>
4. **Brown** Peter (2010) *The Caretaker* London Theatre .co.uk la <http://www.londontheatre.co.uk/londontheatre/reviews/caretaker2010.htm>
5. **Chrutowicz** Maria (2012) *Din istoria tapiseriilor*, la <http://1-cultural.blogspot.ro/2012/08/din-istoria-tapiseriilor.html>
6. **Darriulat** Jacques (2007) la <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/Kant/KantAnaSublime.html>
7. **Florescu** Judy (2014) *Cristina Modreanu: "Refuzul noului poate fi justificat doar de blocajul mental al producătorilor de teatru"*, București: Ziarul Metropolis, la <http://www.ziarulmetropolis.ro/cristina-modreanu-critic-de-teatru-publicul-e-ultimul-vinovat/>
8. **Funke** Lewis (1964) *The Caretaker: Play by Pinter Returns With a New Cast*, The New York Times la <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9905E2DB1530E033A25752C3A9679C946591D6CF>
9. **Hayes** Katy (2015) *Review: The Caretaker, Gate Theatre, Dublin*, The Independent la <http://www.independent.ie/entertainment/theatre-arts/review-the-caretaker-gate-theatre-dublin-30983212.html>
10. **Jones** Chris (2011) *What's Pinter without tension?* Chicago Tribune, la http://articles.chicagotribune.com/2011-11-18/entertainment/ct-ent-1119-caretaker-review-20111118_1_harold-pinter-davies-mick
11. **McManus** F. Barbara (1999) *Structure of the Greek Theater* la http://www2.cnr.edu/bmcmamus/tragedy_theater.html
12. **Orr** Jake (2012a) *Review: Autobiographer*, la <http://www.ayoungertheatre.com/review-autobiography-melanie-wilson-toynbee>
13. **Orr** Jake (2012b) *Theatre Thought: Melanie Wilson's Autobiographer Reconsidered*, la <http://www.ayoungertheatre.com/theatre-thought-melanie-wilsons-autobiographer-reconsidered>
14. **Panait** Lala (2013) *Cum ajungi să dormi într-un teatru ocupat? Teatro di Valle occupato (Roma)*, Gazeta de artă politică la <http://artapolitica.ro/?p=263>
15. **Paravidino** Fausto (2013) *Dramaturgie italiană la „Odeon“ (II). Fausto Paravidino, școala crizei, a consemnat Andreea Dumitru*, la

- <http://www.teatrul-azi.ro/spectacole-lectura/dramaturgie-italiana-la-%E2%80%9Eodeon%E2%80%9C-ii-fausto-paravidino-scoala-crizei>
16. **Tentiuc** Ion (2009) apud Liliana Păpușoi, *Ceramica, semnul distinctiv al primei civilizații europene*, la <http://www.flux.md/articole/7283/>
 17. **Vanhaesebrouck** Karel (2004) *Towards a Theatrical Narratology?* la <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/vanhaesebrouck.htm>

d. studii, articole, interviuri

1. **Beckett** Samuel (1985) *Samuel Beckett către Alan Schneider*, (fără traducător) București: Secolul XX/nr. 10-11-12/1985
2. **Casimcea** Mircea Ioan (1996) *Hăul de Christian Palustran*, Cluj-Napoca: Adevărul de Cluj, nr. 7-8 decembrie 1996
3. **Cioran** Emil (1985) *Beckett*, trad. Cristina Hăulică, București: Secolul XX/nr. 10-11-12/1985
4. **Classen** Albrecht (2005) *Philippe Ariès and the Consequences: History of Childhood, Family Relations, and Personal Emotion: Where Do We Stand Today?*, în *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance – The Result of Paradigm Shift in the History of Mentality*, edited by Albrecht Classen, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co
5. **Erickson** John (2003) *Defining political performance with Foucault and Habermas: strategic and communicative action in Theatricality*, edited by Tracy C. Davis and Thomas Postlewait, Cambridge: University Press
6. Grotowski J. (2011) *Legi pragmatice*, în Eugenio Barba și Nicola Savarese *Arta secretă a actorului – Dicționar de antropologie teatrală*, trad. Vlad Russo, București: Humanitas
7. **Isherwood** Charles (2005) *A Pinter Actor Must Know His Between-the-Lines*, New York: The New York Times, 16 octombrie 2005
8. **Macdonald** Anna (2013) *'Things That Start Slowly' în Performing Narrative: narration, 'denarration', fracture and absence in contemporary performance practice* edited by David Shirley and Jane Turner, Crewe: MMU Cheshire
9. **Meineck** Peter (2012) *The embodied space: performance and visual cognition at the Theatre of Dionysos*, in *New England Clasical Journal* 39.1/2012, p. 3-46
10. **Modreanu** Cristina (2011) *Andrei Serban: „În România, nivelul de Alzheimer în cultură e în creștere”*, București: Revista Scena, nr. 15/2011
11. **Oberten** Janos (1996) *Experiment teatral într-un studiu adecvat*, Timișoara: Renașterea bănățeană, 1 iulie 1996
12. **Palustran** Christian (1996) *Sper că într-o zi voi fi capabil să citesc Caragiale în limba română*, interviu luat de Adrian Țion, Cluj-Napoca: Tribuna nr. 12/1996
13. **Pinter** Harold (1966) *Harold Pinter interviewat de Larry Bensky*, Paris: The Paris Review, nr.39/1966
14. **Pleșu** Adrian (1988) *Notă despre teatralitatea vieții*, București: Teatrul, nr. 6/1988
15. **Popescu** Marian (1985) *Cuvintele tăcerii*, București: Secolul XX/nr. 10-11-12/1985
16. **Popescu** Marian (2014) *Reflection on Sound, Voice and Attention*, în *Studia Dramatica*, LIV, 2, 2014, p. 9-16
17. **Runcanu** Tudor (1993) *Ingrijitorul de Harold Pinter*, Cluj: Steaua, ianuarie
18. **Serghe** Dorin (1992) *Cum l-au învins studenții pe Harold Pinter*, Cluj: Adevărul de Cluj, noiembrie
19. **Stracula** Attila (1996) *Ministagiune providențială*, București: Azi, 21 iunie

20. **Turner** Jane (2013) *Autobiographer and the Technological Sublime in Performing Narrative – narration, 'denarration' fracture and absence in contemporary performance practice*, edited by David Shirley și Jane Turner, Crewe: MMU Cheshire
21. **Țion** Adrian (2005) *Un Nobel întârziat*, Cluj: revista Tribuna, nr. 76/2005

e. bibliografie relevantă în tematica abordată

1. **Bal Mieke** (2008) *Naratologia: introducere în teoria narațiunii*, trad. Sorin Pârvu, Iași: [Institutul European](#)
2. **Banu George** (2000) *Livada de vișini, teatrul nostru – jurnal de spectator*, trad. Anca Măniuțiu, București: Allfa
3. **Barba Eugenio** (2010) *Pământ de cenușă și diamant. Ucenicia mea în Polonia*, trad. Diana Cozma, București: Ideea Europeană
4. **Biner Pierre** (1972) *The Living Theatre*, New York: Horizon Press
5. **Borie Monique** (2007) *Fantoma sau îndoiala teatrului*, trad. Ileana Littera, București: Unitext
6. **Brook Peter** (1997) *Spațiul gol*, trad. Marian Popescu, București: Unitext
7. **Brook Peter și Marie-Hélène Estienne** (2002) *The Man Who...*, London: Methuen Publishing Ltd.
8. **Burlacu Diana-Violeta**, (2011) *A Pragmatic Approach to Pinteresque Drama*, Cluj: Casa Cărții de Știință
9. **Caranfil Tudor** (1978) „Cetățeanul Kane” - „Romanul” unui film, București: Meridiane
10. **Chatman Seymour** (1993) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, [London: Cornell University Press](#)
11. **Corniș-Pop Marcel** (2000) *Tentația hermeneutică și rescrierea critică: interpretarea narativă în zodia poststructuralismului*, București: Ed. Fundației Culturale Române
12. **Declan Donnellan** (2006) *Actorul și ținuta – reguli și instrumente pentru jocul teatral*, trad. Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, București: Unitext
13. **Domenach Jean-Marie** (1995) *Întoarcerea tragicului*, București: Meridiane
14. **Drozdowski Bohdan** (edited by) (1979) *Twentieth Century Polish Theatre*, English translations Catherine Itzen, London: John Calder
15. **Esslin Martin** (2009) *Teatrul absurdului*, trad. Alina Nelega, București: Unitext
16. **Hodge Alison** (edited by) (2010) *Actor Training*, New York: Routledge
17. **Holmberg Arthur** (2004) *The Theatre of Robert Wilson*, New York: Cambridge University Press
18. **Ionesco Eugène** (1992) *Note și contranote*, trad. și cuvânt introductiv Ion Pop, București: Humanitas
19. **Ionesco Eugène** (1999) *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, trad. Simona Cioculescu, București: Humanitas
20. **Ionesco Eugène** (1992) *Jurnal în fărâme*, trad. Irina Bădescu, București: Humanitas
21. **Ionesco Marie-France** (2003) *Portretul scriitorului în secol – Eugène Ionesco 1909-1994*, trad. Mona Țepeneag, București: Humanitas
22. **Grotowski Jerzy** (2014) *Teatru și ritual*, trad. Vasile Moga, București: Nemira
23. **Jung C. G.** (2003) *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, în *Opere complete*, volumul 15, trad. Gabriela Danțiș, București: Trei

24. **Karli** Pierre (1991) *Animal and Human Aggression*, translated from French by S.M. Carmona and H. Whyte, New York: Oxford University Press
25. **a Kempis** Thomas (2005) *The Inner Life*, translated by Leo Sherley-Price, New York: Penguin Books
26. **Mnouchkine Ariane** (2010) [Arta prezentului: convorbiri cu Fabienne Pascaud](#), București: [Fundația Culturală Camil Petrescu](#)
27. **Nelega** Alina (2009) [Recuperarea tragicului în textul nou de teatru](#), Târgu-Mureș: [Editura Universității de Artă Teatrală](#)
28. **Pászka Imre** (2010) *Sociology of Narrative Story Forms: (life story, autobiography)*, Cluj: [Presa Universitară Clujeană](#)
29. **Peck** M. Scott (2004) *Psihologia minciunii. Speranța de a vindeca răul uman*, trad. Lucian Popescu, București: Curtea veche
30. **Peck** M. Scott (2007) *Drumul către tine însuși și mai departe. Evoluția spirituală într-o epocă a anxietății*, trad. Ileana Achim, București: Curtea veche
31. **Popescu** Marian (1986) *Chei pentru labirint. Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D.R.Popescu*, București: Cartea Românească
32. **Popescu** Marian (2004) *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București: Unitex
33. **Popovici Ada** (2009) [Limbajul dramatic și orizontul de așteptare estetică](#), Iași: Demiurg
34. **Richards** Thomas (2001) *At Work with Grotowski on Physical Action*, London & New York: Routledge
35. **Sartre** Jean-Paul (2006) *Adevăr și existență*, text stabilit și adnotat de Arlette Elkaim-Sartre, trad. Toader Saulea, București: Nemira
36. **Sava** Ion (1981) *Teatralitatea teatrului*, București: Eminescu
37. **Schechner Richard** (2009) [Performance; Introducere și teorie](#), București: Unitext
38. **Sacks** Oliver (2005) *Omul care își confundă soția cu o pălărie*, trad. Dan Rădulescu, București: Humanitas
39. **Sacks** Oliver (2009) *Muzicofilia. Povestiri despre muzică și creier*, trad. Anca Bărbulescu, București: Humanitas
40. **Vartic** Ion (2002) *Clanul Carașiale*, Cluj: Apostrof