

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI  
CINEMATOGRAFICĂ „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI  
DEPARTAMENTUL DE STUDII DOCTORALE

REZUMAT

## **TEZA DE DOCTORAT**

# **DRAMATURGIA AMERICANĂ ÎN VERSIUNE CINEMATOGRAFICĂ (1945-2015)**

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof. univ. dr. Manuela Cernat

DOCTORAND:

Elena Monica Popa (Frunzaru)

2019

## **Cuprins**

### **Introducere / 3**

### **Capitolul 1. Dialectica realismului cinematografic și a convenției teatrale în ecranizări americane emblematice / 6**

1.1. Confluența dintre teatru și film / 7

1.2. Piesa de teatru ca suport diegetic al filmului / 17

1.3. Estetica spectacolului de teatru versus estetica filmului. Limbaj teatral și limbaj cinematografic – similitudini și deosebiri / 29

1.4. Considerații finale / 37

### **Capitolul 2. Portrete ale unor mari dramaturgi americani în lumea filmului / 40**

2.1. Eugene O'Neill / 43

2.2. Lillian Hellman / 56

2.3. Clifford Odets / 66

2.4. Maxwell Anderson / 72

2.5. Thornton Wilder / 78

2.6. Arthur Miller / 82

2.7. Tennessee Williams / 91

2.8. Edward Albee / 100

2.9. Neil Simon / 107

2.10. Concluzii / 112

### **Capitolul 3. Spiritul epocii reflectat în ecranizările cinematografilei americane de ieri și de astăzi / 115**

3.1. Teme majore ale teatrului american (materialismul, fragmentarea familiei, visul american) reflectate în filmele Hollywood-ului / 115

3.2. Piese marcante în viziunea unor mari cineaști / 123

## **Capitolul 4. Mimesis-ul sau oglindirea identității americane / 157**

4.1. Cenzura și Production Code (codul de producție). America „profundă” versus ” West and East Coasts” / 157

4.2. Noile valori sociale privind egalitatea de gen și nediscriminarea rasială. Evoluția mentalului colectiv reflectată în filmul american postbelic și contemporan / 195

4.2.1. Discriminarea de gen în teatrul american ecranizat / 195

4.2.2. Discriminarea rasială în teatrul american ecranizat / 204

4.3. Valoarea culturală versus entertainment. Box office în teatru asigură box office în film / 210

4.4. Concluzii / 216

**Concluzii / 219**

**Bibliografie / 224**

**Anexe**

**Cuvinte cheie:** teatru american, teatru ecranizat, intermedialitate, film, mizanscena, jocul actoricesc, scenariu, convenția teatrală, dramaturg, cineast, adaptare, transpunere, artificialitate, realism, cenzură

Teza de doctorat *Dramaturgia americană în versiune cinematografică (1945-2015)* își propune să atragă atenția asupra teatrului ecranizat ca artă hibridă rezultată în urma osmozei dintre cele două arte surori: teatrul și filmul. Scopul lucrării de față este de a identifica și a analiza particularitățile teatrului ecranizat precum și de a evidenția posibilitatea filmului de a transgresa barierele teatrului, fără a știrbi integritatea acestuia din urmă ca artă. Abordarea teoretică este însoțită de o analiză a celor mai reprezentative ecranizări ale unor opere teatrale americane, luând în considerare evoluția contextului politic și social de după cel de-al Doilea Război Mondial până în zilele noastre.

Interesul pentru această temă pornește de la ecranizarea continuă și constantă a pieselor de teatru de către cinești, care au abordat texte consacrate, le-au reluat și le-au dat o altă formă pe ecran. Însă nicio lucrare critică din țara noastră nu studiază teatrul american ecranizat, ci fie arta teatrală, fie arta filmică americane. Având în vedere lipsa unor cercetări de specialitate care abordează interdisciplinar această temă, lucrarea își propune să aprofundeze teatrul ecranizat pornind de la apropierea limbajului filmic de limbajul teatral. Caracterul inovator al lucrării constă, de asemenea, în abordarea teatrului ecranizat din perspectiva intermedială printr-o analiză comparativă a celor două medii care participă la sincretismul artelor. Analiza filmelor este însoțită de o analiză de conținut a arhivei *Production Code Administration – Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records (PCA)*. Prin urmare, lucrarea prezintă într-o manieră integrată elemente teoretice, analiza unor documente sociale și analiza ecranizărilor pieselor de teatru americane care au avut succes pe scena de teatru din America, cu precădere pe Broadway.

Lucrarea conține o parte teoretică și o parte aplicativă. Partea teoretică asigură fundamentul teoretic-explicativ al demersurilor practice prin analiza critică a celor mai semnificative contribuții la studiul teatrului american ecranizat, compară teatrul și filmul și evidențiază specificitatea relației intermediale dintre aceste două arte surori. Partea aplicativă prezintă marii dramaturgi americani și contribuția lor la cinematografie, dezbate temele majore

ale teatrului ecranizat în contextul socio-politic al vremii și realizează o analiză de film a celor mai reprezentative ecranizări ale marilor dramaturgi americani ai secolului XX.

Prin urmare, lucrarea abordează problematica teatrului american ecranizat luând în considerare elemente teoretice despre această artă hibrid, rolul dramaturgilor în dezvoltarea cinematografului americane și temele majore abordate care reflectă spiritul epocii. De asemenea, lucrarea prezintă o analiză a unora dintre cele mai semnificative adaptări ale pieselor de teatru pentru marele ecran, care au fost obstacolele dar și beneficiile întâlnirii dintre aceste două arte care au oferit separat și împreună atât de mult publicului din sălile de spectacol sau de cinema.

Astfel, **Capitolul I – Dialectica realismului cinematografic și a convenției teatrale în ecranizări americane emblematice** – abordează teatrul ecranizat ca interferență culturală dintre teatru și film, ca formă de intermedialitate artistică definită la modul general ca transpunere a suportului diegetic dintr-un mediu în altul, formă particulară de intertextualitate, de translare a convențiilor estetice. Mediamorfoza teatrului și a filmului aduce în discuție aspecte ale relației text-imagini, mizanscena și jocul actoricesc care se reconstruiesc în procesul de gestație a unei opere de teatru ecranizat.

Diegeza filmelor se bazează și pe piesa de teatru, deoarece ecranizarea unei piese de teatru a generat discuții legate de fidelitatea adaptării față de textul original. Voi discuta trei tipuri de reacții ale teoreticienilor și criticilor de film: unii autori cer ca adaptările să fie fidele textelor originale, unii consideră că fidelitatea este imposibilă iar alții susțin că fidelitatea este indezirabilă, deoarece filmul are principii estetice diferite de cele din literatură și dramaturgie.

În critica scenariului transmedial prezintă modele de adaptare a unui text dramatic la film, atât din perspectiva fidelității față de textul original, cât și din perspectiva opusă care propune ca fidelitatea să-și piardă poziția privilegiată.

Finalul capitolului conține un studiu comparativ al teatrului și al filmului cu scopul de a le reliefa similitudinile și deosebirile, plecând de la premisa că aceste arte sunt două moduri diferite de interpretare a realității. În analiză iau în considerare elementele principale în redarea unei piese de teatru pe ecran: spațiul de joc, actoria, mișcarea, textul, conexiunea cu spectatorul și relația celor două arte cu realitatea.

Întâlnirea teatrului cu filmul nu a fost de la început fără probleme. În perioada copilăriei cinematografului, apelarea la piesa de teatru era văzută de multe ori ca o formă de vulgarizare a textului dramatic, iar analiza teatrului ecranizat era realizată prin compararea cu multă acribie a

suportului diegetic original cu scenariul de film. Uneori reacțiile au fost extreme. Unii au susținut că scenariul de film trebuie să fie identic cu textul dramatic original, ceea ce implica ca teatrul ecranizat să fie un teatru filmat, iar alții considerau că filmul este o artă independentă, care nu trebuie să urmeze modelul teatral și care poate să adapteze sau să se inspire din piesa de teatru. Cu privire la cea de-a doua perspectivă, Erwin Panofsky afirma în 1934 că filmul trebuie să renunțe la teatru deoarece nu este constructiv pentru dezvoltarea limbajului cinematografic, prin urmare modelele teatrale trebuie evitate. Această atitudine față de relația dintre teatru și film poate fi explicată și prin faptul că cinematograful se afla la începuturile sale în căutarea propriei identități.

Realismul cinematografic al transpunerii unei piese de teatru pe ecran depinde în primul rând de factorii tehnici care favorizează intermedialitatea. Aceștia țin de opțiunea regizorală de redare a mizanscenei, a jocului actoricesc, a dialogului și a acțiunii. Scenografia are un rol vital în redarea realismului unei ecranizări, decorurile trebuie să fie naturale și să nu lase impresia de scenă de teatru. Rezolvarea problemei decorului în film rezolvă și problema textului, în sensul că un cadru natural conferă un aspect firesc dialogului și relațiilor dintre personaje. Un exemplu în acest sens este piesa de metateatru *Orașul nostru* (Thornton Wilder, 1938). În timp ce în textul original nu există decor, ecranizarea din 1940 în regia lui Sam Wood este cinematică prin scenografia realistă și tehnicile cinematice utilizate. La polul opus se află ecranizarea din 2003 în regia lui James Naughton, care a ales să fie fidel modelului teatral prin scenografia minimală, spațiul de joc fiind o scenă de teatru, și elementele de pantomimă executate de actori.

O altă problemă legată de spațiu este acțiunea care poate fi statică dacă este plasată exclusiv în interior. Referitor la această opinie, Susan Sontag susține că teatralitatea unei ecranizări ține de convenția teatrală exercitată stângaci. Putem observa că, în general, regizorii nu rămân fixați pe scena de teatru, o înlătură și reconstruiesc mizanscena prin deschiderea spațiului de joc către alte încăperi, exteriorul casei, pe străzi, locul de muncă etc. Reconstruirea mizanscenei dă o notă de realism adaptării ecranizate în strânsă relație cu dialogul și încadratura.

Dacă se urmează principiul fidelității față de piesa de teatru, păstrarea replicilor lungi și statice lasă impresia unei lipse de dinamism în acțiune. Totuși, există trucuri care pot distrage atenția de la volumul textului. De exemplu, Mike Nichols în *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* (1966) optează pentru o teatralitate stilizată de planuri detaliu, treceri rapide de la o scenă la alta prin tăieturi care par impresionante la prima vedere, dar de fapt ele ne distrag atenția de la

volumul textului. Păstrarea replicilor integrale duce la o durată mai mare a filmelor, ca în *Lungul drum al zilei către noapte* (Sidney Lumet, 1962) care durează trei ore și necesită o atenție mai mare din partea spectatorului.

Teatrul ecranizat avantajează actorul. Purtând moștenirea teatrală, opera de teatru ecranizat servește actorul prin faptul că textul este scris pentru a capta atenția publicului asupra interpretării actoricești. Actorul este cel care limpezește înțelesurile textului atât pe scenă cât și pe ecran. În ultimul timp, în filmele obișnuite, există din ce în ce mai mulți regizorii care apelează la efecte speciale într-o măsură mai mare, diminuând astfel prezența actorului. Prin urmare, teatrul ecranizat are meritul că privilegiază actorul în compunerea rolului.

Vorbirea spre public și încadrarea actorilor pe mijlocul ecranului au reminiscențe de la începutul apariției filmului, când se fotografia scena de teatru. Treptat, în demersul lor de a da nota de realism ecranizărilor, regizorii au evitat frontalitatea, apelând la încadratură și la schimbări de planuri, antrenând privitorul în urmărirea poveștii. Ei au menținut linia textului original în direcția cinema-ului, speculând relațiile dintre personaje și acțiunea prin unghiuri de filmare. De exemplu, William Wyler este celebru pentru mizanscena în profunzimea câmpului în *Micile vulpi* (1941). Bineînțeles că în zilele noastre această tehnică nu ne impresionează, ni se pare ceva banal, dar pentru acea perioadă era o inovație în arta cinematografică.

Tot pentru a evita frontalitatea și a surprinde trăirea personajului, creatorii de film au apelat la gros-planuri. Însă, după cum am văzut în filmul *Orașul nostru* (Sam Wood, 1940), abuzul de gros-planuri a dus la anularea peisajului din jur, practic la asemănarea cu scena. Iată că o tehnică cinematică exercitată stângaci dă o notă de teatralitate, deși intenția era cinematică.

Analiza relației dintre teatru și film scoate în evidență, dincolo de diferențe, că atât teatrul cât și filmul spun povești jucate de actori. Mai mult, teatrul modern folosește elemente multimedia, inclusiv filmări, care fac din această artă o posibilă experiență senzorială cu multe imagini și sunete care intensifică trăirile spectatorului, așa cum sunetul, imaginea sau cadrajul cresc emoția spectatorilor din sălile de cinema. Cinematografia continuă să adapteze opere literare, inclusiv piese de teatru, să aducă în fața publicului larg povești, eroi, drame, evenimente istorice, care altfel ar fi fost receptate de un public restrâns, poate în general mai educat și mai interesat de sursa adaptărilor cinematografice. Teatrul ecranizat reprezintă o intermedialitate artistică, rezultat al sinergiei teatrului și a filmului, în beneficiul publicului dornic să trăiască

experiența particulară a esteticii spectacolului de teatru și a esteticii filmului într-un melanj original, creativ și captivant.

**Capitolul II – Portrete ale unor mari dramaturgi americani în lumea filmului** – schițează biografiile unora dintre cei mai celebri dramaturgi americani care au fost deschiși spre arta filmică. Se are în vedere traseul evolutiv de la teatru la film, influențele filmului asupra scrierii dramatice și *vice-versa*, precum și marcarea stilului de autor dramatic în experiența câștigată în relația cu filmul. I-am ales pe cei mai reprezentativi pentru fiecare decadă, cei mai premiați, mai adulați de către public, prin urmare cei mai valoroși din punct de vedere al creației dar și al succesului financiar. În realizarea portretelor marilor dramaturgi americani ai secolului XX fac trimitere și la unele elemente biografice care le-au marcat opera sau care le-au influențat relația cu lumea filmului. Un aspect important pe care-l subliniez în lucrare este că relația dramaturgilor cu filmul nu a constat doar în scrierea unor piese de teatru ecranizate ulterior, ci și în realizarea de scenarii, cu consecințe benefice creației dramaturgice. Realizarea portretelor marilor dramaturgi americani se bazează atât pe istorii și studii literare cât și pe autobiografiile scriitorilor, care au dorit să-și creeze o anumită imagine pentru posteritate.

Complexul de inferioritate al filmului față de teatru s-a diminuat în timp și poate chiar a dispărut deoarece mari dramaturgi au colaborat cu industria cinematografică, inclusiv prin transformarea propriilor texte dramatice în scenarii. De exemplu, dramaturgi americani precum Maxwell Anderson, Clifford Odets, Lillian Hellman, Tennessee Williams sau Neil Simon au răspuns la chemarea Hollywood-ului colaborând cu mari regizori în ecranizarea propriilor opere dramatice. Mai mult, anumiți autori dramatici, precum Clifford Odets, Lillian Hellman, Thornton Wilder, Maxwell Anderson și Neil Simon, au fost dialoghiști sau scenariști. O poziție diferită au avut-o Eugene O'Neill și Arthur Miller. Eugene O'Neill a acceptat ca piesele sale de teatru să fie ecranizate, dar, după montarea filmului, se arăta dezamăgit și afirma că teatrul este cel care arată adevărul, și nu filmul. Iar Arthur Miller a avut o atitudine duplicitară față de film deoarece a acceptat să i se ecranizeze piesele de teatru, dar nu se implica în realizarea filmului deoarece îl considera inferior față de teatru. Dincolo de toate aceste diferențe de raportare a scriitorilor de teatru la film, mari dramaturgi americani au colaborat cu cinematografia, iar piesele lor de teatru au ajuns prin intermediul filmului la un public larg.

Un exemplu de dramaturg american care a avut relații excelente cu filmul este Tennessee Williams, a cărui activitate literară se întinde pe o perioadă de 40 de ani, timp în care scrie 45 de

piese lungi și 60 de piese scurte, scenarii, povestiri, scrisori, eseuri și volume de poezie. În perioada 1945-1961 îi sunt montate cincisprezece piese pe Broadway, dintre care șapte piese îi sunt transpuse pe ecran – un record neatins de niciun scriitor american postbelic. Deși și-a început cariera de scriitor ca dramaturg, primul lui mare succes este în calitate de scenarist la MGM cu *Menajeria de sticlă* (*The Glass Menagerie*), scenariu care va fi transpus în piesă de teatru. După acest succes se retrage în Mexic pentru a crea următoarele succese: *Un tramvai numit dorință* (*A Streetcar Named Desire*) și *Vară și fum* (*Summer and Smoke*). Ecranizarea piesei *Un tramvai numit dorință* în 1951, cu Marlon Brando în Stanley Kowalski, reprezintă începutul colaborării cu Elia Kazan. Acest regizor îi va pune în scenă pe Broadway *Camino Real* (1953), *Pisica pe acoperișul fierbinte* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955) și *Dulcea pasăre a tinereții* (*Sweet Bird of Youth*, 1959), iar pe ecran va da viață scenariului *Baby Doll* (1956). *Un tramvai numit dorință* este începutul unui șir de spectacole montate după piesele lui o dată la doi ani: *Vară și fum* (1948), *Trandafirul tatuat* (1951), *Camino Real* (1953), *Pisica pe acoperișul fierbinte* (1955), *Orfeu în infern* (1957), *Dulcea pasăre a tinereții* (1959) și *Noaptea iguanei* (1961). Tennessee Williams este coautor al scenariilor filmelor *Menajeria de sticlă* (1950, cu Peter Berneis), *Trandafirul tatuat* (1955, cu Hal Kanter), *Brusc, vara trecută* (1959, cu Gore Vidal) și *Orfeu în infern* (1960, cu Meade Roberts) și unicul autor al scenariilor filmelor *Un tramvai numit dorință* (1951) și *Baby Doll* (1956), nominalizate la “Academy Awards”. Prin urmare, Williams s-a implicat în ecranizarea pieselor lui, arătând preocupare pentru imaginea de autor dar și pentru câștigul financiar. Din acest motiv lucrează alături cu regizorul și producătorul la adaptarea piesei pentru ecran. De exemplu, îi ajută pe Irving Rapper și pe Jerry Wald să adapteze *Menajeria de sticlă*. Chiar dacă oficial refuză să scrie scenariul pentru *Un tramvai numit dorință* (pentru care este ales Oscar Saul), el se implică pentru că nu dorește să-și vadă opera golită de sensul inițial și îl îndeamnă pe Elia Kazan să redea cât mai fidel spiritul piesei în contextul în care *Production Code* și *Legion of Decency* își exprimă dezacordul față de anumite scene sau replici.

Spre deosebire de Tennessee Williams, Arthur Miller a avut o atitudine duplicitară față de teatrul ecranizat. De exemplu, în anul 1937 refuză slujba de scenarist la Twentieth Century-Fox cu salariul de 250 \$ pe săptămână. În schimb acceptă să fie angajat la “Federal Theater” pentru 22,77 \$ pe săptămână, deoarece teatrul îi oferă mai multă libertate decât i-ar oferi filmele care sunt prea supuse controlului autorităților. Nu lucrează mult timp la “Federal Theater” pentru că

În 1939 teatrul este închis din cauza suspiciunii că în el sunt infiltrați comuniști și acceptă din considerente financiare scrierea scenariului *The Story of G.I. Joe* pentru Hollywood, chiar dacă nu-l încântă ideea ca cineva să aibă în posesie compoziția și sentimentele lui. Prima sa mare piesă de teatru, *Toți fiii mei*, este transpusă într-un film *noir* cu un final optimist (regia Irving Reis, 1948, cu Edward G. Robinson și Burt Lancaster în distribuție), ceea ce nu este pe placul autorului dramatic. Aceste adaptări îl fac să fie prudent în relația cu Hollywood-ul și nu manifestă entuziasm prea mare când i se cumpără drepturile de autor pentru realizarea filmelor. În 1966 apare prima ecranizare televizată a piesei *Moartea unui comis voiajor* cu o audiență de 17 milioane de telespectatori în Statele Unite ale Americii. În 1985 ecranizarea cu Dustin Hoffman în distribuție are cel mai mare succes dintre toate: trei milioane de dolari în trei zile din vânzări de bilete și 25 milioane de spectatori. Cu toate acestea, autorul declară că nu i-au plăcut ecranizările piesei *Moartea unui comis voiajor* pentru că regizorii au sentimentalizat adaptarea și au prezentat un Willy Loman alienat mintal. În toate interviurile pe care le dă, susține că piesele și ideile din spatele lor nu au fost înțelese. Barton B. Palmer dezvăluie cititorilor că Arthur Miller nu aprecia filmul și ca atare nu s-a implicat prea mult în ecranizări, deși *Moartea unui comis voiajor* și *Toți fiii mei* ar fi meritat o altă soartă. Miller se va implica doar în *Dezorientații* (*The Misfits*, 1961) din motive personale, pentru a-și salva mariajul cu Marilyn Monroe.

Indiferent de atitudinea față de film, de nivelul de implicare în ecranizarea propriilor opere dramaturgice sau de colaborarea în calitate de scenariști cu anumite companii de producție cinematografică, marii scriitori americani au contribuit la arta filmului american prin acceptarea ecranizării operelor lor. Relația dintre marii dramaturgi americani și lumea filmului a fost una complexă, în urma căreia atât teatrul cât și filmul au avut de câștigat.

**Capitolul III – Spiritul epocii reflectat în ecranizările cinematografului americane de ieri și de astăzi** – alocă teatrului ecranizat un spațiu de analiză și interpretare din perspectivă intermedială. *In nuce* capitolul expune paleta tematică a operelor de teatru ecranizat și analizează osmoza medială dintre teatru și film în funcție de suportul diegetic original, mizanscenă și jocul actoricesc. Cu alte cuvinte, analizează echivalențele dinamice concepute de cinești în demersul lor de transpunere a unui text dramatic din limbajul teatral în cel filmic.

Cineștii au fost preocupați de o multitudine de teme ale dramaturgiei americane pe care le-au redat pe marele ecran, dar această lucrare se focalizează pe temele majore, care predomină

în operele de teatru ecranizat: materialismul, familia, visul american, relațiile inter-rasiale și poziția femeii în societate.

Teatrul american ecranizat este valoros atât pentru dimensiunea artistică cât și pentru calitatea de document care atestă realități socio-politice ale vremii. Numeroase piese de teatru au fost ecranizate de mai multe ori atât pentru calitatea lor artistică, cât și pentru că problemele abordate nu au fost rezolvate în societatea americană. Schimbările din societate s-au reflectat în teatrul ecranizat prin reducerea evenimentelor istorice majore la istorii personale. De exemplu, a adus constant în memoria colectivă Mișcarea pentru Drepturile Civile și lupta pentru egalitatea de gen. Ecranizările contemporane *Garduri* (Denzel Washington, 2016 ) și *În lumina lunii* (Barry Jenkins, 2016) trag un semnal de alarmă că problemele comunității afro-americane legate de rasism sau identitate nu s-au rezolvat. Astfel, teatrul ecranizat funcționează ca text simbolic, în care tensiunile de gen sau rasiale, nerezolvate în viață, își găsesc soluții de moment în spațiul narativ, și ca artă a integrării și a reconcilierii prin susținerea drepturilor femeilor, a persoanelor de culoare și a altor categorii sociale. Deși teatrul ecranizat american abordează probleme specifice societății americane, cum ar fi cele legate de visul american sau de relațiile inter-rasiale (de exemplu, *Moartea unui comis voiajor* și *O stafidă în soare*), succesul lui la nivel global se datorează circumscrierii acestor teme în probleme universal valabile despre familie, dorința de înavuțire, religie, valori sociale, ideologii etc.

Materialismul reprezintă interesul ridicat arătat bunurilor materiale, văzute ca surse ale fericirii și prestigiului social. Persoanele cu un grad mai ridicat de materialism preferă să fie înconjurate mai degrabă de obiecte decât de persoane, consideră că achiziția și posesia de bunuri sunt o sursă a fericirii iar obiectele deținute sunt indicatori ai prestigiului social. Credința că bunurile materiale contribuie la dobândirea fericirii este contrazisă însă atât de cercetările din domeniul științelor sociale cât și de învățătura creștină. Decalajul dintre așteptările nerealiste și realitate, comparația cu cei care posedă bunuri mai multe sau mai scumpe și interesul scăzut pentru bucurii care durează, cum ar fi relațiile cu cei apropiați, duc la sentimente de inechitate, în Justiție sau invidie.

Aceste lucruri sunt prezentate în piesa de teatru *Lungul drum al zilei către noapte* (Eugene O'Neill, 1939), o operă foarte puternic înrădăcinată în canonul dramaturgic american. A fost sursa ecranizării lui Sidney Lumet în 1962 care a explorat tema familiei prin relația dintre James Tyrone (Ralph Richardson) și Mary Tyrone (Katherine Hepburn). Relația celor două

personaje este în stare de dezintegrare datorată iubirii banilor și bunurilor materiale puse mai presus de iubirea față de membrii familiei. În piesa de teatru, Eugene O'Neill expune adevărata problemă a acestei familii încă de la prima scenă, în care James Tyrone ca un om de afaceri ieftin, inflexibil și sărac este mulțumit că a fumat o țigară ieftină. James Tyrone susține că-și iubește soția prin lucrurile materiale făcute cadou, dar băieții îi reproșează că din zgârcenie a adus un doctor nepregătit s-o asiste la naștere. Medicul i-a administrat heroină pentru a-i alina durerile, în schimb i-a provocat dependența de heroină pe parcursul întregii vieți. La fel procedează și cu Edmund, care suferă de tuberculoză și îl trimite într-un sanatoriu ieftin. Mary Tyrone este conștientă că el iubește banii mai presus de orice iar ea este un bun de consum pentru soțul ei – ea provine dintr-o familie bogată iar el sărac fiind a ales-o de soție din acest motiv. Comportamentul lui James Tyrone se ghidează mai degrabă după principiile economice capitaliste decât după dragostea paternă sau cea maritală, ceea ce atrage reproșuri din partea soției și fiilor. Aceasta este cauza pentru mariajul disfuncțional și pentru relațiile tensionate cu fiii generatoare de reproșuri, anxietăți și neîncredere.

Relații maritale bazate pe interese economice sunt prezentate și în alte piese de teatru ecranizate, cum ar fi: *Micile vulpi* (William Wyler, 1941), *Pisica pe acoperișul fierbinte* (Richard Brooks, 1958), *O stafidă în soare* (Daniel Petrie, 1961), *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* (Mike Nichols, 1966), *Moartea unui comis voiajor* (Volker Schlöndorff, 1985) sau *Menajeria de sticlă* (Paul Newman, 1987). De exemplu, în *Pisica pe acoperișul fierbinte*, Maggie (Elizabeth Taylor) s-a căsătorit cu Brick (Paul Newman) pentru că provine dintr-o familie bogată. În filmul *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* după piesa cu același titlu a lui Edward Albee, George (Richard Burton) se căsătorește cu Martha (Elizabeth Taylor) pentru că este fiica rectorului universității la care el este asistent universitar de mai bine de douăzeci de ani, iar Martha îl alege pe George nu din dragoste, ci din speranța că va călca pe urmele tatălui ei. În aceeași piesă a lui Albee, Nick și Honey sunt versiunile mai tinere ale lui George și Martha. Nick (George Segal) i se confesează lui George că s-a căsătorit cu Honey (Sandy Dennis) din motive financiare (tatăl ei este un pastor foarte bogat). Prin urmare, aceste piese de teatru ecranizate sunt exemple despre cum valorile materiale sunt mai presus de sentimentele de iubire față de partenerul de viață și copii, iar acest mod de raportare la bunuri și oameni duce la nefericire, tensiuni între personaje și chiar la violență fizică.

Spiritul epocii reflectat în ecranizările cinematografilei americane de ieri și de azi se poate întâlni în piesele de teatru marcante în viziunea unor mari cinești. Am ales cele mai reprezentative piese de teatru ale celor mai apreciați dramaturgi americani care au fost adaptate la ecran și am urmărit în ce măsură mizanscena, suportul diegetic original și jocul actoricesc sunt transpuse în noul mediu, dacă cineastul a găsit echivalențele dinamice în redarea esenței operei și a spiritului acesteia. Având aceste obiective, am analizat următoarele ecranizări:

- *Micile vulpi* scrisă de Lilian Helman și regizată de William Wyler (1941);
- *Un tramvai numit dorință* scrisă de Tennessee Williams și regizată de Elia Kazan (1951);
- *O viață pe scenă* scrisă de Clifford Odets și regizată de George Seaton (1954);
- *Lungul drum al zilei către noapte* scrisă de Eugene O'Neill și regizată de Sidney Lumet (1962);
- *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* scrisă de Edward Albee și regizată de Mike Nichols (1966);
- *Ana celor o mie de zile* scrisă de Maxwell Anderson și regizată de Charles Jarrot (1969);
- *Moartea unui comis voiajor* scrisă de Arthur Miller și regizată de Volker Schlöndorff (1985);
- *Pierduți în Yonkers* scrisă de Neil Simon și regizată de Martha Coolidge (1993);
- *Orașul nostru* scrisă de Thornton Wilder și regizată de James Naughton (2003)

Analiza acestor ecranizări urmărește modul în care este redat un text dramatic de pe scenă pe ecran, de a-l interpreta și a-l rescrie în propriul mediu. Aspectele vizate sunt împletirile de text (piesa de teatru și scenariu), rescrierea mizanscenei și jocul actorilor care dau sens noii opere de teatru ecranizat. Participarea celor două arte surori în procesul de intermedialitate lasă amprente specifice vizibile, iar receptarea ține de experiența, preferința și capacitatea de decodificare a spectatorului. Aceasta înseamnă că o ecranizare cu acțiunea statică, cum ar fi în *Pierduți în Yonkers* (Martha Coolidge, 1993) nu va plăcea unui spectator care preferă filmele de acțiune și care nu are răbdarea necesară să proceseze ideile conținute de replică. În general, piesele de teatru sunt bine scrise astfel încât să captiveze publicul în sală. Transpunând cu fidelitate un text dramatic pe ecran și păstrând replicile lungi, este posibil ca receptorii să fie „furați” de imagine și să nu proceseze informația suficient sau, în cel mai neplăcut caz, să se plictisească. De aceea, scenariștii scurtează replicile pentru a le potrivi ecranului. Un exemplu îl constituie *The Country Girl* (George Seaton, 1954); textul original al lui Clifford Oddets a fost modificat de către

George Seaton astfel încât să se potrivească în contextul general al filmului. Sunt însă și regizori care țin să fie fideli textului, iar rezultatul duce la o durată mai mare a filmului. De exemplu, *Lungul drum al zilei către noapte* (Sidney Lumet, 1962) ține aproape trei ore, ceea ce necesită răbdare și atenție la descifrarea înțeleșurilor.

Un alt aspect se referă la mizanscena filmului. Există două opțiuni îmbrățișate de cinești în transpunerea unei piese de teatru: 1) prima se referă la preferința pentru austeritatea scenei – în filme precum *Moartea unui comis voiajor* sau *Orașul nostru* – ceea ce oferă o savoare teatrală puternică și 2) a doua preferință vizează rescrierea propriului mediu. Referitor la cea de-a doua opțiune, se poate remarca limpede că în noua creație există „ADN”-ul teatrului, adaptarea ecranizată a unei piese de teatru nu poate fi 100 % pur filmică, „ceva” rămâne în această alianță dintre teatru și film.

În cea mai mare parte a filmelor acțiunea se întâmplă în interior și acțiunea tinde să fie statică. Dacă acțiunea se derulează în interior nu înseamnă că este teatru sau film teatral, afirmă Susan Sontag. Ceea ce face ca filmul să fie teatral este convenția teatrală exercitată într-un mod stângaci. Ne vom lămuri că filmele analizate care fac parte din această categorie nu sunt teatrale, ci converg mai mult către cinema, grație măiestriei regizorale și actoricești, pentru că, în definitiv, actorii sunt cei care limpezesc textul și dau nota de realism cinematografic.

**Capitolul IV – Mimesis-ul sau oglindirea identității americane** – prezintă repercusiunile fenomenului propagandistico-cenzural manifestat în industria cinematografică americană, care a îngădit libertatea de expresie și a deviat intențiile originale ale dramaturgilor și ale regizorilor. În acest demers am realizat o analiză de conținut a arhivei documentelor *Production Code Administration – Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records* (PCA)<sup>1</sup>. După dispariția Codului de producție și implicit a cenzurii care apăra valorile americane tradiționale, teatrul american ecranizat abordează noile valori sociale privind egalitatea de gen și nediscriminarea rasială. Această evoluție este surprinsă prin analiza unor filme care au fost realizate de la începutul anilor 1960 (când se punea deja problema eliminării Codului) până în zilele noastre.

Adaptarea textelor pieselor de teatru la film a fost influențată nu doar de viziunea regizorală, evoluția tehnologiei sau de discuțiile pe marginea respectării întocmai a textului

---

<sup>1</sup> [https://productioncode.dhwritings.com/multipleframes\\_productioncode.php](https://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php), accesată la data de 01. 04. 2019.

dramatic. *Production Code Administration* (PCA) prin *The Motion Picture Production Code* și-a pus amprenta inclusiv asupra teatrului ecranizat atât prin cenzurarea scenariului și a jocului actorilor, cât și prin controlul regimului filmelor. Analiza de conținut a documentelor arhivei desecretizate a PCA scoate în evidență interferența masivă a acestei instituții care își propunea să impună norme etice de sorginte catolică cu precădere cu privire la aspecte politice, religioase, sociale și sexuale. De exemplu, *Moartea unui comis voiajor* (Arthur Miller, 1949) a fost considerat că este o amenințare la adresa stilul de viață american, *Un tramvai numit dorință* (Tennessee Williams, 1947) are scene sau teme imorale cum ar fi homosexualitatea și dorința carnală, iar *Procesul maimuțelor* (Jerome Lawrence și Robert Edwin Lee, 1955) reprezintă un atac la religia creștină. Au fost necesari cinci ani de negocieri și concesiuni pentru ca acest din urmă film să fie realizat și difuzat publicului. O situație și mai grea a avut-o *Ana celor o mie de zile* (Maxwell Anderson, 1948) care nu a putut fi ecranizată decât în 1969, după desființarea Codului de producție pentru că aborda teme ca adulterul sau incestul. Cenzura sau chiar interzicerea ecranizării unor piese de teatru care erau deja puse în scenă și se bucurau de mult succes pe Broadway era realizată în condițiile în care exista credința că filmul, care se adresează publicului larg, are un impact ridicat asupra moralei populației și prin urmare trebuie controlat orice conținut care încălca valorile morale din Codul de producție. Această perspectivă a PCA poate fi explicată nu doar prin contextul moral-politic al epocii, ci și prin teoria behavioristă din psihologie și teoria „glonțului magic” din științele comunicării care erau la modă în anii 1930 (și care sunt criticate în prezent). Prima teorie afirmă că orice comportament este o reacție la un stimul, iar a doua, strâns legată de prima, susține că mass media are un impact direct și major asupra publicului. Mesajele filmelor sunt gloanțe simbolice care lovesc ochii și urechile spectatorilor cu efecte directe, puternice și imediate asupra acestora. Prin urmare, PCA avea nu numai îndrituirea morală de a cenzura filmele, ci și justificarea științifică.

Deși Codul de producție stipulează libera exprimare a artistului, libertatea de exprimare a cineastului a fost îngrădită, iar experiența realizării unui film a însemnat frustrare, teamă, neliniște și multe dispute care nu au îmbunătățit în niciun mod viața morală sau culturală a națiunii. Motivele de interdicție și cenzură a filmelor se împart în patru categorii: *politice*, *religioase*, *sociale* și *sexuale*. Cea mai des întâlnită interdicție este cea socială – cele mai multe filme au fost atacate și cenzurate din motive de limbaj, consum de droguri, discriminare rasială

sau alte atitudini sociale pe care unii le considerau dăunătoare pentru spectatori. Interdicția sexuală sau „morală” era foarte des întâlnită și a făcut multă vâlvă la vremea respectivă.

Interdicția filmelor din motive politice era argumentată de periclitarea securității și identității naționale. Arthur Miller este unul dintre autorii care s-au opus cenzurii, a refuzat să-și modifice scenariile, prin urmare a suportat consecințele. El este profetul hulit în țara natală. A fost acuzat că ar fi anti-american și, prin urmare, piesele sale de teatru, deși cu succes pe Broadway, în clipa în care erau ecranizate au stârnit suspiciuni și interdicții. Filmele *Moartea unui comis voiajor* (Laslo Benedek, 1951), *Toți fiii mei* (Irving Reis, 1948) și scenariul *Cârligul* (*The Hook*, 1947) sunt etichetate de anumite organizații patriotice ca amenințări la securitatea și identitatea naționale. De exemplu, ecranizarea piesei *Moartea unui comis voiajor* (Laslo Benedek, 1951) nu este o veste bună pentru *American Legion* și *Catholic War Veterans* care pistonează studioul de producție să modifice scenariul. Aflând că se va filma *Cârligul*, *American Legion* și *Catholic War Veterans* boicotează *Moartea unui comis voiajor* (Laslo Benedek, 1951). În opinia acestor organizații menite să lupte pentru valorile autentice americane, un astfel de film ar fi deturnat cetățenii de la comportamentul moral, social și ideologic specific culturii naționale. Organizația veteranilor de război propune studioului Columbia Pictures să menționeze că Willy Loman nu este un american de rând, ci un comis voiajor aparte. Arthur Miller amenință studioul că-l va da în judecată dacă va face aceste precizări.

*Procesul maimuțelor* (1960), ecranizarea piesei *Inherit the Wind* (Jerome Lawrence și Robert Edwin Lee, 1955) a necesitat cinci ani de negocieri și realizarea unor concesiuni pentru că scenariul inițial nu respecta secțiunea Religie din Codul de producție. Motivele inițiale ale respingerii acestui film au fost că violează articolul care prevede că „orice film nu trebuie să ridiculizeze nicio credință”, că reprezintă un atac la religia creștină, prin punerea într-o lumină nefavorabilă a credincioșilor creștini și că materialul propus spre ecranizare conține interpretări greșite ale învățăturii creștine. Cenzura filmului a constat și în cererea privind eliminarea cuvintelor „divin”, „Centura Biblică”, „iad”, „naiba”. Vânzarea Bibliei nu trebuie să se facă alături de vânzarea cârnaților. Se cere schimbarea expresiilor „fierbinte pentru Geneză” și „beatitudine care eructează”. Cuvântul „un animal mai mare” să fie schimbat cu „o creatură mai mare”.

Una dintre regulile Codului de producție interzicea filmele care prezentau activități criminale în care participă sau sunt implicați minorii iar acea ecranizare depășea cu mult

discursul social acceptat despre copiii asasini. Filmul *Sămânța rea* (*The Bad Seed*, Mervyn LeRoy, 1956), un horror bazat pe creația dramaturgică a lui Maxwell Anderson în 1954, încălca secțiunea *Crime*. În timp ce Geoffrey Shurlock se temea că filmul va influența tinerii americani și se opunea difuzării lui, Martin Quigley, co-autor al Codului original, vedea un posibil succes și un box-office sigur. Elementul șocant care încalcă orice tabu despre copii este personajul Rhoda, copil psihotic care omoară trei oameni cu sânge rece, iar în final supraviețuiește și nu este pedepsit pentru crimele comise. În piesa de teatru, mama se sinucide prin împușcare și încearcă să o omoare pe Rhoda administrându-i o supradoză de somnifere. Pentru a oferi spectatorilor un final moralizator și pentru a-i conduce pe eroi „pe calea cea dreaptă”, Geoffrey Shurlock propune un alt final: mama supraviețuiește iar Rhoda este lovită de un fulger și moare.

Un exemplu de cenzură motivată de încălcarea normelor privind viața sexuală este cea a filmului *Un tramvai numit dorință* (Elia Kazan, 1951), adaptare a piesei omonime a lui Tennessee Williams. Cu teme sexuale explicite și referiri la sinucidere și viol, piesa clasică a lui Tennessee Williams își anunța un destin dificil în tranziția ei de pe scenă pe ecran. Gardianul moral al Codului de producție la ”Motion Picture Producers and Distributors of America” consideră inacceptabile trei tipuri de comportamente imorale prezente în film: perversiunea sexuală (soțul protagonistei este homosexual și se sinucide), nimfomania (Blanche are legături cu mai mulți bărbați, în special cu adolescenți) și violul (nepedepsit). Tennessee Williams susține ferm că violul este „un adevăr esențial, indispensabil” al scenariului și prin urmare nu poate fi îndepărtat. Elia Kazan își menține poziția în a transpune piesa cât mai realist și fidel pe ecran. Joseph Breen este și el de neclintit și impune eliminarea violului. Apărătorii codului fac inițial o concesie, acceptă să se păstreze violul, dar să se sugereze acesta într-o manieră delicată, astfel încât să înțeleagă doar părinții ce se întâmplă, iar personajul Stanley să fie pedepsit pentru greșelile lui – să fie părăsit de Stella și copilul lor. Dar cenzorii se răzgândesc și cer eliminarea violului. Rapid, producătorul găsește un nou compromis: Stanley s-o lovească pe Blanche, iar lovitura să-i provoace un colaps mental. Elia Kazan și Tennessee Williams rămân fermi pentru păstrarea violului în scenariu. Chiar și titlul filmului a reprezentat motiv de dispută. Părintele Masterson propune eliminarea cuvântului „dorință” din titlu fără să fi citit scenariul deoarece se gândește la „dorința” carnală care predomină în film. Prin urmare, studioul trimite un alt sol care să aducă pacea cu *Legion of Decency* – Martin Quigley. După vizionări numeroase și tăieturi convenite cu *Legion of Decency*, *Un tramvai numit dorință* este apreciat ca film de categoria B.

Mai mult, un element care trebuie eliminat este un grosplan al Stellei după o ceartă cu Stanley, deoarece pare „prea carnală”. Ea coboară pe scări și se îndreaptă spre el, regizorul alternând planul mediu cu grosplanul pentru a evidenția atracția pe care soțul o manifestă asupra ei. Un alt element care trebuie eliminat este o replică a lui Stanley care accentuează și mai mult dorința lui: „Știi, poate că n-ar fi rău să mă dau la tine”.

În opinia cenzorilor, filmele trebuiau să aibă întotdeauna un final moralizator. Se ajungea la o apropiere de lumea basmelor, în care binele învinge răul, personajele negative își primesc pedeapsa cuvenită, iar finalul îi pune în gardă pe spectatori ca nu cumva să procedeze asemenea anteroilor. Din această perspectivă impusă, are loc o distanțare și chiar o înstrăinare de realitate, în pofda acceptării principiului că filmul este mimesis, oglinda care reflectă realitatea. Dacă ar fi să analizăm din prisma intertextualității, realizăm că nu s-a păstrat „eficacitatea” la care se referea André Bazin, că mesajul nu a ajuns clar dintr-un mediu în celălalt în anumite cazuri. Totuși, deși sistemul de control al filmelor a încercat să impună anumite conduite și o ideologie specifică, teatrul american ecranizat a demască problemele societății americane și a pus sub semnul îndoielii imaginea impusă de acesta.

În urma analizei literaturii de specialitate și a producției cinematografice, putem afirma că întâlnirea teatrului cu filmul a fost una fericită, benefică ambelor arte. Filmele s-au hrănit din piesele de teatru, din cele care au avut succes cu precădere pe Broadway, iar numeroase opere de teatru ecranizate de mari regizori, în care au jucat actori celebri ai Hollywood-ului, au primit premii și s-au bucurat de un succes imens la public. Pe de altă parte, și teatrul a avut de câștigat din această întâlnire, întrucât piesele de teatru au devenit accesibile prin adaptare unui public mult mai larg decât cel din sălile de teatru.

În final putem spune că teatrul și filmul au depășit problemele aduse de întâlnirea acestor două arte surori. Teatrul ecranizat nu este o artă *sui generis* așa cum apa este ceva cu totul nou în comparație cu hidrogenul și oxigenul care o compun, un gaz care arde și un gaz care întreține arderea. Teatrul ecranizat este o confluență fericită a două arte care fac parte dintr-o exprimare artistică mai largă în care actorii, pe scenă sau pe ecran, interpretează roluri trăite de public în sala de spectacol sau în sala de cinema. Teatrul ecranizat american a avut succes la nivel național și planetar pentru că a beneficiat de opera unor mari dramaturgi ale căror piese de teatru au fost transpuse pe ecran de regizori de film (unii au fost și regizori de teatru) care au respectat teatrul și au reușit să ofere unui public larg accesul la textele marilor piese de teatru americane. Această

întâlnire de bun augur ne face să credem că în continuare teatrul și filmul vor oferi generațiilor viitoare prin intermediul teatrului ecranizat momente înălțătoare de emoție și reflecție așa cum au oferit separat sau împreună generațiilor care au trecut.

## Bibliografie

1. Abbotson, Susan C.W, *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Facts On File, Incorporated, 2007.
2. Abbotson, Susan C.W, *Masterpieces of 20th-Century American Drama*, Londra, Greenwood Press, 2005.
3. Albrecht-Crane, Christa și Cutchins, Denis Ray, *Adaptation Studies: New Approaches*, Cranbury, Rosemont Publishing&Printing Comp., 2010.
4. Anderson, Hesper, *South Mountain Road: A Daughter's Journey of Discovery*, New York, Simon & Schuster, 2002.
5. Andrew, Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
6. Aronson, Arnold, „American Theatre in Context: 1945–Present”, în B. Don Wilmeth și Christopher Bigsby (eds.), *The Cambridge History of American Theatre*. Volume Three: Post-World War II to the 1990s, (pp. 87–162), Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
7. Bak, John, *Tennessee Williams: A Literary Life*, Londra, Palgrave Macmillan UK, 2013.
8. Balázs, Béla, *Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*, New York, Berghahn Books, 2010.
9. Balio, Tino T., *United Artists, Volume 2, 1951–1978: The Company That Changed the Film Industry*, Madison, University of Wisconsin Press, 2009.
10. Balme, Christopher B., „Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media”, în Günther Heeg & Ulrike Ha (eds.), *TheWis, 01/04. E-Journal Der Gesellschaft Für Theaterwissenschaft*, 2006. [https://epub.ub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme\\_13098.pdf](https://epub.ub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme_13098.pdf).
11. Banach, Jennifer, *Bloom's How to Write about Tennessee Williams*, New York, Facts On File, Incorporated, 2009.
12. Banfield, Chris, „A Review of the Crucible – a Screenplay, by Arthur Miller”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, nr. 4, pp. 123-124, 1998.
13. Banfield, Chris, „Arthur Miller”, în Clive Bloom (ed.), *American Drama*, (82–96), New York, Palgrave Macmillan, 1995.
14. Barranger, Milly S., *A Gambler's Instinct: The Story of Broadway Producer Cheryl Crawford. Theater in the Americas*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2010.

15. Bay-Cheng, Sarah; Kattenbelt, Chiel; Lavender, Andy și Nelson, Robin, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.
16. Bazin, André, *Ce este cinematograful?*, București, Editura Meridiane, 1967.
17. Beach, Christopher, *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*, Oakland, University of California Press, 2015.
18. Bell, John, „American Drama in the Postwar Period”, în G. Josephine Hendin (ed.), *Concise Companion to Postwar American Literature and Culture* (pp. 110–48), Londra, Blackwell Publishing, 2004.
19. Belton, John, *American Cinema /American Culture*, New York, McGraw-Hill Education, 2012.
20. Berlin, Normand, *Eugene O’Neill*, Londra, The Macmillan Press LTD, 1982.
21. Berlogea, Ileana, *Teatrul american de azi: călătorie teatrală prin Statele Unite*, Cluj Napoca, Dacia, 1978.
22. Bernstein, Matthew, *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era. Film, Communications, Cultural Studies*, Londra, Athlone, 2000.
23. Biggs, Murray, „The American Jewishness of Arthur Miller”, în David Krasner (ed.), *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, (pp. 209–28), Oxford, Blackwell Publishing, 2005.
24. Bigsby, Christopher, *Arthur Miller: A Critical Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
25. Black, Gregory D, „The Legion of Decency and the Movies”, în *Silencing Cinema* (pp. 241–54), New York, Palgrave Macmillan, 2013.
26. Bloom, Clive (ed.), *American Drama*, New York, Palgrave Macmillan, 1995.
27. Bloom, Harold (ed.), *Eugene O’Neill*, New York, Bloom’s Literary Criticism, 2007.
28. Bloom, Harold (ed.), *Tennessee Williams*, Updated Edition, Bloom’s Modern Critical Views, New York, Facts On File, Incorporated, 2009.
29. Bloom, Harold (ed.), *Thornton Wilder*, BMD Series, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2009.
30. Booker, M. Keith, *Film and the American Left: A Research Guide*, Westport, Greenwood Press, 1999.
31. Boozer, Jack, *Authorship in Film Adaptation*, Austin, University of Texas Press, 2008.

32. Bordman, Gerald Martin și Thomas S. Hirschak, *The Oxford Companion to American Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
33. Bordman, Gerald Martin, *American Theatre : A Chronicle of Comedy and Drama, 1930-1969*, New York, Oxford University Press, USA, 1996.
34. Bordwell, David, Janet Staiger și Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Routledge & Kegan Paul, 1985.
35. Boxill, Roger, *Tennessee Williams, Macmillan Modern Dramatists*, New York, Macmillan, 1987.
36. Bozzacchi, Gianni, *My Life in Focus: A Photographer's Journey with Elizabeth Taylor and the Hollywood Jet Set*, Kentucky, University Press of Kentucky, 2016.
37. Brater, Enoch, „A Conversation with Arthur Miller”, în E. Brater (ed.), *Arthur Miller's America. Theater and Culture in a Time of Change* (pp. 244–255), Michigan, University of Michigan Press, 2005.
38. Brewster, Ben și Jacobs, Lea, *Theatre to Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
39. Briley, Ron, *The Ambivalent Legacy of Elia Kazan: The Politics of the Post-HUAC Films, Film and History*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2016.
40. Bryer, Jackson R. și Mary C. Hartig, *The Facts on File Companion to American Drama, Facts on File Library of American Literature*, New York, Facts On File, Incorporated, 2010.
41. Bryer, Jackson R. (ed.), *Literary Conversations Series*, Londra, Jackson, University Press of Mississippi, 1986.
42. Bubbeo, Daniel, *The Women of Warner Brothers: The Lives and Careers of 15 Leading Ladies, with Filmographies for Each*. Performing Arts Series, Jefferson, McFarland, Incorporated, Publishers, 2013.
43. Casper, Drew, *Hollywood Film 1963-1976: Years of Revolution and Reaction*, Wiley, Blackwell, 2011.
44. Castronovo, David, „The Major Full-Length Plays: Visions of Survival”, în Harold Bloom (ed.), *Modern American Drama* (pp. 97–114), Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2005.
45. Călinescu, George, *Viața lui Mihai Eminescu*, București, Editura Minerva, 1983.
46. Cernat (Gheorghiu), Manuela, *Filmul și armele*, București, Editura Meridiane, 1976.

47. Cernat, Manuela, *Jean Negulescu: Un român la Hollywood*, București, Noi Media Print, 2017.
48. Cioculescu, Șerban, *Viața lui I.L. Caragiale*, Editura Institutului Cultural Român, 2005.
49. Civetta, Peter, „Expressing and Exploring Faith: Religious Drama in America”, în David Krasner (ed.), *A Companion to Twentieth-Century American Drama* (pp. 192–208), Oxford, Blackwell Publishing, 2005.
50. Collins, Patricia Hill, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Perspectives on Gender, New York, Taylor & Francis, 2002.
51. Degen, John, „Musical Theatre Since World War II”, în B. Don Wilmeth și Christopher Bigsby (eds.), *The Cambridge History of American Theatre*. Volume Three: Post-World War II to the 1990s (pp. 419–65), Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
52. Di Mare, Philip C. (ed.), *Movies in American History: An Encyclopedia. Movies in American History: An Encyclopedia*, vol. 1. Santa Barbara, ABC-CLIO, 2011.
53. Dick, Bernard F., *Hellman in Hollywood*, Londra, Fairleigh Dickinson University Press, 1982.
54. Dick, Bernard Francis, „Tallulah Bankhead, Bette Davis, and Marc Blitzstein: Lillian Hellman’s *The Little Foxes* as Play, Film, and Opera”, *Journal of Arts and Humanities*, vol. 4, nr. 1, pp.19-27, 2015.
55. Diggins, John Patrick, *Eugene O’Neill’s America: Desire under Democracy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
56. Dinapoli, Russell, *The Elusive Prominence of Maxwell Anderson in the American Theater*, Biblioteca Javier Coy d’Estudis Nord-Americans, València, Publicacions de la Universitat de València, 2011.
57. Dobrescu, Paul și Bârgăoanu, Alina, *Mass media și societatea*, București, Editura comunicare.ro, 2012.
58. Doherty, Thomas, *Hollywood’s Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, New York, Columbia University Press, 2007.
59. Doherty, Thomas, *Teenagers and Teenpics: Juvenilization of American Movies*, Philadelphia, Temple University Press, 2010.
60. Dukore, Bernard F., *American Dramatists 1918-1945: Excluding O’Neill*, Macmillan *Modern Dramatists*, Londra, Macmillan, 1984.

61. Dynes, Wayne R., *Encyclopedia of Homosexuality*, New York, Taylor & Francis, 2016.
62. Eisen, Kurt, „O’Neill on Screen”, în Michael Manheim (ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O’Neill* (pp. 116–34), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
63. Erskine, Thomas. L. și Welsh, James. M., *Video Versions: Film Adaptations of Plays on Video*, Londra, Greenwood Press, 2000.
64. Fidler, Roger, *Mediamorphosis. Să înțelegem Noile Media*, Cluj, Idea Design & Print, 2004.
65. Fisher, James, *To Have or Have Not: Essays on Commerce and Capital in Modernist Theatre*, Jefferson, McFarland, Incorporated, Publishers, 2011.
66. Fletcher, Anne, „Reading Across the 1930s”, în David Krasner (ed.), *A Companion to Twentieth-Century American Drama* (pp. 106–26), Oxford, Blackwell Publishing, 2005.
67. Frick, John W., „Odets, Where Is Thy Sting?” Reassessing the ”Playwright of the Proletariat”, în William W. Demastes (ed.), *Realism and the American Dramatic Tradition* (pp. 123–38), Alabama, University of Alabama Press, 1996.
68. Frunzaru, Valeriu și Elena Monica Frunzaru, “Materialism and Life Satisfaction. A Sociological and Christian Comparative Approach”, *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 16, nr. 48 pp. 31–45.
69. Gagliano, Frank, „The Timebends World”, în Enoch Brater (ed.), *Arthur Miller’s America. Theater and Culture In a Time of Change* (pp. 17–22), Michigan, University of Michigan Press, 2005.
70. Gallagher, Dorothy, *Lillian Hellman: An Imperious Life. Jewish Lives*, New Haven, Londra, Yale University Press, 2014.
71. Gelb, Arthur și Barbara Gelb, *O’Neill*, Delta Book, New York, Harper, 1962.
72. Geoffrey, Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema. An Essential Guide*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
73. Giddens, Anthony, *Sociologie*, București, All, 2001.
74. Gitlin, Marty, *Tyler Perry: A Biography of a Movie Mogul. African-American Icons*, Berkeley Heights, Enslow Publishers, Incorporated, 2014.
75. Goodrich, David L., *The Real Nick and Nora: Frances Goodrich and Albert Hackett, Writers of Stage and Screen Classics*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2001.

76. Grant, Barry Keith, *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2008.
77. Griffin, Alice și Geraldine Thorsten, *Understanding Lillian Hellman, Understanding Contemporary American Literature*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press, 1999.
78. Hardison Londré, Felicia, „Many-Faceted Mirror: Drama as Reflection of Uneasy Modernity in the 1920s”, în David Krasner (ed.), *A Companion to Twentieth-Century American Drama* (pp. 69–90), Oxford, Blackwell Publishing, 2005.
79. Hare, William, *Pulp Fiction to Film Noir: The Great Depression and the Development of a Genre*, Jefferson, McFarland, Incorporated Publishers, 2012.
80. Harwood, William, *Dictionary of Contemporary Mythology: Third Edition*, 2011, New York, World Audience Inc., 2017.
81. Hayes, Richard, „Clifford Odets and the Movies”, *Revista de Estudios Norteamericanos*, nr. 14, pp. 67–80, 2010.
82. Heintzelman, Greta și Alycia Smith Howard, *Critical Companion to Tennessee Williams*, New York, Facts On File, Incorporated, 2014.
83. Heintzelman, Greta și Alycia Smith Howard. *Critical Companion to Tennessee Williams, Critical Companion Series*, New York, Facts On File, Incorporated, 2014.
84. Hendershot, Cynthia, *I Was a Cold War Monster: Horror Films, Eroticism, and the Cold War Imagination*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 2001.
85. Hendin, Josephine G. (ed.), *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
86. Hershenson, Maurice, *Visual Space Perception: A Primer. A Bradford Book*, Cambridge, MIT Press, 1999.
87. Herzberg, Bob, *The Left Side of the Screen: Communist and Left-Wing Ideology in Hollywood, 1929–2009*, Jefferson, McFarland, Incorporated, Publishers, 2011.
88. Hirsch, Foster, *A Portrait of the Artist. The Plays of Tennessee Williams*, Port Washington, Kennikat Press, 1979.
89. Hirschak, Thomas S., *100 Greatest American Plays*, New York, Londra, Rowman & Littlefield Publishers, 2017.

90. Hoberman, J., *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York, New Press, 2011.
91. Hooper, Michael S.D., *Sexual Politics in the Work of Tennessee Williams: Desire Over Protest*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
92. Houchin, John H., *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
93. Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
94. Izod, John, *Hollywood and the Box Office*, Londra, Palgrave Macmillan UK, 1988.
95. Jacobs, Lea și Andrea Comiskey, „Hollywood’s Conception of Its Audience in the 1920s”, în Steve Neale (ed.), *The Classical Hollywood Reader*, New York, Routledge, 2012.
96. Jim Cullen, *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*, Iowa City, University of Iowa Press, 1993.
97. Johnson, Paul, *Intellectualii*, București, Editura Humanitas, 2012.
98. Jones, Dorothy B., „Quantitative Analysis of Motion Picture Content”, *Public Opinion Quarterly*, vol. 6, no. 3, pp. 411–28, 1942. <https://doi.org/10.1086/265562>.
99. Karl, Frederick R. „The Fifties and After: An Ambiguous Culture”, în G. Josephine Hendin (ed.), *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture* (pp. 20–71), Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
100. Kerrigan, Finola, *Film Marketing*, Oxford, Elsevier/Butterworth-Heinemann, 2010.
101. Kessler-Harris, Alice, *A Difficult Woman: The Challenging Life and Times of Lillian Hellman*, New York, Bloomsbury Publishing, 2012.
102. Knopf, Robert, *Theater and Film: A Comparative Anthology*, New Haven, Yale University Press, 2005.
103. Konkle, Lincoln, *Thornton Wilder and the Puritan Narrative Tradition*, Columbia, University of Missouri Press, 2006.
104. Krasner, David (ed.), *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, Blackwell Companions to Literature and Culture, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.
105. Lahr, John, *Joy Ride: Lives of the Theatricals*, New York, Bloomsbury Publishing, 2015.

106. Lawson, John Howard, *The Creative Process. The Search for an Audio-Visual Language and Structure*, New York, Hill and Wang, 1967.
107. Lawson, John Howard, *Theory and Technique of Playwriting*, New York, Hill and Wang, 1960.
108. Leff, Leonard J. și Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2001.
109. Lehman, Susan Beth, *Directors. From Stage to Screen and Back Again*, Chicago, Intellect Ltd., 2013.
110. Leitch, M. Thomas, „Literature vs. Literacy: Two Futures for Adaptation Studies”, în James. M. Welsh și Peter Lev (eds.), *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation* (pp. 15–34), Plymouth, Scarecrow Press, Inc., 2007.
111. LeMaster, J.R. și Donald D. Kummings (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Walt Whitman*, New York, Taylor & Francis, 2013.
112. Lewis, Jon, *Hollywood V. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*, New York, NYU Press, 2002.
113. Linton, Ralph, *The Study of Man. An Introduction*, New York, Appleton-Century-Crofts, Inc, 1936.
114. Loftus Ranald, Margaret, „From Trial to Triumph: The Early Plays”, în Michael Manheim (ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O’Neill* (pp. 51–68), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
115. Malone, Aubrey, *Censoring Hollywood: Sex and Violence in Film and on the Cutting Room Floor*, Jefferson, McFarland, Incorporated, Publishers, 2011.
116. Maltby, Richard, „Censorship and Self-Regulation”, în Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema* (pp. 235–47), Oxford, Oxford University Press, 1997.
117. Manheim, Michael (ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O’Neill*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
118. Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. 1, București, Editura Eminescu, 1973.
119. Martinson, Deborah, *Lillian Hellman: A Life with Foxes and Scoundrels*, New York, Counterpoint, 2005.

120. Maslon, Laurence, „A Changing Theatre: Broadway to the Regions Broadway”, în Christopher Bigsby și Don B. Wilmeth (eds.), *The Cambridge History of American Theatre. Volume 3: Post-World War II to the 1990s* (pp. 163–95), Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
121. Mast, Gerald; Cohen, Marshall și Braudy, Leo (eds.), *Film Theory and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
122. Mavis, Paul, *The Espionage Filmography: United States Releases, 1898 through 1999*, Jefferson, McFarland, Incorporated Publishers, 2011.
123. McFarlane, Brian, „It Wasn't Like That in the Book . . .”, în James. M. Welsh și Peter Lev (eds.), *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation* (pp. 3–14), Plymouth, Scarecrow Press, Inc., 2007.
124. Miller, Arthur, „Existență și semnificație”, în Elvin Bernstein (ed.), *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX: De la Lorca la Brook*, București, Minerva, 1973
125. Miller, Arthur, *Plays: One*, New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2013.
126. Miller, Gabriel, *William Wyler: The Life and Films of Hollywood's Most Celebrated Director*, Screen Classics, Kentucky, University Press of Kentucky, 2013.
127. Miller, Paul T., *The Postwar Struggle for Civil Rights: African Americans in San Francisco, 1945–1975*, Studies in African American History and Culture, New York, Routledge, 2010.
128. Monaco, Paul, *A History of American Movies: A Film-by-Film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema*, Lanham, Scarecrow Press, 2010.
129. Monaco, Paul, *The Sixties: 1960-1969*, New York, Charles Scribner's Sons Macmillan Library Reference USA, 2001.
130. Murphy, Brenda, „Plays and Playwrights: 1915-1945”, în Don B. Wilmeth și Christopher Bigsby (eds.), *The Cambridge History of American Theatre*, (pp. 289–342), Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
131. Musser, Charles, „The Clash Between Theater and Film”, *New Review of Film and Television Studies*, vol. 5, nr. 2, pp. 111-134, 2007.
132. Nadel, Alan (ed.), *May All Your Fences Have Gates: Essays on the Drama of August Wilson*, Iowa City, University of Iowa Press, 1993.

133. Neve, Brian, *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*, I.B.Tauris & Co Ltd, 2009.
134. Newman, Robert P., *The Cold War Romance of Lillian Hellman and John Melby*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989.
135. Nicoll, Allardyce *Film and Theatre*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1936.
136. Niven, Penelope, *Thornton Wilder: A Life*, New York, HarperCollins, 2012.
137. Odets, Clifford, *Golden Boy: Play in 3 Acts*, Dramatists Play Service, 1964.
138. Paller, Michael, *Gentlemen Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth-Century Drama*, New York, Palgrave Macmillan US, 2005.
139. Palmer, R. Barton și Bray, William Robert, *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America.*, Austin, University of Texas Press, 2009.
140. Palmer, R. Barton, „Arthur Miller and the Cinema”, în Christopher Bigsby (ed.), *The Cambridge Companion to Arthur Miller* (pp. 184–210), Cambridge, Cambridge Companions to Literature, Cambridge University Press, 1997.
141. Palmer, R. Barton, *Nineteenth-Century American Fiction on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
142. Panofsky, Erwin, „Style and Medium in the Motion Pictures”, în Gerald Mast, Marshall Cohen și Leo Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism* (pp. 233-248), New York, Oxford University Press, 1992.
143. Peter, Lev, „Vertigo, Novel and Film”, în James. M. Welsh și Peter Lev (eds.), *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation* (pp. 175-186), Plymouth, Scarecrow Press, Inc., 2007.
144. Pöhlmann, Sascha, *Future-Founding Poetry: Topographies of Beginnings from Whitman to the Twenty-First Century*, European Studies in North America, New York, Camden House, 2015.
145. Poyatos, Fernando, *Textual Translation and Live Translation*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2008.
146. Prigozy, Ruth și Raubicheck, Walter (eds.), *Going My Way: Bing Crosby and American Culture*, New York, University of Rochester Press, 2007.
147. Prince, Stephen, *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003.

148. Pula, James S., *Polish Americans: An Ethnic Community*, Twayne's Immigrant Heritage of America Series, Twayne Publishers, 1995.
149. Rapf, Joanna E. (ed.), *Conversations with Filmmakers Series*, Jackson, University Press of Mississippi, 2006.
150. Reid, John Howard, *Cinemascope Two: 20th Century-Fox, CinemaScope Revolution*, Raleigh, Lulu.com, 2005.
151. Reid, John Howard, *Hollywood Gold: Films of the Forties and Fifties, Hollywood Classics Series*, Raleigh, Lightning Source, 2005.
152. Richins, Marsha L., "Media, Materialism, and Human Happiness", în Melanie Wallendorf și Paul Anderson (eds.), *Advances in Consumer Research*, vol. 14, pp. 352–56, 1987.
153. Richins, Marsha L. și Scott Dawson, "A Consumer Values Orientation for Materialism and Its Measurement: Scale Development and Validation", *Journal of Consumer Research*, vol. 19, nr. 3 pp. 303–16, 1992.
154. Robinson, James A., „The Middle Plays”, în Michael Manheim (ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill* (pp. 69–81), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
155. Saddik, Annette J., „Critical Expectations and Assumptions: Williams' Later Reputation and the American Reception of the Avant-Garde”, în Harold Bloom (ed.), *Tennessee Williams, Updated Edition* (pp. 123–42), New York, Facts On File, Incorporated, 2009.
156. Saddik, Annette J., *Contemporary American Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
157. Saddik, Annette J., *Tennessee Williams and the Theatre of Excess*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
158. Schlueter, June, „The Plays and Playwrights” , în B. Don Wilmeth și C. Bigsby (eds.), *The Cambridge History of American Theatre. Volume Three: Post-World War II to the 1990s*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
159. Scholz, Anne-Marie, *From Fidelity to History. Film Adaptations as Cultural Events in the Twentieth Century*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2013.

160. Serafin, Serafin R., și Alfred Bendixen (eds.), *The Continuum Encyclopedia of American Literature*, New York, Continuum, 2005.
161. Sherwood, Robert E., „«White Desert» to «Bad Seed»”, *Theatre Arts Monthly*, nr. 39, pp. 28-29, 1955.
162. Sirgy, M. Joseph, “Materialism and Quality of Life”, *Social Indicators Research*, vol. 43, nr. 3, pp. 227–260, 1998.
163. Smith, William Jay, *My Friend Tom: The Poet-Playwright Tennessee Williams*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012.
164. Sontag, Susan, „Film and Theater”, *The Tulane Drama Review*, vol. 1, nr. 11, pp. 24–37, 1966.
165. Sova, Dawn B., *Banned Plays: Censorship Histories of 125 Stage Dramas*, New York, Facts On File, Incorporated, 2004.
166. Stempel, Tom, *American Audiences on Movies and Moviegoing*, Kentucky, University Press of Kentucky, 2001.
167. Tibbetts, John C., „Video Versions: Film Adaptations of Plays on Video”, în Thomas L. Erskine, James M. Welsh, John C. Tibbetts și Tony Williams (eds.), *Video Versions: Film Adaptations of Plays on Video*, Londra, Greenwood Press, 2000.
168. Tischler, Nancy M., „‘Tiger—Tiger!’: Blanche’s Rape on Screen”, în Ralph F. Voss (ed.), *Magical Muse: Millennial Essays on Tennessee Williams* (pp. 50–69), None Series, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2002.
169. Tischler, Nancy M., „Romantic Textures in Tennessee Williams’s Plays and Short Stories”, în Harold Bloom (ed.), *Tennessee Williams, Updated Edition* (pp. 45–64), New York, Facts On File, Incorporated, 2009.
170. Törnqvist, Egil, „O’Neill’s Philosophical and Literary Paragons”, în Michael Manheim (ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O’Neill* (pp. 18–32), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
171. Wagman-Geller, Marlene, *Behind Every Great Man: The Forgotten Women Behind the World’s Famous and Infamous*, Illinois, Sourcebooks, 2015.
172. Weales, Gerald, *Tennessee Williams, University of Minnesota Pamphlets on American Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1965.

173. Welsh, James. M. și Lev, Peter (eds.), *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*, Plymouth, Scarecrow Press, Inc., 2007.
174. Wertheim, Albert, „A View from the Bridge”, în Christopher Bigsby (ed.), *The Cambridge Companion to Arthur Miller* (pp. 101–14), Cambridge Companions to Literature, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
175. Whaley, Donald M., „Adaptation Studies and the History of Ideas: The Case of *Apocalypse Now*”, în James. M. Welsh și Peter Lev (eds.), *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation* (pp. 35-50), Plymouth, Scarecrow Press, Inc., 2007.
176. Wikander, Matthew H., „O’Neill and the Cult of Sincerity”, în Michael Manheim (ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O’Neill* (pp. 217–35), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
177. Wilder, Thornton, „Conversations with Thornton Wilder”, în Jackson R. Bryer (ed.), *Conversations with Thornton Wilder, Literary Conversations Series*, Jackson, University Press of Mississippi, 1992.
178. Wilder, Thornton, „The Selected Letters of Thornton Wilder”, în Jackson R. Bryer și Robbin Gibbs Wilder (eds.), *The Selected Letters of Thornton Wilder*, New York, HarperCollins, 2010.
179. Williams, Tennessee, *Memoriile unui bătrân crocodil*, București, Editura ART, 2011.
180. Williams, Tony, *Body and Soul: The Cinematic Vision of Robert Aldrich*, Filmmakers Series, Maryland, Scarecrow Press, 2004.
181. Wilmeth, B. Don și Christopher Bigsby (eds.), *The Cambridge History of American Theatre. Volume Three*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
182. Wilson, Wayne, *The Psychopath in Film*, Lanham, University Press of America, 1999.
183. Wittern-Keller, Laura, *Freedom of the Screen: Legal Challenges to State Film Censorship, 1915-1981*, Kentucky, University Press of Kentucky, 2008.
184. Woolf, Michael, „Clifford Odets”, în Clive Bloom (ed.), *American Drama* (pp. 46–69), New York, Palgrave Macmillan, 1995.
185. Wright, William, *Lillian Hellman*, New York, Simon & Schuster, 2000.
186. Zatlin, Phyllis, *Theatrical Translation and Film Adaptation A Practitioner’s View*, Clevedon, Multilingual Matters LTD, 2005.

Surse online

<https://www.ibdb.com/>

<https://archive.org/stream/variety173-1949-01#page/n44/mode/1up>, accesat la 14. 04. 2018.

<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-4277188/BRIAN-VINER-says-Moonlight-didn-t-deserve-award.html>, accesat la 11. 01. 2018.

<http://www.vulture.com/2017/02/oscars-2017-how-did-moonlight-win-best-picture.html>, accesat la 11. 01. 2018.

<http://digitalcollections.oscars.org/cdm/search/collection/p15759coll30>, accesat la 18. 11. 2017.

[https://productioncode.dhwritings.com/multipleframes\\_productioncode.php](https://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php), accesat la 18. 11. 2017.

<https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/52208>, accesat la 18. 11. 2017

<http://www.tnrs.ro/spectacole/faust>, accesat la data de 15.01.2017.

## **Filmografie**

*Anna Christie* (John Griffith Wray și Thomas H. Ince, 1923)

*What Price Glory* (Raoul Walsh, 1926)

*Anna Christie* (Clarence Brown, 1930 )

*Strange Interlude* (Robert Z. Leonard, 1932)

*The Emperor Jones* (Dudley Murphy și William C. de Mille, 1933)

*These Three* (William Wyler, 1936)

*Winterset* (Alfred Santell, 1936)

*Mary of Scotland* (John Ford, 1936)

*The Petrified Forest* (Archie Mayo, 1936)

*Golden Boy* (Rouben Mamoulian, 1939)

*Our Town* (Sam Wood, 1940)

*The Long Voyage Home* (John Ford, 1940)

*Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)

*Watch on the Rhine* (Herman Shumlin, 1943)

*Morning Becomes Electra* (Dudley Nichols, 1947)

*Johnny Belinda* (Jean Negulesco, 1948)

*Joan of Arc* (Victor Fleming, 1948)  
*Key Largo* (John Huston, 1948)  
*All My Sons* (Irving Reis, 1948)  
*The Glass Menagerie* (Irving Rapper, 1950)  
*Death of a Salesman* (László Benedek, 1951)  
*Detective Story* (William Wyler, 1951)  
*A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, 1951)  
*A Place in the Sun* (George Stevens, 1951)  
*What Price Glory* (John Ford, 1952)  
*Clash by Night* (Fritz Lang, 1952)  
*The Emperor Jones* (Alvin Rakoff, 1953)  
*The Country Girl* (George Seaton, 1954)  
*The Rose Tattoo* (Daniel Mann, 1955)  
*The Big Knife* (Robert Aldrich, 1955)  
*The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956)  
*Baby Doll* (Elia Kazan, 1956)  
*Tea and Sympathy* (Vincente Minnelli, 1956)  
*The Rainmaker* (Joseph Anthony, 1956)  
*A Hatful of Rain* (Fred Zinnemann, 1957)  
*Cat on a Hot Tin Roof* (Richard Brooks, 1958)  
*Desire Under the Elms* (Delbert Mann, 1958)  
*Suddenly, Last Summer* (Joseph L. Mankiewicz, 1959)  
*Winterset* (George Schaeffer, 1959)  
*Inherit the Wind* (Stanley Kramer, 1960)  
*The Iceman Cometh* (Sidney Lumet, 1960)  
*The Fugitive Kind* (Sidney Lumet, 1960)  
*A Raisin in the Sun* (Daniel Petrie, 1961)  
*View From the Bridge* (Sidney Lumet, 1961)  
*The Misfits* (John Huston, 1961)  
*The Connection* (Shirley Clarke, 1961)  
*Summer and Smoke* (Peter Glenville, 1961)

*West Side Story* (Jerome Robbins și Robert Wise, 1961)  
*The Children's Hour* (William Wyler, 1962)  
*Long Day's Journey into Night* (Sidney Lumet, 1962)  
*Sweet Bird of Youth* (Richard Brooks, 1962)  
*Toys in the Attic* (George Roy Hill, 1963)  
*Come Blow Your Horn* (Bud Yorkin, 1963)  
*The Night of the Iguana* (John Huston, 1964)  
*Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Mike Nichols, 1966)  
*Barefoot in Athens* (George Schaeffer, 1966)  
*The Star Wagon* (Karl Genus, 1966)  
*Death of a Salesman* (Alex Segal, 1966)  
*The Crucible* (Alex Segal, 1967)  
*Barefoot in the Park* (Gene Saks, 1967)  
*The Lion in Winter* (Anthony Harvey, 1968)  
*Elizabeth the Queen* (George Schaeffer, 1968)  
*The Odd Couple* (Gene Saks, 1968)  
*Anne of the Thousands Days* (Charles Jarrott, 1969)  
*Star Spangled Girl* (Jerry Paris, 1971)  
*Plaza Suite* (Arthur Hiller, 1971)  
*Awake and Sing* (Robert Hopkins și Norman Lloyd, 1972)  
*Last of the Red Hot Lovers* (Gene Saks, 1972)  
*The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds* (Paul Newman, 1972)  
*The Glass Menagerie* (Anthony Harvey, 1973)  
*The Iceman Cometh* (John Frankenheimer, 1973)  
*A Delicate Balance* (Tony Richardson, 1973)  
*Lost in the Stars* (Daniel Mann, 1974)  
*Valley Forge* (Fielder Cook, 1975)  
*A Moon for the Misbegotten* (José Quintero și Gordon Rigsby 1975)  
*Our Town* (George Schaeffer, 1977)  
*The Sunshine Boys* (Herbert Ross, 1977)  
*California Suite* (Herbert Ross, 1979)

*Chapter Two* (Robert Moore, 1979)  
*Only When I Laugh* (Glenn Jordan, 1981)  
*The Country Girl* (Gary Halvorson și Michael Montel, 1982)  
*I Ought to Be in the Pictures* (Herbert Ross, 1982)  
*Cat on a Tin Roof* (Jack Hofsiss, 1984)  
*Death of a Salesman* (Volker Schlöndorff, 1985)  
*The Bad Seed* (Paul Wendkos, 1985)  
*Brighton Beach Memoirs* (Gene Saks, 1986)  
*The Glass Menagerie* (Paul Newman, 1987)  
*Plaza Suite* (Roger Beatty și Kenny Solms, 1987)  
*Biloxi Blues* (Mike Nichols, 1988)  
*Sweet Bird of Youth* (Nicolas Roeg, 1989)  
*Driving Miss Daisy* (Bruce Beresford, 1989)  
*Orpheus Descending* (Peter Hall, 1990)  
*The Ballad of the Sad Cafe* (Simon Callow, 1991)  
*The American Clock* (Bob Clark, 1993)  
*Lost in Yonkers* (Martha Coolidge, 1993)  
*Oleanna* (David Mamet, 1994)  
*A Streetcar Named Desire* (Glenn Jordan, 1995)  
*The Piano Lesson* (Llyod Richards, 1995)  
*The Crucible* (Nicholas Hytner, 1996)  
*London Suite* (Jay Sandrich, 1996)  
*Jake's Women* (Glenn Jordan, 1996)  
*The Sunshine Boys* (John Erman, 1996)  
*In the Company of Men* (Neil LaBute, 1997)  
*Death of a Salesman* (Kirk Browning, 2000)  
*Laughter on the 23rd Floor* (Richard Benjamin, 2001)  
*A Huey P. Newton Story* (Spike Lee, 2001)  
*The Shape of Things* (Neil LaBute, 2003)  
*Proof* (John Madden, 2005)  
*For Colored Girls* (Tyler Perry, 2010)

*August: Osage County* (John Wells, 2013)

*Fences* (Denzel Washington, 2016)

*Moonlight* (Barry Jenkins, 2016)