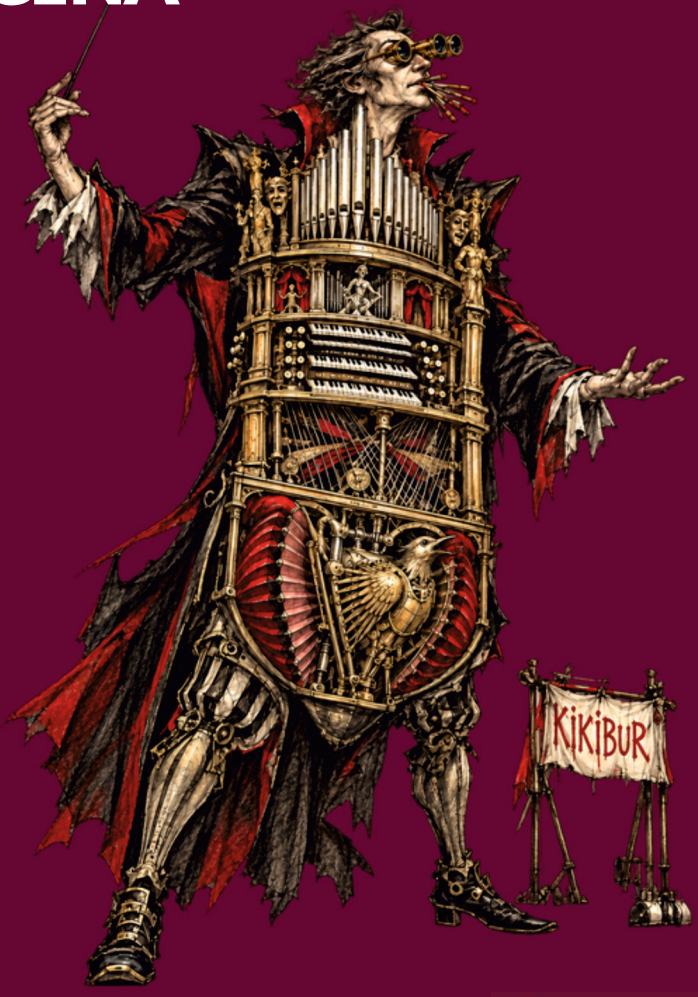
LUNGUL DRUM AL TEATRULUI SPRE SCENĂ



ALEX TEODORESCU

ARHIVA REGIZORALĂ

Presa Universitară Clujeană

Alex Teodorescu

•

Lungul drum al teatrului spre scenă

Alex Teodorescu

Lungul drum al teatrului spre scenă

Presa Universitară Clujeană
2026

Referenţi ştiinţifici:

Conf . univ. dr. Gelu Badea
Conf. univ. dr. Mihai Constantin

ISBN 978-606-37-3170-9

© 2026 Autorul volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autorului, este interzisă şi se pedepseşte conform legii.

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 45-51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Cuprins

Introducere 13
I.1. Arhiva regizorală – ce am făcut 13
I.2. Scopurile acestei cărți 19
I.3. Traseul cărții 25

Notă asupra metodei 27
N.1. Corpusul și protocolul 27
N.2. Transcriere, citare, verificare 31
N.3. Limitele corpusului 33

1. Pregătirea spectacolului și auctorialitatea 39
1.1. Regizorul între autor și coordonator 39
1.2. Direcții în Europa și în afara ei 51
1.3. Arcul istoric: performerul, scena mare, reîntoarcerea 65
1.4. AI și autorul unic 80
1.5. Limite etice: exploatare, extracție, colonialism 108

2. De unde pornește drumul 117
2.1. O hartă a primelor răspunsuri. 117
2.2. Masa și scena 139

3. Pregătirea care se șterge 149
3.1. Paradoxul metodei negate 149
3.2. Contravocile: pregătirea care eliberează ... 171

4. Autoritatea discretă 179
4.1. Autoritatea recunoscută, nu impusă 179
4.2. Alte măști ale puterii 197
4.3. P.S. – Autorul unic și prețul lui 204

5. Urma ca dovadă 209
5.1. Efemeritate și încercarea „vană" 209
5.2. Percepții despre arhive 219
5.3. Pedagogia ca arhivă 229
5.4. Urma lui Sava. Un mic omagiu. 236

Concluzie 239

Anexe
Anexa 1. Protocolul de interviuri
Arhiva Regizorală 249
Interviuri despre procesul de creație
și pregătirea spectacolului 249
Întrebări orientative. Procesul de pregătire
și analiza spectacolului 251
Colaborare și construcția repetițiilor 252
Formare, pedagogie și influențe 252
Practică artistică și viitorul regiei 253
Anexa 2. Lista interviurilor 255
Anexa 3. Extrase din caiete de regie
cuprinse în Arhiva Regizorală 256

Bibliografie..... 277
Lucrări academice și de specialitate..... 277
Documente juridice, rapoarte
și resurse online 282
Surse citate indirect 283

Mulțumiri

Ca orice scriu, le dedic această carte Adnanei și Codruței, care mă suportă și susțin în activitatea mea profesională.

Doresc să aduc mulțumiri speciale tuturor regizorilor care au dat interviuri și au contribuit cu materiale în Arhiva Regizorală, pentru timpul pe care și l-au rupt din munca lor și pentru încrederea pe care au acordat-o unui proiect aflat la început de drum.

Totodată, doresc în special să le mulțumesc colegilor mei de la Arhiva Regizorală, care au reușit să contribuie la implementarea acestui proiect într-un timp mult mai scurt decât cel preconizat. Lui Mihai Gligan în special îi urez un drum lin în propria cercetare despre pedagogia regiei în România.

Nu în ultimul rând, le mulțumesc partenerilor proiectului, în special Universității de Arte din Târgu Mureș și domnului Radu Olăreanu, pentru disponibilitatea de care au dat dovadă la fiecare solicitare de colaborare.

Motto:

„Adevărata artă e aceea doar ce nu se dă pe față; și întru nimic nu trebuie să te căznești mai mult decât în faptul de a o ascunde: căci dacă o dai pe față, îți pierzi îndată încrederea și stima celorlalți."

Baldassare Castiglione, *Curteanul* (Cartea I, cap. XXVI)

Introducere

I.1. Arhiva regizorală – ce am făcut

În mediul academic se discută tot mai mult despre *practice as research* ca metodă validă științific de cercetare, cu atât mai mult în artele spectacolului. În teatru, de la Peter Brook încoace, accentul pare că nu mai e pus pe produs, ci pe proces. Imaginați-vă surpriza mea când am început în 2021 cercetarea pentru teza doctorală pe tema caietului de regie, cu entuziasmul oricărui doctorand de anul I, gata să vadă arhive, să cerceteze materiale primare și să învețe, până la urmă, „cum se face": nu erau arhive, nu erau materiale primare și nu prea era un ghid de „cum se face" cercetarea artistică pe tema aceasta.

Realitatea e că pregătirea unui spectacol lasă puține urme publice. Axel Schmidt și Arnulf Deppermann afirmă că produsul este elementul pe care se focalizează majoritatea cercetării în sociologie, teatru și studii de *performance*, în timp ce procesele de repetiție sunt tratate științific doar

arareori.[1] În România nu se arhivează constant caiete de regie, nu există o practică sistematică a îndosarierii materialelor rămase în urma unui regizor la plecarea dintr-un teatru sau după moartea acestuia. Cu excepția unui foarte recent înființat centru de cercetare în cadrul UBB, nu am găsit caiete de regie care pot să fie consultate în mai nicio arhivă sau bibliotecă din țară: nici la universitățile de profil, nici la teatre (cu excepția Teatrului Maghiar de Stat din Cluj), nici în sursele Academiei Române.

În 2025 am elaborat mult mai pe larg[2] de ce cred cu tărie în importanța arhivării caietelor de regie. Voi relua doar foarte succint argumentele. În primul rând, caietul de regie constituie un element de patrimoniu cultural imaterial, un element incontestabil, cu o valoare istorică proprie. În al doilea rând, caietul de regie constituie un depozitar al intenției inițiale a regizorului, intenție spectaculară care întotdeauna va fi pervertită/schimbată/poate-chiar-pierdută în drumul spre scenă, din cauza neajunsurilor procesului teatral și datorită intervenției creative a celorlalți membri ai echipei. Cum să știm ce a vrut regizorul să construiască fără să parcurgem un

[1] Axel Schmidt and Arnulf Deppermann, "Editorial: Social Interaction and the Theater Rehearsal," Human Studies 46 (2023): 192, https://doi.org/10.1007/s10746-023-09678-2.

[2] TEODORESCU, Alex, „Caietul de regie românesc sau Antespectacole de teatru în România", Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2025.

material sursă, văzând doar construcția finală? Teza este susținută și de Timmy De Laet, în *Inside the Rehearsal Room*, care afirmă: "director's notebooks are tangible documents in which annotative strategies are visualized and become perceptible [...] These have yielded up insights into the meaningmaking processes directors undertake in their pre-rehearsal period."[3]

În al treilea rând, caietul de regie este baza dreptului de autor (conex) al regizorului și o mărturie a tehnicii sale de lucru. În condițiile în care atât de puțini regizori își scriu public viziunea despre propria artă sau tehnicile pe care le folosesc, o arhivă a caietelor de regie poate constitui și va constitui un material deosebit de valoros pentru tânăra generație de regizori, care, prin aceste documente, poate intra în contact cu *modus operandi* al predecesorilor lor.

Pornind de la această nevoie identificată am creat *Arhiva Regizorală*, un proiect de cercetare și arhivare a patrimoniului cultural imaterial în România, realizat de Asociația Învață de mic și cofinanțat de Administrația Fondului Cultural Național. Proiectul urmărește crearea unei platforme online care aduce laolaltă caiete de regie, interviuri filmate cu regizori români, dar și materiale de uz universitar, precum curriculum-uri și modele de curs, pentru prezervarea modurilor de construcție a caietelor de regie. Am reușit să realizăm 20 interviuri cu regizori

[3] Timmy De Laet et al., apud. Robert Marsden, Inside the Rehearsal Room (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2021).

români, ceea ce, dacă estimăm (generos chiar) numărul regizorilor din România care lucrează activ în acest moment la 100, înseamnă că am reușit să obținem mărturii despre procese de lucru și pregătire de la o cincime din breasla regizorilor. Și scriem asta nu ca laudă, ci ca o formă de validare științifică reală a procesului de cercetare întreprins.

Modelul care credem că ar putea fi construit în continuare ar fi acela al unei arhive teatrale românești, așa cum este văzut de Matthew Reason:

> *Instead of containing the original thing itself, therefore, the performing arts archive represents the formal collecting, cataloguing, preserving and consecrating of traces of past performances, but crucially not the performances themselves. Such performance archives can consist of almost anything, including but not limited to theatre programmes, brochures, leaflets, photographs, videos and sound recordings, press releases and press cuttings, details of marketing strategies, figures of ticket sales, contracts with performers and confidential budgets, correspondence, descriptions of sponsorship arrangements, venue plans, set and costume designs, stage and lighting plans, production notes, playscripts (sometimes annotated), interviews with directors or actors, actual costumes and examples of stage properties and so on.*[4]

[4] Matthew Reason, Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 37.

Până vom reuși să creăm o astfel de arhivă, însă, o avem pe cea din prezent. Cartea de față reprezintă un produs direct al cercetării realizate în acest an, cercetare grăbită de ne-semnarea la timp a contractelor de finanțare în domeniul culturii și presată oricum de timpii extrem de scurți permiși de finanțările AFCN. Cartea se sprijină pe 20 interviuri cu regizori contemporani, materiale care sunt disponibile integral pe site-ul proiectului: www.arhivaregizorala.ro. Interviurile urmează un protocol comun, pentru a ne asigura că tematicile acestora sunt congruente, nu pentru a face comparații între regizori, ci pentru a demonstra varietatea reală de metode de lucru prezente în teatrul și în pedagogia teatrală românească. Cartea urmează să fie lansată în cadrul a șase evenimente de promovare tip workshop, în 6 centre universitare din România.

Cu siguranță aceasta nu este prima carte cu interviuri pentru regizori. În spațiul românesc, pe lângă lungile intervenții din Revista Teatrul, se remarcă lucrarea Mirunei Runcan, alături de C.C. Buricea-Mlinarcic: *Cinci Divane Ad-Hoc* (1994). În mediul internațional, probabil cea mai relevantă mențiune ar fi cartea lui Giannachi și Luckhurst – *On directing* (1999), pe ale cărei urme Arhiva Regizorală încearcă să pășească. Am afirmat constant că Arhiva Regizorală este un proiect făcut de regizori (eu și Mihai Gligan, căruia îi mulțumesc pe această cale) pentru regizori. Interviurile realizate nu se doresc o

sumă de anecdote, o colecție de colaboratori și nume sau un *name-dropping* constant de producții. Ele se doresc o reflectare reală asupra tehnicilor și proceselor de lucru întreprinse de fiecare regizor. Acest tip de investigație reprezintă un gol în cercetarea teatrală contemporană.

Nu în ultimul rând, pentru a răspunde unor posibile temeri: *Lungul drum al teatrului spre scenă* și Arhiva regizorală nu sunt un monument adus regizorului autocrat sau dictatoriatului regizorului. Nu creăm o teză împotriva improvizației, a creației colective, a contribuțiilor colaboratorilor în teatru. Arhiva regizorală e un demers de recuperare a unor tehnici, dar și a istoriei unor moduri de lucru, în interiorul breslei regizorilor. În acest sens, poate e timpul să nu mai considerăm că istoria teatrului românesc este un „ceva" care e normal să se piardă, fiindcă, până la urmă, teatrul este un „ceva" efemer: "If we consider performance as 'of' disappearance, if we think of the ephemeral as that which 'vanishes,' and if we think of performance as the antithesis of preservation, do we limit ourselves to an understanding of performance predetermined by a cultural habituation to the patrilineal, West-identified (arguably whitecultural) logic of the archive?"[5]

[5] Rebecca Schneider, "Performance Remains Again," în Archaeologies of Presence: Art, Performance, and the Persistence of Being, ed. Gabriella Giannachi, Nick Kaye și Michael Shanks (London: Routledge, 2012), 65.

I.2. Scopurile acestei cărți

Există un paradox pe care l-am observat în mai toate interviurile realizate. Există o tendință a regizorilor intervievați de a-și nega metoda de lucru. Cu toate acestea, din aceleași interviuri reiese că regizorii menționați au o metodă (sau, cel puțin, un ansamblu de tehnici) foarte clară, aplicată constant sau schimbată în mod intenționat și asumat. Mihai Ranin ne spunea următoarele: „Nu v-am vorbit nimic despre tehnicile de lucru, pentru că ele sunt ale mele și cum să spun? Nu le-am formalizat ca să le pot exprima ca atare."[6] Există, deci, o contradicție inerentă între modul în care unii regizori își definesc propria activitate și modul în care această activitate se desfășoară. Ipoteza mea e că ea se datorează unei caracteristici a muncii teatrale, aceea a muncii care dispare.

Când vedem un spectacol ni se ascunde repetiția. Ni se ascund eșecurile, căutările, ni se ascund tehnicile folosite (chiar și atunci când, ca în teatrul postdramatic, aceste tehnici ne sunt arătate). Nu vedem niciodată actorul care încearcă să își amintească textul, nu vedem efortul echipei tehnice, nu vedem nimic altceva decât ce se dorește să ni se arate. Este o realitate care nu ține de stilistică, ci de nevoia

[6] Interviu cu regizorul Mihai Ranin, Arhiva Regizorală, iulie 2026.

teatrului de a-și controla propriile sensuri, prin limitarea percepției spectatorului.

Constatăm că și regizorul păstrează același reflex al ascunderii propriei sale munci de pregătire a spectacolului. Repetiția este locul unde regizorul își joacă rolul. Este normal, deci, ca regizorul să își ascundă munca de pregătire a repetiției. Poate nu normal, dar cel puțin cutumiar. În plus, față de repetiția de teatru care lasă urme concrete – de la elemente tehnice, la fișe de repetiție, la note și notițe, până la procese verbale și multe altele, metoda și pregătirea regizorului sunt uneori foarte ușor de ascuns, așa cum atestă Eugen Gyemant: „Adică de fapt, fac în paralel și un fel de analiză în capul meu a ce urmează să se întâmple. Aia pentru mine e etapa cea mai importantă. […] De obicei eu am tot timpul o inițiativă așa de hărnicie la începutul pregătirii și mă apuc și-mi notez foarte multe lucruri... Dar îmi notez în cap.”[7]

Această lucrare dorește să facă vizibilă munca de pregătire a spectacolului, în toate formele sale, inclusiv în practicile improvizaționale sau colaborative. Nu doresc să afirm: „toate spectacolele sunt pregătite de regizor înainte de prima repetiție” sau „pregătirea spectacolului arată AȘA”. Eugenio Barba scria că fiecare cap este o junglă diferită și că nu

[7] Interviu cu regizorul Eugen Gyemant, Arhiva Regizorală, iunie 2026.

dorește să creeze o școală sau o metodă pe care o să o împărtășească cu alții. El afirmă că poate, însă, să rememoreze.[8] Credem că munca de pregătire a spectacolului devine tot mai relevantă astăzi, în epoca în care nu cunoaștem care vor fi și care sunt limitele Inteligenței Artificiale în lumea teatrului și a artei.

În condițiile în care pe modelele actuale ale marilor companii din zona AI crearea unui proiect de spectacol utilizabil și valid artistic poate costa doar câteva sute de euro, poate e momentul ca munca regizorului să nu mai fie una tăinuită. În condițiile în care Biroul de Copyright al SUA a concluzionat într-un raport că utilizarea tehnologiilor generative pentru asistarea muncii creative nu afectează în niciun fel dreptul la proprietate intelectuală al persoanei respective[9] și în care România nu oferă regizorului de teatru drepturi de autor asupra producției, ci doar drepturi conexe, interpretative, prezervarea metodei și muncii la un spectacol poate deveni în scurt timp o problemă de supraviețuire.

Arta pare că se delimitează de celelalte forme de creație generativă disponibile tocmai prin calitatea sa umană. (Încă) oamenii pun pe pereții caselor și

[8] Eugenio Barba, On Directing and Dramaturgy: Burning the House (London: Routledge, 2010), *passim.*

[9] U.S. Copyright Office, Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability (Washington, DC: U.S. Copyright Office, January 2025), Executive Summary, https://www.copyright.gov/ai/Copyright-and-Artificial-Intelligence

galeriilor tablouri care sunt pictate de oameni pentru că sunt pictate de oameni, chiar dacă își promovează galeria în online folosind elemente generate de AI. Își mai permite astăzi regizorul să păstreze imaginea spectacolului care „se întâmplă", aparent fără un efort al său? Preconizez că tocmai urma acestui proces de lucru, făcută vizibilă, va fi marca de valoare a unei producții în viitorul apropiat. Cu toate acestea, nu putem să nu ne întrebăm dacă forma scrisă e cea mai bună formulă în care să elaborăm și să conservăm această muncă.

Arhiva regizorală, alături de această carte, se doresc a fi o hartă comparativă de practici dedicată studenților și regizorilor tineri, și nu un rețetar. Corpusul de cercetare însuși ascunde o contradicție inerentă: unii regizori afirmă nevoia unei metodologii clare, în timp ce alții consideră metoda un pericol. Contradicția nu este vizibilă doar la nivelul acestei cercetări, ci la nivelul întregului câmp de cărți despre regie, elaborate în ultima sută de ani. Arta teatrului e o artă a tensiunii, iar tânărul regizor care citește aceste pagini va trebui să își găsească propriul drum între aceste contradicții. Cu toate că, pe baza interviurilor, am putea să invităm regizorul să își găsească propriile drumuri, pentru că decizia nu e niciodată definitivă.

Dincolo de scopul ei didactic, cartea se adresează și cercetătorilor din domeniul teatral, care nu au până la această dată un ecosistem de cercetare cu

privire la arta regiei în România. Din păcate, istoria teatrului românesc s-a focalizat mult mai mult pe prezervarea producțiilor decât pe prezervarea tehnicilor folosite în acele producții. Știm cu toții de producții celebre, cum e „Nepotul lui Rameau" al lui David Esrig. Știm foarte puțin cum s-a lucrat real la acel spectacol. Iar această muncă de pregătire și suma tehnicilor conținute astăzi în teatrul românesc, transmise de la regizor la regizor prin predare și producții, sunt cu atât mai puțin disponibile cercetătorilor străini. De aceea, cartea și Arhiva doresc să fie cât de accesibile cu putință pentru cercetători din spațiul internațional, din dorința promovării artei regizorale autohtone. Speranța noastră e că și cei care folosesc materialele Arhivei vor parcurge ceea ce David Esrig numea *drumul de la informație la inspirație*:

> *Teatrul, pe care l-am făcut și l-am clădit într-un parcurs metodic, pornește de la acea convingere a mea că arta este, în primă linie, un drum trăit și mult mai puțin o marfă terminată și oferită. Acest caracter a fost perfect surprins de [teza doctorală a lui Florin Vidamski] și din acest motiv ea documentează cu precizie pedagogică, aș spune, drumul pe care eu îl numesc și cel «de la Informație la Inspirație».*[10]

Această lucrare începe în mod deliberat cu această justificare a mea ca autor. Poziția din care

[10] David Esrig, „Cuvânt înainte", în Florin Vidamski, Metoda David Esrig – de la informație la inspirație (Cluj-Napoca: Eikon, 2018), 25.

scriu această carte nu este, din păcate sau din fericire, atât de academică cum s-ar cuveni, poate. Sunt regizor. Sunt coordonatorul proiectului Arhiva Regizorală. Lucrez cu studenți în mediul academic. Cu alte cuvinte: sunt subiectiv. Îi invit și îi las pe alții să consulte Arhiva Regizorală și să scrie materiale obiective pornind de la conținutul ei. Scriam că diferența între analiza de text convențională și cea regizorală este că analiza regizorală poartă întotdeauna o intenție a regizorului care ghidează și automat subiectivează profund actul analizei. În același fel, analiza mea asupra corpusului de cercetare care stă la baza acestei cărți este ghidată de propriile mele credințe ca regizor și pedagog.

Lucrările academice se doresc, cel mai adesea, a fi ca o fotografie. Eu nu pot fi un fotograf al artei regizorale românești, ci, cel mult, un martor. Un martor în sensul definit de Adam Ledger: un participant care se îndepărtează de pasivitatea observării și care participă la ceea ce observă. Această participare duce la o raportare subiectivă, care menționează doar anumite aspecte ale celor văzute și care își prezintă propria interpretare și înțelegere asupra fenomenului observat.[11]

[11] Adam J. Ledger, The Director and Directing: Craft, Process and Aesthetic in Contemporary Theatre (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019), 110.

I.3. Traseul cărții

Cartea urmărește o structură simplă. Acestei introduceri îi urmează o notă asupra metodei, o inculpare, de fapt, a subiectivității mele, dar care trebuie asumată academic. Capitolul întâi delimitează poziția mea cu privire la principalele teze ale cărții. Urmează, apoi, un capitol despre punctele de plecare ale spectacolului de teatru, o secțiune despre *sprezzatura* regizorului, un capitol despre autoritate și o ultimă parte despre arhivarea muncii regizorului.

La finalul cărții există o selecție de materiale vizuale de arhivă cu extrase din caietele de regie documentate în cadrul proiectului Arhiva Regizorală. Interviurile și materialele de arhivă sunt disponibile complet gratuit pe www.arhivaregizorala.ro, din dorința unei transparențe complete a corpusului de cercetare, dar și din dorința de a accesibiliza patrimoniul cultural imaterial al regiei românești către toate tipurile de beneficiari interesați.

Notă asupra metodei

N.1. Corpusul și protocolul

Corpusul pe care se bazează prezenta lucrare însumează 20 interviuri cu regizori de teatru care lucrează în România și în străinătate. Cumulat, interviurile editate ajung la aproximativ 20,7 ore și la un total de 180.000 cuvinte transcrise, în limba română. Structura corpusului urmează observația lui Schmidt și Deppermann în editorialul lor despre repetițiile în teatru:

> *If the rehearsal has moved in focus, then it was by way of interviews and field notes (MacAuley, 1998, 2012; Pavis/Anderson, 2013; Taft-Kaufman, 1983; Volkova, 2019). What has been almost totally absent until today is the study of rehearsals in the minute details of their production, moment by moment. The aim of this special issue therefore is to change the perspective from the product to its production, using video-recordings of theater rehearsals.*[1]

[1] Axel Schmidt și Arnulf Deppermann, "Editorial: Social Interaction and the Theater Rehearsal", Human Studies 46, nr. 2 (2023): 192.

Regizorii au fost aleși pentru a asigura în cadrul proiectului o diversitate cât mai mare de puncte de vedere și metode de lucru. S-au ales regizori din școli de teatru diferite (Cluj-Napoca, Târgu Mureș, București, Iași), cu stiluri de lucru diferite (tradițional, devised, participativ), dar și cu poziții politico-estetice variate. În plus, s-a dorit prezența unor regizori aflați în puncte diferite ale carierei, de la tineri până la regizori consacrați. Alegerea regizorilor a încercat să acorde o atenție deosebită regizorilor de sex feminin, sub-reprezentați la nivel de practicieni în regie de teatru în România. Totodată, a fost important să asigurăm o vizibilitate și teatrului de limbă maghiară în România.

Dincolo de rigoarea academică asumată de proiect, alegerea regizorilor participanți a depins și de rețeaua profesională a regizorilor, respectiv de disponibilitatea regizorilor de a participa la interviuri. Astfel, s-au propus și modalități alternative de colectare a interviurilor, în funcție de dorințele regizorilor: interviu audio-video, interviu audio, interviu scris, interviu online. În ceea ce privește colectarea de caiete de regie, corpusul a fost limitat, pe de o parte, de lipsa unor arhive sistematice sau oficiale la nivel național, inclusiv la nivelul teatrelor de stat, a bibliotecilor locale, a muzeelor sau a Academiei Române. Pe de altă parte, colectarea a fost limitată și de lipsa de disponibilitate a moștenitorilor/actualilor deținători ai unor arhive personale de a digitaliza și publica materiale în Arhiva Regizorală.

Un ultim aspect relevat a fost diferența poziției regizorilor față de pozițiile regizorale ale autorului lucrării. Unul din riscurile majore ale acestei cercetări este dubla poziție de cercetător-regizor a autorului. Astfel, am încercat să aduc în proiect regizori a căror metodă este radical diferită de a mea, pentru a putea evita biasurile ce răsar din propria mea practică regizorală. O altă modalitate de a trece dincolo de aceste biasuri a fost însăși structura interviurilor, care corespunde observației lui Alessandro Portelli, conform căreia conținutul sursei scrise este independent de nevoile și ipotezele cercetătorului, fiind un text stabil, care poate fi doar interpretat; dar sursa orală depinde de întrebările cercetătorului și de relația personală a cercetătorului cu cel intervievat.[2]

Protocolul de interviu al Arhivei regizorale a inclus 22 de întrebări, grupate în patru blocuri, pe următoarele teme: pregătirea spectacolului (text, documentare, fișe de personaj, idee și concept de spectacol), colaborarea cu echipa artistică și repetițiile la spectacol; formarea și pedagogia regizorală; tehnicile și practicile recurente ale fiecărui regizor; viitorul regiei în spațiul românesc. Interviurile au urmat protocolul în mod liber, cu intervievatorii încercând să urmărească răspunsuri doar la acele

[2] Alessandro Portelli, The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History (Albany, NY: State University of New York Press, 1991), 54.

întrebări relevante sau la care regizorul nu a răspuns în mod independent. S-a dorit acordarea libertății celor intervievați de a digresa și de a-și prezenta propriile povești, din respect pentru poveștile spuse,[3] care descriu universul artistic al fiecărui regizor. Cred că e important să ne amintim că am realizat o cercetare științifică, dar că obiectul ei este unul eminamente artistic, iar o structură rigidă nu va reuși să surprindă realitatea unei practici artistice. O excepție notabilă este interviul cu Belai Marcel, care a optat pentru a răspunde în scris la toate întrebările. Protocolul este o anexă integrată a prezentei lucrări.

Este, deci, firesc ca această carte să fie limitată de propriul ei corpus. Interviul este prin definiție o mărturie orală situată, o modalitate prin care regizorii își povestesc propria practică. Drept care, această carte nu își poate propune să descrie realitatea acestei practici în sala de repetiții. Cercetarea nu a presupus observarea unor repetiții, drept care este constrânsă să compare exclusiv relatări subiective ale acestor metode de lucru. Este relevantă observația lui Portelli cum că sursele orale nu ne arată ceea ce au făcut oamenii, ci ceea ce au vrut să facă.[4] Observația este în linie cu teza noastră care stă la baza proiectului, conform căreia caietul de regie este singurul martor al intenției regizorale. Astfel, este firesc ca

[3] *Ibidem,* x.

[4] Alessandro Portelli, 1991, p. 50.

interviul să fie elementul de corpus care completează mărturia unui caiet de regie, care poate fi regăsit pe platforma online a proiectului.

N.2. Transcriere, citare, verificare

Interviurile au fost înregistrate video și transcrise automat, cu marcaje temporale. În primul draft s-a încercat folosirea sistemului Whisper pentru transcriere, dar nu a dat randamentul scontat pentru proiect, așa că s-a folosit sistemul Sonix, validat anterior de către echipa de cercetare în alte proiecte. Cu toate acestea, transcrierea automată produce erori, în special în ceea ce privește numele proprii, termenii de specialitate și atribuirea corespunzătoare a replicilor.

Toate citatele folosite în această lucrare au fost verificate folosind înregistrările, iar transcrierile interviurilor au fost verificate înainte de publicarea pe platformă. În redactarea lucrării, am urmărit dincolo de citarea corectă a cuvintelor rostite în interviu, citarea corectă a intenției regizorului care a rostit acele cuvinte. Lynn Abrams, citându-l pe David Dunaway observa că interviul oral este un eveniment comunicativ multi-fațetat, pe când transcriptul este static și plat, drept care transcriptul este o re-creație și o traducere a interviului.[5]

[5] Lynn Abrams, Oral History Theory (London: Routledge, 2010), 13.

Așadar citatele încearcă să păstreze oralitatea interviului original, alături de ezitări, repetiții și sintaxa vorbită. S-au evitat citatele compuse din mai multe răspunsuri. În mod interesant, metodologia folosită în tratarea interviurilor este nu doar una de cercetare, ci și una cultural-regizorală, așa cum dezvoltă Tim Etchells:

> *One of the things you notice as soon as you start working with a video camera on a daily basis [...] is that when you transcribe actual speech it's quite extraordinary. I mean, the patterns of looping, self-qualification, unfinished sentences, ideas that flow off in particular directions. Often, now, we are effectively transcribing text off videotapes of rehearsals and using that as the basis for scripts. What I like about this process is that a performer will improvise a particular part of a show and, the first time they do it, it will have a really rich texture of dense qualification [...] But when you go to the transcripts of the first one and you look at it as text, you can end up with stuff that sounds like you are really saying it now, for the first time [...] And maybe that gives you an understanding of a certain linguistic texture of authenticity.*[6]

[6] Tim Etchells, "Looking Back", în Archaeologies of Presence: Art, Performance, and the Persistence of Being, ed. Gabriella Giannachi, Nick Kaye și Michael Shanks (London: Routledge, 2012), 189.

N.3. Limitele corpusului

Dincolo de structura corpusului, care limitează scopurile prezentei cercetări, corpusul de cercetare este limitat de înșiși regizorii care au dorit să participe la proiect. Arhiva regizorală nu poate fi considerată o cercetare exhaustivă a regiei românești. De exemplu, din totalul de 20 interviuri, doar 6 sunt cu regizori de sex feminin. Mai mult, UAT Târgu Mureș (partener principal al proiectului) și UNATC sunt supra-reprezentate în raport cu alte facultăți din România. Există doar trei reprezentanți ai teatrului maghiar în corpus, lucru care deși ar putea fi proporțional față de raportul de regizori maghiari – regizori români din România, nu ne permite să tragem concluzii relevante cu privire la diferențele dintre practica românească de regie și practica minorității maghiare. O altă absență notabilă este cea a multor nume reprezentative din vechea generație de regizori care încă lucrează consecvent în România.

Așadar, cartea se va referi în continuare la „regizorii intervievați" ca la un corpus unitar, cu mențiunea că acest corpus este unul eminamente limitat. Cu toate acestea, este o limită firească a unui astfel de demers de cercetare, așa cum observă și Alexandra Mermikides cu privire la studiile sale de caz din

Negotiating Creativity.[7] Deși nu dorim ca circumstanțele să devină o scuză, limitarea bugetului finanțării de plafonul AFCN și timpul foarte scurt pentru o asemenea cercetare pe care îl permite un proiect de patrimoniu cultural imaterial au fost factori care au contribuit direct la aceste limitări.

Interviurile au fost validate înainte de publicare cu regizorii intervievați. Echipa de editare a proiectului a eliminat din interviuri anumite date sensibile înainte de publicare, chiar dacă ele au fost consemnate în interviuri (sau chiar în caiete de regie): și anume date care privesc persoane terțe, date personale sau date care ar putea leza imaginea persoanelor intervievate sau a terților prin scoaterea din context. S-a urmărit astfel ghidul de bune practici al OHA, care cere respectarea perspectivei, demnității, vieții private și siguranței naratorului și recomandă proceduri clare de revizuire, restricționare și redactare.[8]

Așa cum spuneam mai sus, corpusul și cercetarea însăși sunt limitate de poziția mea de regizor și practician în teatru, de coleg al persoanelor intervievate și de intervievator principal. Am fost singurul membru al echipei de implementare prezent la toate

[7] Alexandra Mermikides, Negotiating creativity: an analytical framework for the study of group theatre-making processes (teză de doctorat, Goldsmiths, University of London, 2006), 40.

[8] Oral History Association, OHA Principles and Best Practices: Principles and Best Practices for Oral History (Oral History Association, 2025), 10–13.

interviurile, lucru care a privilegiat o înțelegere contextuală a multora din afirmațiile regizorilor. Cu toate acestea, tocmai înțelegerea contextuală și narativa pe care mi-am format-o de la un interviu la celălalt (datorată inclusiv ordinii în care am realizat interviurile, ceea ce a fost aleator) constituie elemente pe care trebuie să le expunem înainte de redactarea acestei lucrări, pentru că ele pot influența obiectivitatea mea. Spuneam în interviul cu Florin Vidamski următoarele: „Cred că e prima oară în viața mea când am un sentiment de apartenență la o breaslă."[9]

Sunt nevoit să mă supun observației lui Persse:

> *My professional and personal identity cannot be removed to provide a totally objective study; who I am informs and effects the research.*[10]

Totuși, tocmai această ipostază îmi permite ca această lucrare să fie una poziționată, în sens Brechtian. Interviurile pe care le-am realizat și modul în care le-am condus pleacă de la poziția și teza mea de practică: și anume că regizorul are sarcina profesională de a-și pregăti spectacolul de teatru. Tocmai de aceea, cercetarea de față constituie nu doar o muncă de recuperare a unui patrimoniu cultural

[9] Marius-Alexandru Teodorescu, în interviul cu Florin Vidamski, online, iulie 2026.

[10] Danny Persse, Fishing for Phronesis: A Search for Tacit Knowledge in Technical Theatre Education (teză de masterat, Trinity College Dublin, 2018), 41.

imaterial, ci și o cercetare de tip practice as research, așa cum o definește Robin Nelson:

> *A key requirement of my model for PaR is reflexivity, a principle beneficial to all research, requiring us: to be aware of where we are situated and where we are coming from, to be open to the discursive positions of others, and to engage dialogically (and not just in words) with others.*[11]

Cu toate acestea, caracteristicile de practice as research ale acestei cărți sunt limitate. Autoetnografia este limitată în carte. Voi vorbi despre practica și răspunsurile persoanelor intervievate, pe care voi încerca să le conțin în interiorul unei teze coerente din punct de vedere științific. Aceasta constituie o diferență crucială față de procesele de tip practice as research. Mă dedublez, astfel, de poziția mea de regizor, în redactarea lucrării, din dorința de a evita eroarea clară pe care o subliniază chiar Robin Nelson în metodele de practice as research:

> *[B]ecause I am an artist, and because I need to experiment, and because all materials and possibilities are accessible and open for me, I can do anything with everything and that anything I do, because I am an artist, is, in itself, interesting and significant. Amen …. This blatant naivety, too often verging on obsessive and self-congratulatory stupidity, is not only supported by false beliefs about the conditions*

[11] Robin Nelson, Practice as Research in the Arts (and Beyond) (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2022), 12.

of creative activity. It is also supported by a misunderstanding of the structures of research activity.[12]

Poziția privilegiată pe care am avut-o în acest proiect mi-a oferit și avantaje, nu doar limitări. Alături de Mihai Gligan, am reușit să avem în primul rând acces la persoanele resursă care au fost intervievate în proiect. Mai mult am putut avea un dialog bazat pe experiențe similare avute în munca la scenă și pe un limbaj comun inerent practicienilor de teatru. Interviurile au urmărit o miză practică, nu una teoretică. În celălalt capăt al spectrului se află riscurile poziției noastre, și anume complicitatea dată de experiențele comune și poate chiar un anumit grad de cripticitate aferent interviurilor. Nu pot să nu mă întreb cât de inteligibile sunt ele pentru un non-practician sau un regizor aflat la început de drum, care nu împărtășește înțelegerea tacită a unor procese de lucru.

O ultimă mențiune: în 2025 am publicat prima mea carte: *Ante-spectacole de teatru în România*, referitoare la istoria caietului de regie în teatrul românesc. Această carte nu extinde neapărat cercetarea mea anterioară și nici nu o rezumă. Ea pornește de la alt tip de material principal și anume corpusul de interviuri, care vizează mult mai mult decât modul de redactare și construcție a unui caiet de regie.

[12] Robin Nelson, Practice as Research in the Arts (and Beyond), ed. a 2-a (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2022), 25.

1. Pregătirea spectacolului și auctorialitatea

1.1. Regizorul între autor și coordonator

Regizorul de teatru, în sensul în care îl înțelegem din secolul XX, a apărut datorită/din cauza complexității crescânde a spectacolului de teatru. Nedorind să spunem că teatrul grec sau alte tipuri de teatru din istoria artelor spectacolului nu erau complexe, teatrul în secolul XX începe să adune tot mai multe elemente constituente. Dincolo de actor și de autorul dramatic, apare acum nevoia unui ecleraj specific, a unor spații sonore specifice, a unor elemente tehnice și de coordonare logistică specifice, posibilitatea unor turnee, apariția unor decoruri și costume specializate pentru fiecare spectacol și așa mai departe. Pe măsură ce tot mai mulți specialiști se adună în sala de teatru, relația dintre ei trebuie mediată, iar mediatorul acestei relații este, prin excelență, regizorul.

Până în urmă cu 10-20 de ani această complexitate nu a făcut decât să crească, cu apariția unor roluri adiționale, precum cascador, co-repetitor, asistent de regie sau dramaturgie, sound designer,

light designer, video designer ș.a.m.d., adesea în instituții de o complexitate tot mai mare. Astăzi lucrurile par să se schimbe, odată cu o tendință a Europei spre renunțarea la instituții masive și cu apariția deja omni-prezentelor finanțări de proiect. Tehnologia se schimbă și ea: dacă mai demult era nevoie de o expertiză acumulată pe parcursul unor ani întregi pentru gestionarea aparatajului de lumină sau sunet dintr-un teatru, astăzi tehnologia și software-ul ne permit să îndeplinim aceste funcții cu mult mai puțină experiență și cu costuri semnificativ mai reduse. Și, desigur, așa cum vom vedea, apariția inteligenței artificiale nu face decât să permită unui grup mic de oameni sau chiar a unui singur om să gestioneze producții întregi, cu un grad mare de complexitate.

Teza acestui volum e simplă: astăzi autorul de spectacol este ceva ce redevine posibil. Dacă înainte era indispensabil să avem contribuția (creativă) a unui număr mare de participanți la o producție, astăzi redevine posibil ca un performer sau un regizor și un actor să gestioneze și implementeze producții care includ text original, interpretare, lumini, sunet original, proiecții, recuzită, costum și decor. Și pentru că redevine posibil să avem un autor unic al spectacolului, cred că e important să vorbim despre această auctorialitate. De unde să pornim? De la regizor, de la acea entitate ambiguă, a cărui artă este supusă întotdeauna eternei discuții: care e obiectul

artei regizorului? Innes și Shevtsova spun despre regizor, cu referire la Meyerhold, următoarele:

> *[...] the art of the director is the art not of the executant, but of an author – so long as one has earned the right'. [...] He cut and edited according to his purposes with greater confidence than ever before, challenging the idea that there was such a thing as a fixed, 'true' text. In doing this, and in taking charge of the scenic work as the work of a creator rather than that of an interpreter or 'executant', he behaved as an 'author'. The very notion of the director-author, or auteur, to which this book draws attention in a later chapter, has its roots here.*[1]

Regizorul este tocmai acea persoană care își asumă sensul final al reprezentației și care integrează toate limbajele prezente în scenă. Pentru că de aici vom putea extrapola poziții cu privire la un eventual autor unic al spectacolului de teatru.

Ce înseamnă autor de spectacol? Istoric, termenul de autor îi este atribuit celui care scrie textul de spectacol, iar regizorul, dacă există, este acea persoană care asigură punerea în scenă a intenției autorului de teatru. Contemporan, mai ales în centrul și estul Europei, termenul de autor de spectacol se referă la regizorul-autor, cel care semnează conceptul spectacolului, în mod diferit de textul de spectacol. Sunt

[1] Christopher Innes și Maria Shevtsova, The Cambridge Introduction to Theatre Directing (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 85.

o mie de spectacole cu *Faust*, iar fiecare spectacol își are propriul său autor distinct, deși toate se bazează pe textul lui Goethe. Ne gândim, evident, la celebrul „un spectacol de..." pe care îl vedem astăzi pe afișe.

Această lucrare, însă, pleacă de la întrebarea „ce face autorul spectacolului"? Dacă eu scriu pe afiș că sunt autorul spectacolului, dar, după mine, pe afiș vedem scenograf, light-designer, sound-designer, psiho-designer, costume-designer, video-designer și alte 1.000 de feluri de designeri, pot afirma că sunt autorul spectacolului? Poate mai degrabă un coordonator de spectacol, un regizor în sensul literal al limbii maghiare. Poate un om care gestionează punerea în scenă, în sensul francez al cuvântului. În teatre mici și mari deopotrivă, azi apare un nou tip de autor: un regizor care își scrie textul, care lucrează fără scenograf sau doar cu un asistent de regie, un regizor care știe să pună lumini și lucrează, poate, doar cu un operator. E un regizor care poate nu compune muzica, dar și-o alege și îi spune operatorului de sunet cum și când să o pună. E un regizor care „fură" expertiza unor funcții în spectacol pe care le împărțea cu alții mai demult. E chiar un regizor-pedagog, care își antrenează actorii în funcție de nevoile spectacolului. Acest regizor care cumulează (mai) toate funcțiile creatoare de sens dintr-un spectacol este regizorul-autor pe care îl fac posibil tehnologiile din jurul nostru. Un exemplu clar de regizor-autor este Katie Mitchell, care spune:

> *She said 'look, it's great work, great visual sense, great aural sense, but absolutely nothing is going on between the actors; you're not even directing them. What tasks did you set them?' I said, I didn't set them any tasks. I just asked them questions. She said: 'No, your job is to set them tasks; their job is to execute them. Don't ask actors what the tasks are.'*[2]

Opusul regizorului autor este regizorul-coordonator. Niciunul nu e mai regizor decât celălalt, niciunul nu e „mai bun" decât celălalt. Ambii sunt regizori, dar în moduri complet opuse. Cel mai des putem vedea regizorul-coordonator în procesele de lucru colaborative, de tip devised, sau în cele în care regizorul se plasează ca un membru al unui ansamblu. Atunci când regizorul spune „eu sunt aici să vă ghidez spre spectacolul NOSTRU", atunci el nu mai este autorul spectacolului, ci un liant al unei creații de grup. John Collins e un exemplu pertinent de regizor-coordonator:

> *[...] the Artistic Director of Elevator Repair Service (ERS), John Collins, recounts both his own creative processes and those he experienced while working as a sound designer for the Wooster Group. The main principle he eventually engages with is that of the contemporary director's willingness to relinquish their authority. He notes that LeCompte, for*

[2] Professor Soloviova, apud. Mitchell (2008), apud. Dan Rebellato, "Katie Mitchell," în Contemporary European Theatre Directors, ed. Maria M. Delgado și Dan Rebellato (London and New York: Routledge, 2020), 437.

> *example, prefers to be referred to as the director 'in' the ensemble, rather than a director 'of' the ensemble. However, another key characteristic of such a director is his/her willingness to behave as a facilitator/editor of ensemble authorship, rather than as an author in their own right.*[3]

Revin, nu cred că putem demonstra că un regizor e mai bun decât celălalt. Nici măcar nu cred că e o problemă de gust, cred că ambele tipuri de regizori pot crea spectacole obiectiv minunate. Schimbarea care are loc este o revenire la o poziție anterioară privitoare la regizor. Dacă imediat după apariția regizorului în secolul XX s-a discutat mult de regizorul-tiran, în sensul descris de Craig sau chiar de Brecht, partea a doua a secolului XX a fost marcată de o liberalizare a procesului creativ, pe care am putut-o observa chiar și la nivelul scrierilor despre teatru. Cărțile lui Barba, Brook sau Mnouchkine pledează pentru un teatru negociat între participanții la procesul creativ. Literatura de specialitate le-a urmat exemplul. Astăzi, însă, nu mai putem trece cu vederea apariția și impunerea unor regizori-autori, mult mai moderni decât predecesorii lor, cărora nu neapărat li se poate imputa tirania, dar care își asumă vehement traseul spectacolelor proprii.

[3] Duška Radosavljević, Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 83.

Există și voci în literatura de specialitate care se opun cu vehemență ideii de autor de spectacol. Gay McAuley respinge categoric noțiunea de autor și descrie teatrul ca un model de creativitate de grup. McAuley descrie repetiția drept procesul prin care artiștii cu competențe diferite și care folosesc medii diferite de expresie produc împreună o operă unitară.[4] Procesul de repetiție fiind unul eminamente colaborativ, este natural ca produsul rezultat să conțină „natura profund colaborativă a creației teatrale".[5] Dincolo de exemplul extrem al performerului, care își poate aroga fără echivoc statutul de autor unic al propriului spectacol, cred cu tărie că există regizori-autori, nu în sensul în care ceilalți creatori implicați în spectacolele acestor autori nu au contribuții de ordin creativ în spectacolele lor, ci în sensul în care regizorul, prin expertiza și controlul exercitat în toate elementele constitutive ale spectacolului, controlează aproape complet sensurile care ajung din construcția scenică la spectator.

Idealul autorului total nu este o invenție contemporană. Din contră, este un concept care apare și dispare din grațiile literaturii de specialitate de peste o sută de ani. Unii îl asociază pozitiv cu poziția creatorului și artistului. Alții îl asociază negativ cu

[4] Gay McAuley, Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process (Manchester: Manchester University Press, 2012), passim.

[5] *Ibidem*, 4.

poziția colonialismului și excesului de forță. Putem trasa liniile acestui deziderat până la Wagner, care discută despre Opera de artă completă, sau până la Craig, care se dorește artistul ce stăpânește toate mijloacele. Rămâne, însă, discutabil dacă regizorul, coordonatorul unei arte eminamente de grup, poate fi considerat până la capăt autorul propriului spectacol de teatru. Dificultatea este subliniată de Arnold Aronson, legat de artiștii care își semnează și scenografia spectacolelor:

> *Even in a Gesamtkunstwerk it is rare for a single individual to be responsible for everything. Gordon Craig argued that if theatre were to be an art it had to answer to a single artist. But in the phenomenologically complex world of theatre, this is a difficult proposition. In addition to Svoboda, the term has been applied correctly to some of the more visually-oriented contemporary directors such as Robert Wilson, who generally conceives and supervises all the scenographic elements of a production, even if discipline-specific designers create some of the actual component elements such as costumes.*[6]

Există astăzi o serie întreagă de regizori care își asumă poziția de autor complet al spectacolului. Câteva exemple notabile sunt Robert Wilson, Romeo Castellucci, Robert Lepage sau Jan Fabre. Spațiul românesc aduce cu sine câteva particularități în

[6] Arnold Aronson, ed., The Routledge Companion to Scenography (London and New York: Routledge, 2018), 10–11.

această discuție. Adesea, regizorii tineri în România obțin bugete de producție limitate, care de multe ori impun absența unor colaboratori, inclusiv a scenografului sau a dramaturgului. Situația este accentuată de lipsa resurselor în școli și în teatre. În școala de regie de la Cluj, de exemplu, din cauza lipsei personalului tehnic, studenții sunt încurajați să învețe nu doar să își conceapă, ci și să își opereze sistemele de lumini și sunet în spectacole, iar din cauza lipsei unei secții dedicate de scenografie, își concep și execută propriile producții. În teatre, de asemenea, din cauza lipsei unor poziții precum designer de lumini și de sunet, care sunt substituiți de simpli operatori, respectiv din cauza bugetelor care exclud de multe ori cooptarea unor colaboratori, regizorii sunt obligați să substituie ei înșiși aceste funcții.

Regia românească este aliniată în mod special regiei germane, cel puțin în ceea ce privește poziția regizorului. (Dacă e să discutăm de estetica jocului actoricesc, aici direcțiile rusă și franceză cântăresc mult mai puternic.) Astfel, începând de la Victor Ioan Popa, Soare Z. Soare sau Ion Sava, trecând prin generația Ciulei-Pintilie-Esrig-Penciulescu, până la Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu sau Alexandru Dabija, există o tradiție importantă a teatrului de autor. Ea rămâne astăzi la fel de valabilă. Drept care ideea unui regizor ca autor complet al spectacolului devine tot mai relevantă, prin prisma unor schimbări

de ordin estetic, prin prisma unor schimbări de ordin financiar (bugete tot mai mici de producție, migrarea către spații de producție independente), prin prisma lipsei unui sistem de formare pentru personal auxiliar și deprofesionalizarea pe termen lung a teatrelor.

Un exemplu concret? *Magda by Gianina*, cu și de Gianina Cărbunariu. Un spectacol cu doar trei membri în echipa de producție: Gianina Cărbunariu, Kinga Boros (dramaturg), Adrian Ganea (concept video). Un spectacol în care un regizor român își asumă funcția indiscutabilă de autor de spectacol. Un regizor român consacrat, un regizor care nu este la început de drum și care să fie nevoit să accepte orice condiții de producție.

Desigur, poziția regizorului autor aduce cu sine și o dimensiune politică. Dincolo de cazuri care sper că rămân izolate, cum e cel al lui Andriy Zholdak la Cluj, istoria regiei este marcată de discuții despre abuz, despre ierarhie sau despre recunoașterea auctorialității tuturor participanților la producția spectacolului. Personal, ridic întrebarea dacă aceste riscuri sunt inerente poziției de putere a regizorului sau inerente oricărui mediu în care există un colectiv de lucru. Nu cred că dacă regizorii ar dispărea am rezolva problema recunoașterii creativității tuturor artiștilor în teatru, nu cred că am rezolva problema ierarhiilor în teatru (sigur autorii de text ar găsi noi persoane cu care să-și dezbată supremația, și actorii

la fel), cum nu cred nici că ar înceta sau s-ar diminua situațiile de abuz. În plus, sunt de acord cu ideea că un astfel de grup teatral este imposibil, pe care o preiau de la Jo Freeman:

> *This means that to strive for a structureless group is as useful, and as deceptive, as to aim at an "objective" news story, "value-free" social science, or a "free" economy. A "laissez faire" group is about as realistic as a "laissez faire" society; the idea becomes a smokescreen for the strong or the lucky to establish unquestioned hegemony over others. This hegemony can be so easily established because the idea of "structurelessness" does not prevent the formation of informal structures, only formal ones.*[7]

Observația cu privire la imposibilitatea unor structuri de spectacol realmente non-ierarhice este întărită de Alexandra Mermikides, care demonstrează cum structurile egalitare sunt nesustenabile și ajung să devină invalidate tocmai de tentativele interne de a se autosusține.[8] Dincolo de instabilitatea practică a acestui tip de grup, orice structură colectivă ajunge să își genereze proprii lideri. Eugenio Barba subliniază că dorința membrilor unui colectiv de creație de a nu-și asuma responsabilitatea pentru

[7] Jo Freeman, "The Tyranny of Structurelessness," Ms. magazine, iulie 1973.

[8] Alexandra Mermikides, *Negotiating Creativity: An Analytical Framework for the Study of Group Theatre-Making Processes* (teză de doctorat, Goldsmiths, University of London, 2006), 94.

decizii dureroase și neplăcute este una superficială și utopică.[9]

Un alt exemplu de regizor care cumulează în România mai multe funcții în procese de producție sunt eu, care, prin prisma muncii mele în propria companie, aidoma multor regizori din *independent*, sunt nevoiți să ne scriem textele, să facem documentare, să facem lumini și sunet, să facem video, să montăm sau să facem decor, să mai coasem un costum și multe altele. Asta fără să pomenim de scris proiecte. Sau organizat evenimente. Cu toate acestea nu mă consider un regizor-tiran și, din câte știu, nici oamenii care au colaborat cu mine în trecut nu mă consideră asta. Poziția pe care încerc să o susțin aici cu privire la regizorul autor este și una personală: un regizor care nu este dictator, dar care nici nu se supune unei practici de grup; un regizor care cumulează mai multe funcții, de cele mai multe ori asistat de tehnologii de producție. Poziția mea este cea a unui autorat responsabil și permeabil, în care regizorul menține coerența produsului prin asumarea responsabilității, dar și prin a face vizibile contribuțiile celorlalți participanți, respectiv prin negocierea sinceră a puterii de compoziție la nivelul fiecărui moment.

[9] Eugenio Barba, On Directing and Dramaturgy: Burning the House (London and New York: Routledge, 2010), 157.

1.2. Direcții în Europa și în afara ei

Înainte să începem să discutăm în detaliu cazul României, ar fi oportun să discutăm despre principalele direcții de gândire cu privire la poziția regizorului în procesul de creație pe care le putem delimita la nivelul Europei. Folosesc în carte ideea de poziție în procesul de creație și relația dintre regizor și auctorialitate în mod aproape interșanjabil. Poziția regizorului în procesul de creație este factorul determinant care schimbă influența regizorului asupra semnificației finale a spectacolului și, implicit, afectează măsura în care regizorul poate fi considerat autor (unic, sic) al spectacolului. Voi încerca, deci, să alcătuiesc o hartă a relațiilor dintre regizor și colectiv de creație, așa cum sunt definite de literatura de specialitate.

Prima zonă relevantă este cea a spațiului german, pe care o numeam adineaori zona principală de influență din regia românească. Poate de aceea, după emigrarea lor din România, atât de mulți regizori români importanți s-au refugiat în Germania sau în spații cu principii similare de lucru: David Esrig în Germania, Radu Penciulescu în Suedia, Lucian Giurchescu în Danemarca. Teatrul german se remarcă prin prezența unui co-autor de spectacol, alături de regizor, și anume dramaturgul. Päsler-Ehlen definește Regietheater ca formă de regie în care semnătura individuală a regizorului modelează stilul montării

și îi localizează dezvoltarea mai ales din anii 1970 în spațiul germanofon; regia rămâne însă colaborare cu dramaturgia, designul și ansamblul.[10]

În această viziune asupra teatrului, regizorul este un interpret al textului de spectacol, așa cum subliniază Duška Radosavljević:

> *[...] this view certainly accounts for the necessity of the authorial role of the director and for the possibility of an entirely unanticipated interpretation of a text. But it also appears to be a very specific understanding of what a director does, best illustrated by the German practice often referred to as Regietheater. Peter Boenisch warns us that Regietheater should be seen as a historical category in German theatre associated in particular with the efforts of certain directors in the Federal Republic in the 1960s, such as Claus Peyman, Hans Neuenfels, Peter Stein and Peter Zadek, to challenge the canon and its associated values, especially in relation to Germany's recent past. However, this particular theatre-making practice has grown to characterize German theatre in general and especially in terms of its precipitation of what is now considered 'postdramatic theatre'.*[11]

[10] Sabine Päsler-Ehlen, "Regietheater," in Schlingensief-Handbuch, ed. Teresa Kovacs, Peter Scheinpflug, and Thomas Wortmann (Stuttgart: J. B. Metzler, 2025), 467–72, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05850-8_64.

[11] Duška Radosavljević, Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 35.

Consider că teatrul postdramatic este o terminologie care trebuie delimitată de *Regietheater*, apreciez definiția de mai sus drept extrem de utilă. În interpretarea mea, teatrul post-dramatic presupune o serie de tehnici concrete de lucru, printre care utilizarea în sens asumat-estetic a mecanismelor teatrale, făcute vizibile. Mai mult, teatrul postdramatic presupune și sincretismul tuturor artelor prezente pe scenă, printre care scenografia, eclerajul, sonorizarea, muzica, video-art etc. *Regietheater*, cunoscut și drept teatru de regizor, presupune o atitudine a regizorului, aceea în care regizorul își asumă o libertate interpretativă față de textul de bază (atunci când el există), o anumită monumentalitate a producției. Mai mult, acest tip de teatru presupune acceptarea de către colectivul de creație a acestei autonomii a regizorului în fața colectivului. O critică adusă acestui tip de teatru este tocmai poziția uneori autoritară a regizorului. O altă critică adusă aici este tendința teatrului de regizor de a deveni decorativ și de a pierde din vedere nevoile spectaculare ale spectatorului în defavoarea unui tip de grandiozitate.[12]

O altă viziune despre teatru poate fi găsită în spațiul francez. *Metteur en scène* este acea persoană

[12] Peter Sellars in Maria M. Delgado și Dan Rebellato, eds., Contemporary European Theatre Directors, ed. a 2-a (London and New York: Routledge, 2020), 478.

care, evident, pune în scenă. Ce? Cel mai adesea un text, urmărind liniile trasate de autor cu o rigoare mult mai mare decât în *Regietheater.* Legat de meseria celui care pune în scenă s-a creat termenul de scriitură de scenă, așa cum este definită de Roger Planchon: „regizorul care coordonează toate resursele scenei într-o concepție vizuală unitară care era, poate pentru prima oară, născută din altceva decât din munca autorului dramatic."[13] Cred că e deosebit de relevant să atragem atenția că atât viziunea despre regie din teatrul francez, cât și cea din teatrul englez, apar ca reacție la o lungă negociere între supremația regizorului și cea a autorului dramatic. Este o discuție pe care nu doresc să o adâncesc în această lucrare, fiindcă cred că este una de ordin eminamente istoric. Cu toate acestea, definițiile contemporane ale regiei în aceste două spații ar trebui tratate întotdeauna drept reacții la această discuție istorică, peste care se adaugă discuția contemporană (imediat devenită și ea istorică) legată de raportul de putere dintre regizor și actor.

Drept care, atunci când vorbim de punere în scenă, întotdeauna vom discuta despre o formă sau alta de scriitură, fie textuală, fie semiotică. În teza sa despre Joël Pommerat, Magrou definește écriture de plateau ca proces în care textul este rezultatul, nu impulsul inițial al spectacolului; spațiul, scenografia

[13] *Ibidem,* 2.

și lucrul cu actorii sunt organizate într-o altă ordine decât în producția convențională.[14] În mod paradoxal, Vinaver susține că apariția regizorului atotputernic la finalul anilor 1960 a dus la tratarea autorului dramatic drept un fel de autor specializat, pe când arta construcției textului de spectacol devine apanajul artiștilor teatrali, în mod special al regizorilor.[15]

Soluția englezească la lupta dintre regizor și autorul dramatic a fost una diferită și a dus la apariția a ceea ce numim astăzi creație colectivă, indiferent de forma specifică în care această creație are loc. Ramura cea mai pură a creației colective este aceea de devising, prin care colectivul își creează toate elementele constitutive ale spectacolului, inclusiv textul, printr-un proces în care arhitectura de autoritate este negociată și re-negociată constant. Heddon și Milling arată că "devising" este termenul dominant în Marea Britanie și Australia, în timp ce în SUA se folosește mai frecvent "collaborative creation"; practicile studiate se dezvoltă din anii 1950–1960 în contexte politice, comunitare și performative diferite.[16] Un

[14] Rafaël Magrou, „La dimension spatiale dans les écritures de plateau: les architectures scénographiques résultant des compositions de l'auteur-metteur en scène Joël Pommerat" (PhD diss., Université Bordeaux Montaigne, 2023), abstract, https://theses.fr/2023BOR30009.

[15] David Bradby, Annie Stephenson și Annie Sparks, Mise En Scène: French Theatre Now (London: Methuen, 1997), 73.

[16] Heddon and Milling, op. cit., 1–3.

exemplu al modului în care ierarhiile și creația pot apărea în teatrul devised este dat de Theresa Heskins:

> *I remember clearly that week one Thursday that 10.30 to 11.15 was scheduled to be 'solve elephant' and we had forty-five minutes to do it. That was terrifying, but there are thirty-three scenes in that play, so there's a lot to do. I said to the eight actors: 'in four groups of two: make an elephant: use anything you find in the room, or across the building, or even grab passers-by in the street. Bring back an elephant! You've fifteen minutes!' One group had found an Inverness cape in the corner of the room and they discovered it could be twisted and turned to make ears and a trunk.*[17]

Putem observa cum soluția regizorală se naște prin teme de improvizație. Această metodă de lucru ne aduce aminte de mărturiile despre modul în care Silviu Purcărete își construiește propriile producții. În continuarea ideii de teatru creat (devised), se pune la îndoială însuși statutul de sâmbure al producției pe care îl poartă textul de teatru. Adam Ledger, vorbind despre Simon McBurney discută despre o redefinire a rolului dramaturgului într-o dramă poetică unde gestul și mișcarea sunt mijloace de

[17] Theresa Heskins in Robert Marsden, Inside the Rehearsal Room (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2021), 117.

comunicare mai puternice decât textul în sine și unde regizorul devine un dramaturg al unui teatru fizic.[18]

Un alt tip de scriitură de scenă este cel din polul regizorilor numiți și „autori-designeri", adică acei regizori pentru care scriitura de scenă este una eminamente vizuală. Desigur, dintre ei, cel mai cunoscut ar fi Robert Wilson, a cărui creație se învârte în jurul unor „cărți vizuale", echivalentul textului de spectacol pentru un produs teatral tradițional. Aceste cărți vizuale îi servesc drept caiet de regie, de fapt, pentru că la Wilson construcția spectacolului se întinde pe o perioadă lungă de timp. Pentru Wilson, limbajul vizual este mediumul de scriere în artele spectacolului.[19]

Nu în ultimul rând, printre regizorii scriitori de spectacole apare după anii 1970 și un curent aparte – acela al scriitorilor de grup. Nu în sensul în care există un grup care scrie spectacolul, ci în sensul în care grupul devine mediumul de scriere al spectacolului. Ne vine în minte Wooster Group ca exemplu pentru această practică, în care tehnologia și actorii, alături de citatele directe din alte producții și produse culturale sunt creatoarele de sens. Un alt

[18] Innes and Shevtsova, apud. Adam J. Ledger, The Director and Directing: Craft, Process and Aesthetic in Contemporary Theatre (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019), 156–157.

[19] Christopher Innes și Maria Shevtsova, The Cambridge Introduction to Theatre Directing (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 161.

exponent poate fi considerată Anne Bogart, pentru care compoziția dramaturgică și însuși modul de repetiție făcut sub presiunea timpului devin medii de expresie pentru regizor. Astfel, discutăm de o dramaturgie a procesului, de o dramaturgie a grupului și, în cazul unor producții interactive chiar de o dramaturgie a coabitării dintre spectator și actor. Față de scriitorii de spectacole vizuale, cei care scriu spectacole de grup nu își focalizează scriitura asupra produsului final, ci asupra modului în care produsul este construit sau se construiește live.

Așadar, atunci când vorbim de regizorii autori, dacă privim spațiul european renunțând la terminologii locale, discutăm, de fapt, de patru tipologii de regizori. Primul este regizorul-interpret al textului din spațiul german, cel pentru care textul dramatic, explorat alături de dramaturg, devine o partitură pentru propria sa explorare creativă. A doua tipologie e cea a regizorului-scriitor, care își concepe (devises) întreaga producție, de multe ori inclusiv textul, pentru a crea un produs cultural propriu și coerent. A treia tipologie e cea a scriitorului vizual, a regizorului care creează imagini, indiferent de baza textuală pe care o folosește, iar ultima tipologie de regizor-autor e cea a creatorului de context, de creator de grup. Toate aceste tipologii sunt aflate într-o perpetuă negociere față de ideea de regie din mentalul colectiv și profesional, fie că vorbim de lupta dintre regizor și actor, de lupta dintre regizor

și dramaturg, de lupta dintre teatru și tehnologie sau de alte tipuri de canoane:

> *Directing is perceived as a negotiation of traditions, texts, materials, and processes. It is less about 'interpreting' than about collision and exchange. Marthaler is both musician and director; McBurney and Mesguich both actors and directors; Purcărete and Castellucci both designers and directors; García and Lauwers both writers and directors. Directors' theatre in Europe is haunted both by its own cultural memories and by the wider historical, social, and cultural structures in which it takes place.*[20]

Toate aceste influențe se descarcă în spațiul Europei centrale și de est, unde apare o tradiție puternică a teatrului de regizor.

În România ca exemplu concret, Miruna Runcan identifică două perioade diferite ale emancipării regizorilor în România.[21] Prima perioadă este cea a teatralizatorilor, precum Victor Ioan Popa, Soare Z. Soare, G.M. Zamfirescu sau Ion Sava, care pun bazele regiei ca artă autonomă. A doua perioadă relevantă, din a doua jumătate a secolului XX, este marcată de regizorii Re-Teatralizatori, printre care Ciulei, Pintilie, Mugur, Teodorescu. Re-teatralizarea urmă-

[20] Maria M. Delgado și Dan Rebellato, eds., Contemporary European Theatre Directors, ed. a 2-a (London and New York: Routledge, 2020), 17.

[21] Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920–1960)* (Cluj-Napoca: Editura Eikon, 2003), *passim.*

rește exact conflictul dintre regizor și autorul de text pe care l-am identificat și la nivelul spațiului francez și englez.

Exodul marilor nume din regia autohtonă la începutul anilor 1970, lasă spațiul teatral fără modele concrete. Alexandru Dabija ne povestea propria sa provocare de a-și autodefini spectacolele, din cauza lipsei de maeștri, în interviul realizat în iulie 2026. Pe acest fond al plecării lui Radu Penciulescu, David Esrig, Lucian Pintilie, Liviu Ciulei, Lucian Giurchescu și alții, apare o generație de regizori cu viziuni radical diferite despre teatru, care nu mai pot fi grupați într-o viziune unitară a „teatrului românesc". Acest fenomen poate fi văzut la nivelul întregului bloc est-european și este observat și Stefanova și Carlson, care pornesc de la constatarea că regizorii au rămas figurile centrale ale scenelor est-europene și analizează impactul lor după 1989 prin stiluri, contexte politice și circulație internațională, nu ca simplă continuitate a unui model național unic.[22]

După anii 2000, apare în România un adevărat curent al teatrului independent, care trebuie văzut și ca o formulă estetică în sine. Teatrul independent a fost marcat de apariția unor regizori care nu și-au găsit locul în teatrul de stat și în modele de producție

[22] Kalina Stefanova and Marvin Carlson, eds., 20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe: 30 Years After the Fall of the Iron Curtain (Cham: Palgrave Macmillan, 2021), https://doi.org/10.1007/978-3-030-52935-2.

din mediul instituționalizat. O parte din acești regizori, printre care Gianina Cărbunariu, Radu Apostol sau David Schwartz au fost intervievați ca parte a acestui studiu și au ajuns între timp personalități recunoscute artistic, a căror metodă de lucru este acceptată deja și în teatrul de stat. La începuturile mișcării independente în România (independență care a însemnat dependență de alte tipuri de finanțări, de cele mai multe ori precare), resursele disponibile pentru aceste teatre erau profund limitate.

Estetica spectacolelor „de independent" a fost marcată de decor minimalist, devoalarea mecanismelor scenice – pentru că actorii manevrează decor și pentru că nu sunt resurse pentru mascarea acestor mecanisme –, respectiv prin atacarea unor tematici de impact social. Mai mult, exista o predispoziție pentru procesele participative, colaborative, care au dus și la formarea unei generații de actori cu stiluri de interpretare diferite față de cele din teatrul de stat. Așa cum teatrul regizorului se delimita de teatrul autorului de text în Franța, așa teatrul independent este construit ca o reacție în România la limitările sistemului de stat. Astăzi aceste limite sunt din ce în ce mai puțin relevante, prin precarizarea sistemului de stat și prin setul de abilități dobândite în independent pentru obținerea de resurse, finanțări și crearea de producții de impact. Astăzi nu mai pare o imposibilitate ca un spectacol de independent să fie

tratat de UNITER cu aceeași seriozitate și considerație ca un spectacol de Național. Schimbarea a durat mult și a presupus existența unor adevărate generații de sacrificiu, iar schimbarea nu este unitară la nivelul întregului spațiu cultural autohton.

Însumând această tentativă de hartă a pozițiilor regizorilor în spațiul european:

> *In each region, the figure of the director takes on a different character, a cultural combatant in France, overlapping and merging with the figure of the actor-manager in Spain and Italy, a fully professionalised figure of authority in Central and Eastern Europe, never entirely eclipsing the figure of the playwright in Britain and Ireland.*[23]

Ar fi, cu siguranță, oportun să fac o extensie a hărții regiei și către alte spații culturale relevante, cum ar fi Japonia, China, Coreea de Sud, teatrul african, teatrul Americii Latine. Din păcate, regia românească (iar această lucrare se va referi eminamente la regia românească) tratează aceste spații culturale drept exotice și nu putem vorbi de un împrumut real al practicilor de regie din afara Europei în România. Această linie ar putea constitui un traseu de cercetare distinct și o miză separată a teatrului românesc, și anume aceea de a-și atrage tehnici și elemente de construcție din afara spațiului cultural

[23] Maria M. Delgado și Dan Rebellato, eds., Contemporary European Theatre Directors, ed. a 2-a (London and New York: Routledge, 2020), 30.

imediat. Din păcate, observând resursele tot mai mici alocate culturii în România (și în Europa) se poate ca perioada de oportunitate pentru acest demers să fi apus.

Pe această filiație, regizorul autor-unic are rude apropiate în zona de solo performance și în tradiția recentă a autorului-performer. Poate acest drum al înrudirii pleacă de la Kantor, care refuză să părăsească spațiul de joc și devine un dirijor al propriei memorii. În *Clasa moartă* (*Umarła klasa*, 1975) sau *Wielopole, Wielopole* (1980), Kantor nu privește din culise, ci este prezent fizic pe scenă pe toată durata spectacolului, îmbrăcat într-un costum negru. El ajustează manechinele, gesticulează, oprește actorii, intervine în ritmul scenei. O altă tranziție spre performer este făcută de Spalding Gray, care trece de la laboratorul de regie colectivă al Wooster Group la solo performance-autobiografic. Gray sintetizează perfect figura autorului-performer. Nu interpretează un personaj ficțional, ci transformă propria nevroză, propriul eșec și propria experiență de viață în text dramatic și spectacol.

Angélica Liddell este un regizor-autor care își scrie propriul text, care își concepe spațiul și pentru care corpul devine o zonă de explorare prin acțiuni-limită, împrumutate din body-art. În *La casa de la fuerza* (2009) sau *El año de Ricardo* (2010), Liddell refuză distanța de siguranță a regizorului tradițional.

Pe scenă, ea face incizii reale pe corp, se epuizează fizic prin efort mecanic extrem (ridicări de greutăți, alergare până la colaps), plânge și urlă monologuri violente despre violența sistemică și doliu personal. E dificil de spus – e teatru sau performance? E regie sau creație performativă? În solo-uri precum *Racconti di giugno* (2005) sau în spectacolele sale de grup, Pippo Delbono stă la microfon și își mărturisește direct viața: diagnosticul de seropozitivitate, anii de rătăcire, întâlnirea cu Bobò (omul surdomut internat decenii într-un azil psihiatric, pe care Delbono l-a scos și l-a transformat în nucleul teatrului său). Cred cu tărie că Delbono este un regizor de teatru, dar care nu mai montează o piesă, ci care își transformă viața într-un eveniment teatral direct.

Și regizorul de teatru și performerul solo au în comun asumarea totală. Dacă ar fi să trasez o linie în nisip între cei doi ar fi linia arhitecturii scenice. Regizorul își exteriorizează universul proiectându-l în scenă, în întreaga scenă, alături de toate artele ei constitutive, chiar și atunci când, precum Kantor, dirijează acest univers la vedere. Performerul, însă, abolește orice intermediar, devenind el însuși, prin acțiune, ecran, text, scenografie. Dincolo de linia mea în nisip, în ambele cazuri, spectacolul încetează să mai fie reprezentarea unei lumi fictive și devine un act ontologic: expunerea nemijlocită a creatorului ca martor, victimă și demiurg al propriului discurs.

Cred că în prezent cel mai mare driver al schimbării în formula regizorului-autor este tehnologia. Pentru că ea (re)deschide posibilitatea unui autor unic al spectacolului de teatru. Pentru a vedea modul în care tehnologia și tradiția teatrală se întrepătrund, e nevoie nu de o hartă, ca în acest subcapitol, ci de un foraj istoric. Desigur, va fi un foraj la fel de subiectiv ca harta de mai sus.

1.3. Arcul istoric: performerul, scena mare, reîntoarcerea

Modelul pe care îl propunem pentru descrierea evoluției regizorului în raport cu tehnologia este, în mod cert, o formă de simplificare a unor realități istorice. Valoarea principală a acestui model este una euristică. Ideea de bază este de a demonstra o scădere a nivelului de control și, implicit, de auctorialitate percepută a regizorului în raport cu spectacolul, atunci când mijloacele de producție sunt distribuite către mai multe persoane. Distribuirea mijloacelor de producție este strâns legată de modul în care tehnologia poate sau nu să fie operată de non-specialiști. Astfel, nu putem echivala avansarea tehnologiei cu creșterea nivelului de specializare, ci putem descrie un arc al acestei relații. De exemplu, înainte de apariția tiparului, pentru un text publicitar era nevoie de o persoană care știa să scrie și să picteze,

de o pensulă, vopsea și puțină creativitate. O singură persoană, cum ar fi un comerciant, își putea realiza propria pancartă publicitară. Pe măsură ce mijloacele de producție publicitară au avansat, acest proces de redactare și tipărire a fost distribuit de către mai multe persoane, fiecare specializată într-o etapă anume. Schimbarea s-a datorat apariției unor tehnologii care au necesitat specializare. În etapa a treia, atunci când programele de editare și aparatele de tipărire au devenit accesibile non-specialiștilor, cu investiții minime, capacitatea de producție a revenit în mâinile non-specialiștilor, chiar dacă specialiștii în publicitate și tipărire, de exemplu, nu au dispărut de pe piață. Un traseu similar poate fi urmărit și la nivelul relației dintre regizorul de teatru și mijloacele de producție.

Istoria teatrului european începe cu teatrul antic grec. Din păcate, modul de structurare al producțiilor din acea epocă este subiectul mai mult al unor presupoziții decât al unor certitudini istorice. Este cert, însă, că teatrul grec folosea deja o serie de tehnologii de scenă deosebit de avansate, precum scripeți, macarale de scenă, instrumente care produc zgomote specifice, măști ș.a.m.d. Cu toate acestea, este neclar nivelul de adaptare al acestor mijloace la fiecare producție în parte și gradul în care coordonatorii acestor procese de lucru puteau solicita crearea unor elemente de decor și recuzită individualizate. Tocmai pentru că aceste mijloace de producție erau, cel

mai probabil, relativ standardizate, autorul textului dramatic putea coordona îndeaproape montarea propriului său text. Este probabil că impunem teatrului grec o lectură contemporană, prin ideea că exista un text scris la începutul repetițiilor, urmat de repetiții riguroase sub coordonarea autorului, urmate de reprezentare. Riscul acestei impuneri a lentilei contemporane asupra proceselor de repetiție este subliniat și de Tiffany Stern, referitor la perioadele mai târzii ale teatrului european:

> *Nowhere is the tendency to conflate modern and past theatrical practice more marked than in the field of rehearsal; many—if not most—editors, theatre historians, and literary critics impose on the past a mythical period of regular group rehearsal that is very much in the twentieth-century style. [...] Modern rehearsal takes the form it does because of the 'producer' (these days often called the 'director'), who is in charge of productions but (generally) not a performer in them. This figure did not come to be a regular part of production until the late nineteenth century.*[24]

Autori-regizori, precum Molière sau Shakespeare, dar și colectivele de creație cum erau actorii commediei dell'arte, erau deținătorii absoluți ai propriilor mijloace de producție. Autorul redacta textul la scenă, pornind de la nevoile scenei, într-o

[24] Tiffany Stern, Rehearsal from Shakespeare to Sheridan (Oxford: Oxford University Press, 2008), 3.

manieră care aduce aminte de scriitura de scenă menționată mai sus. Autorul-regizor gestiona modul în care este pus în scenă fiecare moment, în funcție de resursele disponibile, dar nu o făcea din exteriorul aparatului scenic, ci, de multe ori ca actor al propriei companii. Mai mult, autorul era și managerul companiei, ajungând să răspundă implicit și de promovarea spectacolului, organizarea turneelor și alte detalii de ordin logistic. Motivul pentru care situația aceasta a regizorului-autor-manager era posibilă este pentru că mijloacele de producție erau deosebit de restrânse. Vorbeam de costume de multe ori standardizate, folosite în mai multe producții, de elemente de decor pictate, refolosibile. Exista și o standardizare a distribuțiilor, cu actori specializați în anumite tipuri de roluri. Totodată, era vorba de un teatru eminamente rostit, unde nu se punea problema de trasee scenice complexe, de coordonarea de mulțimi în scenă, de sincronizarea cu personal externalizat și așa mai departe. Drept care, într-un teatru care funcționează prin simpla punere în scenă a unui text, nevoia de a delega responsabilitățile regizorului dispare. Oricât de puțin ne-ar plăcea să admitem: primii autori nu au fost regizori, ci primii regizori au fost autorii.

La finalul secolului al XIX-lea, procesul de producție începe să devină din ce în ce mai complex. Scenele devin adevărate aparate tehnologice, cu

trape, scene mobile, ștăngi și cortine. Teatrul se mută în interior și apare magia scenei de tip italian, care impune un sistem de ecleraj, inițial pe gaz, apoi pe electric. În acest context apare nevoia unui coordonator al procesului, inițial eminamente tehnic, a cărui atribuții artistice cresc. Nevoia e accentuată și de gradul de interconectivitate a lumii, în care nu mai vorbim de autori care își montează propriile texte oriunde, ci de apariția unor texte canonice și de montarea textelor contemporane în diverse spații, unele foarte îndepărtate. Controlul auctorial exercitat de cel care scrie textul asupra producției finale devine limitat inclusiv de distanța (de timp și spațiu) dintre sine și producția viitoare. Treptat, în spațiul european apare regizorul artistic, o persoană care începe să aibă un input original asupra montării. Apare personalizarea decorurilor, costumelor și recuzitei pentru fiecare producție în parte. Apare și nevoia de a pregăti producția de către acest regizor, a cărui prezență de spirit în timpul repetițiilor devine insuficientă pentru asigurarea unei coerențe estetice și semiotice a producției. Exemplul clasic al acestui regizor-încă-autor este Max Reinhardt:

> *Reinhardt's Director's Book for each production gave a moment-by-moment placing of the actors, their moves, gestures, even facial expressions and tone of voice, written in the text or notated on ground-plans of the stage-setting, together with detailed notes on*

> *the lighting changes, music and sound effects, in addition to three-dimensional sketches of each scene. Prepared in the minutest detail before the actors were hired or rehearsals for a particular production began, and revised with added notes over the years a production ran, these effectively controlled not only the actors, but every element of a production.*[25]

Regizorul Cristian Ban, în interviul acordat pentru Arhiva Regizorală descrie exact apariția acestui regizor modern, pe care o leagă de „complicarea" teatrului, de faptul că teatrul nu mai presupunea doar actori care spun text, ci și pauze, muzici, imagini. Ele impun apariția unui „om organizator", care, odată apărut „nu te mai poți lipsi de el".[26]

Nașterea regiei moderne nu este influențată doar de tehnologia din teatru, ci de schimbarea apărută în lume tot ca urmare directă a schimbărilor tehnologice. Apariția societății industriale duce la o urbanizare tot mai mare a populației. Acest factor permite apariția unor colective de creație în aceleași orașe, care intră în concurență unele cu altele, lucru care până acum nu exista decât în marile centre comerciale și culturale.[27] Transportul tot mai rapid permite comparația între montări ale aceluiași text și

[25] Christopher Innes și Maria Shevtsova, The Cambridge Introduction to Theatre Directing (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 151.

[26] Cristian Ban, interviu pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

[27] Sidiropoulou, "The Rise of the Modern Auteur," 11–32.

naște, automat, nevoia pentru originalitate în montare. Specializarea actorilor nu mai poate fi realizată în aceeași măsură. Dacă un colectiv teatral montează mai multe stiluri de teatru, cu mai multe structuri dramatice posibile, atunci clasicele distribuții pe *employ* devin din ce în ce mai puțin funcționale. Drept care, apare nevoia unui regizor care coordonează și jocul actorilor, care oferă sarcini de joc specifice fiecărui spectacol. Apariția realismului în teatru este alt factor care aduce nevoia stringentă pentru un ochi exterior, care impune o coerență actului teatral.

În mod paradoxal, acesta este punctul istoric în care regizorul acumulează maximul de putere, în pofida evoluției tehnologice. Încă în acest punct restul participanților la procesul de creație sunt tehnicieni, nu artiști. Da, este o nevoie de ecleraj scenic, dar nu avem încă tehnologia necesară pentru jocuri de lumini, nu este încă nevoie de un light designer. Da, este nevoie de o intervenție plastică în spectacole, dar ea va fi făcută de pictori-scenografi, de butafori, de alt tip de personal care este gestionat în principal de către regizorul-autor. Odată cu avansarea tehnologiei în următoarele decenii apare și o emancipare a personalului care ocupă aceste roluri sus-menționate. Apar scenografi, coregrafi, și o pleiadă întreagă de „designeri", care preiau treptat din atribuțiile regizorului și care își proclamă un anumit grad de independență artistică. Negocierea puterii în cadrul colectivelor de creație în care

lucrează devine una din sarcinile principale ale regizorului de teatru, fapt care continuă până în ziua de astăzi.

Tot în această perioadă apar și sarcini suplimentare ale muncii regizorului, care nu țin neapărat de tehnologie. Una din aceste sarcini este cea de analiză a textului teatral, prin modelul formalist rus și prin popularizarea sistematică a metodei stanislavskiene în spațiul european. În mod ironic, tradiția lungilor lecturi la masă care îi este atribuită regizorului rus contravine modului în care el însuși își structura repetițiile. Sonia Moore scrie că Stanislavski vedea lecturile îndelungate la masă drept surse de erori, pentru că produceau o ruptură între comportamentul spiritual și comportamentul fizic, așa că el începea construcția scenică imediat după ce discuta ideea principală a montării.[28] Speța este relevantă pentru că apare treptat o ruptură între responsabilitățile regizorului și producția în sine. Regizorul capătă o distanță tot mai mare față de ateliere, față de orga de lumini sau de orchestră, iar actorii devin principalul său mediu de lucru, tocmai fiindcă coordonarea lor începe să ocupe tot mai mult timp. Se creează imaginea regizorului coordonator al actorilor, tot mai puțin imaginea regizorului coordonator al producției. Acesta este al doilea factor

[28] Sonia Moore, The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor, ed. a 2-a (New York: Penguin Books, 1984), 12–13.

decisiv care duce la disoluția regizorului-autor unic, alături de complexitatea tot mai mare a tehnologiei și de nevoia de specialiști.

Regizorul își va formula din acest punct dorința apariției unui teatru în care el redevine autor. Există o filiație a acestei idei, care duce de la Wagner la Craig, Artaud și până la Kantor. Ideea nu este fără răsunet în spațiul românesc. Aici apare un curent, cel al teatralizării, în care regizorii își impun propria perspectivă asupra teatrului, cerând tocmai acea profesionalizare care le-ar permite să re-dețină controlul asupra mijloacelor de producție. Eseurile lui Ion Sava din *Teatralitatea Teatrului* sunt deosebit de grăitoare în acest sens. Sava descrie regizorul ca pe un girant al spectacolului final, implicat în fiecare element al producției teatrale. Ce rămâne, însă, un vis vechi, dar încă de neatins, atât în Europa, cât și în România, este acela al realizării tehnice a spectacolului de către un singur creator, de către un regizor-autor, de către un expert în artele spectacolului, pentru care spectacolul rămâne mediul principal de expresie artistică.

Schimbarea tehnologică decisivă apare în ultimii 40 de ani, prin apariția și utilizarea pe o scară tot mai largă a tehnologiilor digitale. La începuturile acestor tehnologii, ele nu făceau decât să crească costul eventual al unei producții. Pe măsură ce tehnologia devine tot mai accesibilă financiar, ea scade semnificativ costul fiecărui expert în parte. Astăzi nu mai

avem nevoie de o orchestră pentru a face muzica unui spectacol, ci de un singur compozitor. Astfel, nu mai este nevoie de un dirijor care să conducă orchestra, ci acel compozitor poate fi coordonat direct de către regizorul artistic. Mai mult, există un curent relevant de utilizare a programelor informatice care mai demult necesitau specialiști de către persoane cu minimă experiență. La începuturile sale, spre exemplu, Adobe Photoshop sau Premiere Pro erau programe extrem de specializate, dificil de folosit de către persoane care nu făceau asta full-time. Acestea au devenit tot mai *user-friendly*, permițându-le regizorilor sau creatorilor de spectacole să își creeze sau adapteze propriile materiale, fără să fie nevoie de intervenția unui specialist. Același lucru e valabil pentru programe de editare de sunet, proiecție sau design de lumini.

Există și un revers relevant al medaliei, pentru că reducerea costului aferent fiecărei poziții în teatru duce și la o supra-responsabilizare a regizorului. Dacă un designer de lumini e plătit din ce în ce mai puțin pentru o producție, pentru că sunt tot mai multe persoane care pot să îi gestioneze poziția, vor fi tot mai puțini oameni care practică această meserie, iar aceștia vor aloca tot mai puțin timp pentru o producție anume. Cuplat cu schimbările sistemice din sistemul teatral, cu scăderea progresivă a numărului de angajați și creșterea numărului de freelanceri, în multe medii, inclusiv instituționa-

lizate, există o expectanță din partea conducerii teatrelor ca regizorul să gestioneze multe aspecte ale producției. Câtor regizori din România astăzi li se permite să își aducă designeri de lumini în producții? Câte teatre își permit să facă asta la toate producțiile sau să aibă un designer de lumini angajat permanent? Este clasicul traseu al tehnologiei care inițial ne ușurează sarcinile, urmând mai apoi doar să ducă la crearea unor sarcini suplimentare și la creșterea standardelor de muncă pentru fiecare individ.

Așa cum poate observa oricare dintre noi, apogeul acestei democratizări a proceselor de lucru este apariția inteligenței artificiale și integrarea ei în mai toate programele pe care le folosim zi de zi. Evoluția inteligenței artificiale este una exponențială, al cărei traseu nu poate fi descris în prezent. Totodată, limitele etice ale folosirii acestei tehnologii în teatru și în oglinda sa, lumea, sunt încă discutate și discutabile. Aștept cu interes să văd cum afirmațiile din această lucrare vor supraviețui în următorii ani. Principala schimbare pe care o aduce inteligența artificială în orice proces de lucru este cea a interfeței cu utilizatorul. Astăzi nu mai trebuie să știu să desenez, trebuie să știu să îi cer cuiva să deseneze. Nu mai e nevoie să știu să scriu text, ci doar să cer ca textul să fie scris. Sigur, calitatea output-urilor pe care le primim încă poate să fie discutată, dar având în vedere ritmul în care tehnologia evoluează, cred că e doar o problemă de

timp până când vom avea tipul de output pe care îl caută fiecare dintre noi.

Nu doresc să intru în discuții despre impactul acestor tehnologii asupra meseriilor din domeniul creativ, fiindcă nu este locul acestei lucrări. Ce este cert e că inteligența artificială, indiferent de modul în care e folosită, accelerează enorm viteza cu care o singură persoană poate genera text, imagine sau muzică. Mai mult, tehnologia liberalizează alte tehnologii. M-am trezit personal în ipostaza de a fi pus în teatru în față cu un program pe care nu știu să îl operez, iar utilizarea LLM-urilor mi-a permis să folosesc acel program în mod independent pentru a ajunge la rezultatul pe care mi-l doream. Cred că ideea de „spectacol fără AI" devine încet utopică, fiindcă sistemele de inteligență artificială devin integrate în mai toate programele pe care le folosim zilnic.

Pe baza a 24 de interviuri cu practicieni, Horváth identifică utilizări AI atât artistice, cât și operaționale; adopția este mai ales bottom-up în marketing și public, iar experimentarea artistică apare mai mult în teatre independente și producții contemporane.[29] Am descris mai devreme cum simpla tehnologie digitală îi permitea deja unui singur om să ocupe

[29] Dóra Horváth, "Curtain Call for AI: Transforming Theatre through Technology," Sustainable Futures 9 (2025): 100747, 1, https://doi.org/10.1016/j.sftr.2025.100747.

poziția de autor-unic al spectacolului. Acum 20 de ani era dificil de conceput un spectacol în care un om să poată juca, să poată gestiona cue-uri de lumini, sunet și video concomitent. Astăzi, nu mai e deloc așa, prin sisteme cu integrare MIDI și DMX, este deja o practică uzuală în teatru. Drept care, nu putem decât să ne imaginăm că inteligența artificială deschide posibilitatea pentru apariția tot mai multor spectacole unde regizorul (sau cel care îndeplinește funcția regizorală) are un control cvasi-deplin asupra producției. Inteligența artificială deci nu inventează nicidecum figura regizorului complet, ci o accesibilizează și scade dramatic nivelul de pregătire de care are nevoie o astfel de persoană.

Ce e dincolo de AI? Cu siguranță folosirea inteligenței artificiale prin agenți semi-autonomi sau autonomi. Impactul pe care o astfel de tehnologie l-ar avea în teatru nu poate fi estimat încă și este obiectul unei cercetări personale pe care doresc să o întreprind în perioada următoare.

Modelul pe care l-am descris mai sus este, așa cum mi-am asumat de la început, o simplificare. Poate chiar o supra-simplificare! El lasă pe dinafară în primul rând inputul creativ al celorlalți participanți la spectacol, de la cei recunoscuți ca artiști (cum sunt scenograful, compozitorul, designerii etc.), până la cei recunoscuți ca tehnicieni (operatori de lumini și sunet, butafori, croitori etc.). Avem tendința să creăm în teatru opoziția aceasta între artiști și

tehnicieni, cu toate că ea nu este neapărat oportună. Tehnicienii din teatru, prin prisma muncii lor și contactului permanent cu produse artistice, încep să capete abilități deosebite, ale unor artizani mai mult decât tehnicieni, și au impact enorm și de multe ori ne-recunoscut asupra unor decizii de ordin artistic.

Folosirea AI vine și anulează, de fapt, tot corpusul de cunoaștere și de input creativ pe care aceste persoane îl descarcă într-o producție. Sustenabilitatea unui astfel de sistem este absolut precarizată. Modelul lasă în afară instituțiile de cultură, al căror mod de operare nu va permite adaptarea atât de facilă a practicilor de teatru la evoluția tehnologică. Mai mult, tocmai aceste instituții care uneori sunt percepute ca învechite și ne-necesare s-ar putea să se dovedească niște spații de ocrotire a principiilor teatrale realmente umane. Sigur, în speranța unui management instituțional luminat, nu orientat către „cât mai mult, cât mai ieftin".

Modelul lasă pe dinafară și preferințele publicului, care s-ar putea să se sesizeze cu privire la folosirea AI în teatru. Desigur, asta va presupune ca publicul să fie capabil să recunoască elemente construite cu inteligență artificială (lucru tot mai dificil) sau obligativitatea din partea teatrului și artiștilor de a marca explicit aceste elemente în spectacol. În plus, se ridică aici și capacitatea organelor de control de a impune respectarea acestor standarde și

de a depista neregulile. Publicul s-ar putea să devină un factor important de presiune în protejarea modurilor tradiționale de a produce teatrul și, prin urmare, să afecteze semnificativ modul în care AI influențează regia și auctorialitatea regizorului. Cu toate că modelul descris de mine mai sus este departe de a fi perfect sau complet, el este util, pentru că arată modul în care teatrul și tehnologia au evoluat în paralel, cu accent pe funcția regizorului în teatru. Valoarea acestui model e să facă vizibilă o întrebare.

Este, însă, clar că AI, în mod particular, și tehnologia, în general, sunt factori care deschid calea către un altfel de teatru, un altfel de mod de a face teatrul. Întrebarea e ce se întâmplă cu autoratul regizorului astăzi, în fața AI, și ce poate face regizorul pentru a-și proteja meseria în fața promptului unui manager peste 10 ani: „Salut, ChatGPT. Uite un scan după *Hamlet*, de William Shakespeare. Acționează ca un expert în teatru și artele spectacolului. Te rog ajută-mă să creez un spectacol pentru teatrul X, din localitatea Y. Poftim profilul populației, profilul teatrului și o descriere a structurii organizaționale, inclusiv imagini cu actorii teatrului. Vreau să mă ajuți să creez un caiet de regie pentru spectacol, cu instrucțiuni detaliate pentru fiecare actor și membru al personalului tehnic în parte. Aș vrea începem, însă, prin adaptarea textului la limbajul contemporan, păstrând însă spiritul shakespearian al textului. Hai să lucrăm pas cu pas. Ai vreo întrebare înainte de

a începe? Poți să creezi te rog un skill sau un plugin pentru această acțiune? Cred că e cel mai oportun să discutăm despre pașii pe care o să îi facem în continuare. Înainte de toate, fă un research intensiv despre alte montări cu piesa din ultimii 20 de ani, în România și în străinătate. Salvează fișierul în documentele proiectului, pentru a putea asigura originalitatea artistică a proiectului."

1.4. AI și autorul unic

Pentru a putea descrie modul în care inteligența artificială duce la re-discutarea rolului regizorului în procesul de creație, cred că e relevant să stabilim ce poate această tehnologie să aducă în teatru în momentul de față. Dóra Horváth descrie situația inteligenței artificiale în teatru astfel:

> *In the artistic fields, there is a sense of experimentation in the use of AI, particularly in independent theatres, contemporary plays and younger directors. [...] In the domain of artistic applications, which encompasses scriptwriting, dramaturgical support, improvisation, costume, set and visual design, and artistic translation, the potential of AI lies primarily in its capacity to enhance efficiency and enable creators to focus on more creative tasks that demand higher added value.*[30]

[30] Dóra Horváth, op. cit., p. 8.

Există trei tipuri de utilizare AI în teatru astăzi. Prima este una mai subtilă, care nu presupune ca artistul teatral implicat să intre într-un LLM și să tasteze un prompt. Este vorba de sistemele AI integrate în motoarele de căutare, în programele de editare sau chiar în programele de scriere, management și stocare de informații. Toate aceste sisteme accelerează radical ritmul de lucru și cresc calitatea rezultatului artistic al spectacolului în foarte multe zone, de la light and sound design, la video design, la gestiune și management de proiect.

Al doilea tip de utilizare este cel mai evident, în care este folosit un LLM (*Large Language Model*) sau un sistem de VLM (*Visual Language Model*), în care utilizatorul trimite un input și primește un output, indiferent de formă. Voi încerca să evit de aici încolo referirile la marketing și management, pentru că ele nu sunt neapărat relevante pentru scopul cărții. Dar, astăzi aceste sisteme sunt folosite în creația artistică cel mai mult pentru scriere de text și pentru cercetare. Abilitatea AI de a aduna și sistematiza informație este deosebit de utilă pentru procese de lucru bazate pe cercetare. O altă situație în care este foarte folosit AI este pentru generarea de conținut video, foto și audio. Aceste aspecte sunt, de regulă, foarte scump de obținut de către companii de teatru, iar generarea lor prin AI este foarte ieftină. AI poate fi folosit și pentru crearea de animații personalizate sau avataruri virtuale, așa cum am folosit în crearea

spectacolului „Stele care cad", de Iana Oprișa, Teatrul Re-Act, 2025. La început, aceste generări erau evidente și erau folosite în spectacole asemenea folosirii designului web în glitch-art. Astăzi, însă, putem vedea pe scene mari video și imagini generate de AI, fără menționarea acestui lucru. Un exemplu direct ar fi folosirea lor în *Micul Ponei*, regia Antoanella Cornici la Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu. Notă: Fac această mențiune fără să fie un atac sau o critică, ci doar o constatare a unui fenomen.

Percepția practicienilor asupra acestui instrument este aceea a unui salvator din dublă perspectivă. Pe de o parte, el vine și extinde capacitățile tehnice ale unui proiect care nu își permite (în primul rând financiar) să aducă toți experții de care e nevoie pentru realizarea lui. Pe de altă parte, el vine și scutește timpii de negociere între membrii echipei și permite tocmai crearea elementelor de design după nevoile artistice ale creatorului, fără o a doua intenție creativă care să modifice conceptul inițial. În discuții informale pentru Arhiva Regizorală, mai mulți regizori de vârste diferite ne-au povestit cum folosesc AI, cu funcții variind de la asistență de scenografie, transformarea schițelor proprii în schițe sau randări mai profesioniste, în generarea de muzică, video și imagini pentru spectacole. Din dorința de protecție a persoanelor care ne-au oferit interviuri, nu vom dezvolta în continuare această direcție.

Utilizarea AI în anumite domenii în teatru, precum scrierea dramatică, este încă limitată pentru că nu suntem în situația de a avea sisteme AI single-prompt pentru teatru. Teatrul în general e o artă de nișă, iar nevoile de scriitură din teatru sunt atipice. Din experiența mea cu LLM-uri în 2025 și 2026 pe modele premium Anthropic, OpenAI și Google, nu suntem încă în stadiul în care să putem formula un prompt de tip „Scrie-mi un text în 5 personaje pe tema consumului de droguri la adolescenți". Sigur, sistemul va scrie un text, dar va veni cu un nivel considerabil de platitudine. Același lucru este valabil și pentru alte elemente de nișă din teatru. În ceea ce privește VLM, însă, suntem deja de peste un an în ipostaza de a cere single-prompt să ni se ofere schițe de decor, de costum sau de ambianță. Prima astfel de tentativă am avut-o în 2024, cu succes, pentru crearea de materiale pentru o aplicație la un concurs de regie, cu textul mitului lui Narcis, iar astăzi capacitățile agenților AI depășesc cu mult ceea ce se putea acum 2 ani. De exemplu, putem solicita unui agent să ne livreze inclusiv fișe tehnice la scară sau randări care respectă proporționalitatea.

Folosirea AI în teatru mai este limitată și de faptul că ea este încă folosită doar de artiști. Cu alte cuvinte, doar regizori, dramaturgi sau manageri culturali, împreună cu actori, scenografi sau compozitori folosesc această tehnologie. Și o folosesc în cunoștință de cauză, de multe ori doar pentru a

suplini lipsa unor resurse sau abilități tehnice pe care ei înșiși nu le au. Sunt un regizor care își face adesea propriile scenografii. Folosesc schițe dezvoltate alături de AI nu pentru că nu sunt capabil să îmi definesc propriul spațiu de joc, ci pentru că e mult mai economic ca și timp, respectiv pentru că este mult mai facil pentru cei din ateliere să înțeleagă schițe care nu sunt desenate de mâna mea. Ceea ce am văzut, însă, în alte domenii, este că multe arii de expertiză sunt invadate de non-experți.

Exemplul poate cel mai pregnant vine din marketing și promovare, unde multe poziții de designer sau copywriter sunt înlocuite cu materiale generate de AI folosite de oameni fără o expertiză directă. Și pentru că marketingul și promovarea nu sunt domenii de nișă, există șanse mari ca aceste persoane să genereze produse de text sau imagine sau video competitive pe piață, în funcție de piața de desfacere. Or, revoluția reală a utilizării AI în teatru nu va avea loc atunci când un autor dramatic își va face fișele de personaj folosind AI, ci când un non-om-de-teatru va face producții teatrale anulând participarea unor experți din zona artelor spectacolului. Este discutabil dacă vom avea un fenomen extins în sensul acesta, pentru că zona teatrului este astăzi o zonă cu mize financiare foarte mici, cel puțin în România. De ce să folosești AI ca să generezi o producție care nu poate fi rentabilă financiar aproape niciodată fără capete de afiș? În România nu se poate vorbi de un teatru

comercial, cu foarte mici excepții, și nu cred că în alte piețe de desfacere un astfel de demers ar putea fi lucrativ.

Al treilea mod în care Inteligența Artificială este folosită în teatru este pe post de tutore. Sal Khan afirma în speech-ul său TEDx referitor la AI și educație[31] că inteligența artificială ar putea salva educația peste tot pe glob, cu condiția să fie folosită nu pentru a scuti elevul de a-și îndeplini sarcinile, ci pentru a-l însoți ca un tutore individual în procesul de învățare. Astfel, AI vine și suplinește în România lipsa unor experți mai ales din zona tehnică în teatru. Am folosit în Teatrul Re-Act AI pentru a învăța alături de colegii mei de la tehnic programe de editare foto, video, lumini și mapping sau pentru a ne adapta la noi soluții tehnice. Am folosit în *Hedda Gabler* în 2025 AI pentru a crea scripturi de Python care să transforme automat textul în subtitrări mapate pe decor. Am folosit AI pentru a găsi soluții tehnice și a învăța să le implementăm.

Cred că această a treia utilizare a AI are cel mai mare potențial de schimbare în sistemul cultural, fiindcă ea nu vine să elimine expertiza artistului de teatru, ci vine să îl supra-specializeze și să-i crească radical capacitatea de acțiune. Și, așa cum am descris în capitolul anterior, să îi crească potențialul de a-și

[31] https://www.youtube.com/watch?v=hJP5GqnTrNo&t=4s – accesat la 04.10.2026.

influența și autora aproape complet viitorul spectacol. Cu cât proporția dintre prompturi de tip „Scrie-mi un text" sau „Fă-mi o scenografie" și „Ajută-mă să înțeleg ce nu e în tensiune în scena pe care am scris-o" sau „Îmbunătățește-mi culorile în costumul ăsta" e mai mică, cu atât teatrul își va asigura expertiza. Cu cât e mai mare, cu atât creatorii de teatru vor avea nevoie să își justifice existența. Când un actor dintr-o trupă va scrie „Spune-mi cum să construim pe scenă acest tablou din spectacol, în stilul lui Silviu Purcărete. Oferă-mi indicații de acțiune punctuale referitoare la fiecare actor. Iată o schiță de decor.", regizorul va trebui să înceapă să-și justifice existența, lucru pe care nu a mai trebuit să îl facă de vreo sută de ani încoace. Când regizorul însuși va apela constant la „Te rog zi-mi ce să fac în scena dintre Hamlet și Fantomă, am un blocaj creativ", cu atât breasla și publicul vor trebui să decidă unde se termină o producție teatrală și unde începe o producție AI slop.

Una din primele și cele mai notabile utilizări AI în procesul teatral a fost Proiectul ceh THEaiTRE și piesa rezultată, *AI: When a Robot Writes a Play* (premiera transmisă în livestream la 26 februarie 2021), care marchează un moment de cotitură în explorarea dramaturgiei generate algoritmic, consolidând o metodologie de creație de tip *human-in-the-loop*. Deși promovată ca prima piesă concepută de o inteligență artificială — context în care aproximativ 92% din

replici au fost generate automat în limba engleză prin intermediul modelului lingvistic GPT-2 XL și ulterior traduse în limba cehă —, producția a demonstrat că autonomia computațională rămâne dependentă de intervenția umană.[32] După cum subliniază Juan Pablo Cruces, delimitarea rolurilor a presupus un dialog constant între mașină și creatorii umani:

> *El proceso creativo de THEaiTRE parte de indicaciones iniciales elaboradas por dramaturgos humanos, quienes establecen el tema central, el tono narrativo y las relaciones entre personajes. A partir de estas consignas, el sistema — basado en una versión adaptada de GPT-2 XL — genera una sinopsis estructural [...] Luego, el modelo segmenta la trama en secuencias y produce diálogos [...] Finalmente, dramaturgos y directores humanos intervienen para pulir la fluidez, incidir en matices emocionales y añadir referencias culturales, completando un ciclo de cocreación entre agencia humana y algorítmica.*[33]

În practica efectivă a laboratorului dramaturgic, generarea nu a funcționat holistic, ci fragmentar: dramaturgul uman David Košťák a furnizat prompturi secvențiale, a curat, deplasat și restructurat

[32] Imke van Heerden, Çağdaş Duman, and Anil Baş, "Performing the Post-Anthropocene: AI: When a Robot Writes a Play," TDR: The Drama Review 67, no. 4 (2023): 104–7, https://doi.org/10.1017/S1054204323000448

[33] Juan Pablo Cruces, „Teatro y tecnología: creatividad algorítmica, ética e innovación en la narrativa generativa de Improbotics y THEaiTRE," Apuntes de Teatro, nr. 150 (2025): 105.

replicile brute, asamblând manual scenele pentru a depăși limitările de memorie contextuală (1.024 tokeni) și predispoziția modelului spre redundanță circulară sau discontinuitate stilistică. Această asamblare hibridă problematizează însăși ecologia procesului creativ teatral, deplasând autoratul tradițional către un regim de cocreație și negociere continuă. În acest cadru, artistul uman nu mai acționează ca autor exclusiv, ci funcționează ca un curator și arhitect dramaturgic care orientează, selecționează și corectează materialul oferit de rețeaua neuronală, stabilind o „dansare a agenției" (*dance of agency*) între algoritmi și sensibilitatea umană.

În 2026, la momentul scrierii acestei lucrări, folosirea AI pentru a scrie un text nu mai este deloc impresionantă. Impactul psihologic asupra sistemului teatral al acestei producții, însă, a fost unul profund, pentru că a demonstrat că și teatrul, care vine dintr-o zonă privilegiată a meșteșugului, care și-a permis întotdeauna să nu fie „în pas cu vremurile", ci doar să le oglindească, se îndreaptă și el către o reconfigurare ontologică a spectacolului, spre o tranziție poetică a post-antropocenului. În același timp, THEaiTRE forțează sistemul teatral să își revizuiască cadrele juridice, etice și instituționale privind noțiunea de proprietate intelectuală, coautorat și transparență, arătând că viitorul artelor performative nu presupune înlocuirea creatorului

uman, ci apariția unei dramaturgii distribuite în care inteligența artificială funcționează ca partener interogativ și catalizator de sens.

Proiectul performativ *(Machine) Learning to Be*, dezvoltat în cadrul seriei inaugurale *IGNITE* a Brown Arts Institute (august 2024)[34] sub conducerea regizoarei și cercetătoarei Ioana B. Jucan, alături de o echipă interdisciplinară (ce a inclus artista coregrafă Katherine Helen Fisher și teoreticiana feministă/artista hip-hop Enongo Lumumba-Kasongo), a marcat o turnură critică în modul în care artele spectacolului abordează inteligența artificială. Depășind faza demonstrațiilor tehnologice ilustrative — în care un model generativ este utilizat doar ca simplu „scriitor automat" sau efect vizual spectaculos —, producția a funcționat ca o cercetare corporală și performativă hibridă (*devised*), participativă, menită să examineze regimurile extractive de date și epistemologiile algoritmice. Printr-o fuziune densă de text poetic, coregrafie contemporană și interfețe computaționale interactive, piesa a tradus abstractizarea matematică a modelelor de învățare automată (*machine learning*) în tensiuni corporale vizibile, transformând sala de spectacol într-un laborator de alfabetizare critică în date (*data fluency*).

[34] Brown Arts Institute, "(Machine) Learning to Be," august 24, 2024, https://arts.brown.edu/ignite/pvd-projects/machine-learning-be.

Dimensiunea cu adevărat inovatoare a proiectului a constat în **r**eîntruparea algoritmică și în refuzul pasivității spectatorului. În mod tradițional, sistemele de inteligență artificială își ascund infrastructura opacă în spatele unei aparențe imateriale (așa-numitul „cloud"), ascunzând faptul că datele extrase provin din munca, gesturile și limbajul corpurilor umane. *(Machine) Learning to Be* a recurs la o interfață coregrafică interactivă prin care algoritmii au fost tratați ca veritabile „tehnologii ale corporalității" (*embodiment technologies*): mișcările dansatorilor și interacțiunile directe ale publicului (prezent atât fizic în sală, cât și conectat de la distanță pe platforma digitală) deveneau parametri activi ce modelau fluxul textual, spațiul vizual și comportamentul entităților AI de pe scenă. Spectatorii nu mai erau consumatori ai unei narațiuni statice, ci participanți conștienți la un proces comun de „construire de lumi" (*world-making*), experimentând la nivel senzorial și chinestezic modul în care supravegherea algoritmică extrage, categorizează și constrânge identitatea umană.

Mai mult, miza politică a spectacolului a adus o ruptură fundamentală față de discursurile tehnocratice dominante din Silicon Valley, abordând sistemele de calcul dintr-o perspectivă decolonială și feministă. În loc să accepte modelele masive de limbaj ca pe niște autorități neutre, spectacolul a demascat colonialismul digital inerent antrenării lor

— faptul că datele globale sunt centralizate și filtrate prin grile culturale hegemonice, occidentale și corporatiste. Confruntând direct aceste arhitecturi de control, *(Machine) Learning to Be* nu a propus o respingere luddită a tehnologiei, ci a chestionat posibilitatea unei inteligențe artificiale decoloniale: cum poate fi mașina re-învățată să coexiste etic cu pluralitatea umană și indigenă, fără a reduce diversitatea culturală la metrici cantitative?

Așadar inteligența artificială rămâne astăzi un mijloc și o temă relevantă în artele spectacolului. Este important să înțelegem că nu toate producțiile care folosesc inteligență artificială devin în mod automat ceea ce van Heerden et al. numesc teatru algoritmic.[35] Teatrul Algoritmic limitează rolul omului pe scenă, iar entitatea devenită performer e însuși programul. În teatrul algoritmic spectatorii urmăresc alegerile făcute de algoritmi, iar în locul întâlnirii dintre actor și public, teatrul algoritmic creează o asimetrie, în care spectatorul confruntă ceva ce nu îi poate răspunde. Pe măsură ce sistemele AI vor avansa și integrarea lor în teatru va fi mai puternică, vom întâlni tot mai des spectacole în care interacțiunea dintre public și scenă va fi mediată de inteligență artificială. Este o temă de cercetare artistică relevantă

[35] Imke van Heerden, Çağdaş Duman și Anil Baș, "Performing the Post-Anthropocene: AI: When a Robot Writes a Play," TDR: The Drama Review 67, nr. 4 (2023): 108.

pentru mine ca regizor în acest moment. Cu toate acestea, cred că realitatea interacțiunii dintre AI și teatru este mult mai puțin grandioasă, cu această tehnologie inserată în mai toate etapele procesului de creație și producție, inclusiv de pregătire a spectacolului. Totodată, cred că limitarea legală a utilizării AI în teatru sau în alte aspecte ale societății e utopică, cel puțin la cum vedem dezvoltarea industriei în momentul de față.

În 2026 am fost la Theatre Networking Talents la Teatrul *Marin Sorescu* din Craiova. Festivalul este un demers pe care îl apreciez profund de promovare a tinerilor creatori în teatrele din România. Una din producțiile prezente în festival a fost Theatre of the Future, în regia Alinei Pietrăreanu. Producția a imaginat modul în care teatrul va arăta în viitor, pornind de la texte de Cehov. Viitorurile teatrale imaginate în cadrul piesei au fost generate folosind ChatGPT. Este prea devreme să spunem că Inteligența Artificială a devenit o parte integrată a proceselor teatrale, însă nu e prea devreme să concludem că ea a devenit o parte integrată a vieții multora dintre noi. Faptul că vedem AI folosit în mod creativ inclusiv în procesele de lucru ale regizorilor extrem de tineri, aflați la început de drum, denotă că tehnologia va fi adoptată la nivel sistemic (și) în teatru. Sunt deosebit de curios să văd poziția generațiilor care cresc alături de AI pe această temă.

Astăzi putem deja trăi scenariul unui autor unic hibrid de spectacol. Un artist, pe care eu în această carte îl voi numi regizor, asistat de AI poate echivala cu o întreagă echipă de creație. Numesc acest artist regizor pentru că își arogă ceea ce consider că este eminamente funcția regizorului, și anume aceea de a alege și controla sensul final al spectacolului. Cea mai des utilizată metodă de lucru în teatru va fi cea numită *Human in the loop*:

"The user (in this case, dramaturg David Košťák) enters a human-written prompt consisting of a short scene description and two initial lines of dialogue that guide characterization and plot. Based on the given prompt, the language model generates continuous lines in an uncontrolled manner—i.e., freely, without explicit constraints on content, style, or context. The user can add, remove, and reposition lines as well as edit the text itself. The process is repeated for every scene, with a new prompt provided each time."[36]

Metodologia poate fi folosită în toate ariile creației teatrale, nu doar în scriere de text. Poate fi folosită pentru crearea scenografiei, a costumelor și recuzitei, inclusiv prin colajarea de articole gata de cumpărat. Asta va scuti procesul autorului unic de

[36] Imke van Heerden, Çağdaş Duman și Anil Baș, "Performing the Post-Anthropocene: AI: When a Robot Writes a Play," TDR: The Drama Review 67, nr. 4 (2023): 107.

nevoia unor subcontractori. Dată fiind globalizarea comerțului, ajutată tot de tehnologiile digitale, regizorul poate evita chiar o estetică de tip ready-made, pentru că are la dispoziție, la simpla apăsare a unui buton, toate hainele produse în lume în acel moment. AI poate fi folosită pentru crearea de soundscapes, crearea de avataruri digitale, pentru gestionarea procesului de achiziții. AI poate în mod terifiant să sugereze acțiune scenică și poate construi design de lumini, organizare de culise sau înlocui deja astăzi aproape orice resursă lipsă dintr-un teatru. Prezentul e mult mai SF decât ne-ar plăcea să credem.

În spectacolul Tempest 2000, în regia lui David Saltz personajul Ariel este o sosie digitală manipulată în timp real de un performer în afara scenei. Performerul stă într-o cușcă cu un costum *mo-cap* care îi transformă mișcările în cele ale avatarului digital. Mai mult, un sistem de recunoaștere de voce sincronizează perfect mișcarea buzelor actorului cu textul rostit de acesta.[37] O astfel de utilizare scenică este astăzi deja mult mai facilă decât acum un sfert de secol și poate fi făcută de o echipă formată dintr-un singur om, folosind programe comerciale și dubluri AI, inclusiv live. Nu mai e nevoie de *mo-cap*, mișcarea

[37] Steve Dixon, Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 244.

poate fi generată, iar echipamentele necesare sunt azi de sute de ori mai ieftine pentru obținerea acestui efect. Ce este SF cu adevărat e că nici nu mai avem nevoie de performerul căruia să îi capturăm mișcarea. Sisteme autonome de generare, precum HeyGen sau alte programe de avataruri, pot genera de la zero sau pornind de la alte randări ficționale (create tot prin AI) personaje proiectate pe scenă azi. Până de curând, aceste randări nu puteau fi făcute live.

Această barieră a latenței și a lipsei de reacție organică este spulberată chiar în aceste momente prin apariția unor sisteme de ultimă generație precum Griffin (dezvoltat de Tavus)[38] — primul model capabil să treacă un test Turing video în timp real (full-duplex video-to-video). Spre deosebire de generațiile anterioare, unde un avatar doar reda pasiv un text precalculat, arhitectura de tip Human Interaction Model (HIM) îi permite sistemului să „asculte" și să „privească" simultan: el procesează pauzele de respirație, privirea, micro-expresiile și ezitările celuilalt, generând instantaneu nu doar replici și voce, ci și reacții non-verbale (încuviințări, priviri de ascultare activă sau întreruperi firești).

Pentru practica teatrală, acest salt calitativ marchează o schimbare de paradigmă: în doar câteva luni, nu vom mai vorbi despre avatarul digital ca

[38] https://www.tavus.io/griffin, accesat la 17.10.2026.

despre o simplă mască sau o marionetă ghidată din culise, ci ca despre un veritabil partener de joc live, complet digital și interactiv. În sala de repetiții și direct pe scenă, un astfel de actor sintetic nu va mai fi constrâns la o partitură mecanică fixată dinainte, ci va putea improviza, reacționa afectiv la energia actorului din carne și oase și propune un input creativ propriu în derularea spectacolului. În locul unei simple proiecții video subordonate tehnicii, teatrul se deschide astfel către o cobotizare autentică, în care distribuția unui spectacol poate include entități digitale capabile de prezență, ascultare scenică și negociere dramaturgică în timp real.

În acest context, prompting-ul însuși devine o manifestare artistic-estetică:

> *Kafka's messengers are shadowy figures perpetually engaged in a journey without a clear destination. As such, they seem to enact our own interactions with generative AI. We send prompts – snapshots of our intentions – towards hidden algorithms; their interpretation and execution remain as unpredictable as the pathways in Kafka's writings, often disrupting causal logic and creating tension between language and imagery. AI is our modern-day messenger. We compose textual prompts as a form of micro-ekphrasis; the AI converts our verbal solicitations into visual or sonic creations.*[39]

[39] Rolf Hughes, "Administering (AI) Attention: Ekphrasis and the Poetics of Prompting," ArteActa, nr. 10 (2024).

Îmi este teamă să echivalez promptingul unui sistem AI cu indicația regizorală, dar nici nu prea am argumente să nu o fac. Pentru mine ca regizor să îi cer unui sistem obedient, dar creativ, să îmi livreze un conținut nu este diferit de a negocia cu un partener creativ în procesul de lucru. Voi aștepta repercusiunile frazei de mai sus! În mod interesant, pentru cei care susțin că teatrul își va pierde esența, pentru că dispare un input creativ extern, sisteme interactive precum Griffin arată că inclusiv teatrul de improvizație va putea fi făcut în foarte scurt timp cu inputul AI. Cred că e momentul să depășim imaginea utilizării AI în teatru cu un artist inapt care îi solicită AI-ului să îndeplinească sarcini pe care el însuși nu e în stare să le realizeze sau e prea leneș să o facă. Cred că utilizarea AI în teatru va fi una absolut intenționată și asumată și că va fi făcută de experți care sunt capabili să aducă în scenă toate opțiunile creative deschise de aceste sisteme. Nu mai este o discuție despre viitor. Este o discuție despre prezent.

Este o discuție dacă un spectacol generat (și) prin AI va avea o valoare estetică similară cu un spectacol non-AI. Personal cred că da, fiindcă așa cum există creatori de excepție, așa există și creatori care nu sunt excepționali. Cred că un sistem de inteligență artificială poate produce spectacole de nota 8, în sensul bun al cuvântului. Totodată, cred că ține foarte mult de scopul producției. Nu toate producțiile și nu toate locurile în care se produce teatru trebuie să creeze

excelență. E posibil ca AI să nu poată crea un spectacol de excepție la Berlin sau la Tokyo, dar e probabil ca AI să poată crea unul pentru o companie mică din Bistrița, și nu pentru că cei din Bistrița vor avea standarde creative mai joase, ci pentru că scopurile și publicurile diferă radical între locații, la fel ca și competiția și resursele. Companiile mici, care nu au resursele necesare pentru un sistem de producție avansat, care sunt nevoite să lupte pentru publicul lor sau chiar să și-l formeze de la zero, vor avea tendința de a adopta acest mod de lucru într-o măsură mult mai mare, tocmai pentru a suplini unele lipsuri și pentru a-și crește, de fapt, nivelul artistic. În contextul de față, companiile care vor epata lipsa utilizării AI (atât cât va putea fi evitată practic) și construcția spectacolelor în mod *tradițional*, vor deveni păstrători ai teatrului de azi-ieri. Îmi doresc să cred că nu vor deveni muzee ale acestui tip de teatru.

Deocamdată, un creator uman care folosește AI pentru generarea de conținut deține drepturi de autor asupra creației sale, chiar dacă un conținut integral generat de AI nu mai este protejabil. Este un raport al Oficiului American pentru Drepturi de autor, care afirmă că folosirea AI pentru a asista, nu pentru a înlocui creativitatea umană nu afectează în niciun fel protecția drepturilor de autor ale omului care a realizat opera. Oficiul afirmă că trebuie anali-

zat de la caz la caz dacă inputul uman este suficient pentru a constitui baza unui drept de autor, dat fiind că pe baza sistemelor actuale disponibile, promptingul nu oferă suficient control. Protecția este, așadar, acordată doar contribuției umane originale perceptibile.[40] Este un pas relevant pentru protejarea autoratului uman, pentru că astăzi „Scrie-mi o carte de 300 de pagini despre pregătirea spectacolului de către regizor, pornind de la 20 interviuri, axată pe tehnologie și autoratul regizoral" nu mai constituie automat baza pentru dreptul meu de autor. Îngrijorător e nu doar că tehnologia avansează, ci și că legea este în schimbare. Ce se va întâmpla cu drepturile de autor asupra unor lucrări care nu vor mai fi considerate originale peste 10 ani? Vom avea legi de tip – toate operele produse cu GPT 4.6 sunt protejate, iar cele cu GPT 9.2 nu? Și dacă vom păstra doar acele modele protejate de legislația drepturilor de autor? Ele sunt deja destul de potente pentru a schimba modul în care teatrul este practicat, dacă vor fi adoptate sistemic. Și această discuție referitoare la drepturile de proprietate intelectuală este una absolut deschisă în prezent.

[40] U.S. Copyright Office, Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability (Washington, D.C.: U.S. Copyright Office, 2025), ii.

Această delimitare strictă a autoratului își găsește cel mai clar fundament juridic în decizia Curții Federale de Apel a Circuitului D.C. din Statele Unite în cazul *Stephen Thaler v. Shira Perlmutter* (2025). În încercarea de a înregistra drepturile de autor pentru o imagine digitală generată autonom de sistemul său neuronal numit „Creativity Machine", inventatorul Stephen Thaler a susținut că algoritmul însuși ar trebui recunoscut drept autor legal al operei. Instanța a respins categoric această teză, reconfirmând că, în conformitate cu spiritul și litera legii americane a drepturilor de autor (*Copyright Act of 1976*), autoratul este o condiție indisolubil legată de ființa umană.[41]

Argumentația instanței a mers dincolo de o simplă definiție formală, demonstrând că întreaga arhitectură a dreptului de proprietate intelectuală presupune atribute exclusiv umane: calculul duratei protecției raportat la speranța biologică de viață, transmiterea succesorală către membrii familiei, capacitatea de a semna acte juridice, de a deține proprietăți sau de a răspunde moral și legal prin intenție conștientă (*mens rea*). Așa cum a reținut curtea, „mașinile nu au proprietate, durată de viață umană tradițională, membri de familie, domicilii, naționali-

[41] Stephen Thaler v. Shira Perlmutter, No. 23-5233 (D.C. Cir. Mar. 18, 2025), pp. 3, 10.

tăți, *mentes reae* sau semnături", motiv pentru care un sistem artificial nu poate deține statutul de subiect de drept în câmpul creației.[42] Decizia a trasat o linie roșie de netrecut: tot ceea ce este generat exclusiv de un algoritm, fără intervenție umană creativă, cade direct în domeniul public.

Dacă autoratul va fi împărțit între AI și autori, vom afla câți spectatori sunt dispuși să meargă la un spectacol 30% de Alex Teodorescu, 25% Claude și 45% ChatGPT. Mai mult, vom vedea cum și cine va reuși să impună și să verifice acest tip de transparență și care vor fi în realitate repercusiunile unei încălcări a legislației. Așadar, ca regizori, s-ar putea să trebuiască să ne dovedim autoratul asupra unui spectacol. Suntem cu atât mai vulnerabili ca breaslă cu cât nu avem drepturi de autor în România asupra spectacolului, ci doar drepturi conexe, de interpretare. E o diferență radicală față de regizorul de film, datorată în principal faptului că opera regizorului nu este fixată, spre deosebire de cea a scenografului sau a regizorului de film. Se pune întrebarea cum poate regizorul să își dovedească această contribuție creativă? Repetiția în sine nu va fi suficientă pentru că și un spectacol AI, chiar și unul făcut cu oameni în care acțiunile scenice sunt făcute de AI, va avea probabil același proces de repetiție ca și unul integral uman. Urma procesului artistic devine dovada

[42] Thaler v. Perlmutter, No. 23-5233, p. 13, traducerea mea.

autoratului în domeniul cultural. Pictorului îi va fi posibil mai simplu să dovedească faptul că a pictat de mână o lucrare. (Nu doresc să duc argumentul la extrem, menționând brațe robotice și generare fizică de obiect cu urme umane generate artificial.) Ce poate regizorul să pună la dispoziție pentru a-și dovedi contribuția creativă atunci când vine în control Doamna de la Oficiul Anti-Plagiat AI?

Așa cum argumentează Jeff Huang, Rui-Jie Yew și Suresh Venkatasubramanian, refuzul de a acorda drepturi de autor creațiilor asistate de AI derivă din lipsa unui control suficient al utilizatorului asupra rezultatului final, noțiune care, în logica dreptului de autor, este strâns articulată în jurul conceptului de „predictibilitate". Cercetătorii subliniază că recunoașterea autoratului uman într-o co-creație depinde esențial de două variabile tehnice: gradul de determinism al mediului de configurare (adică măsura în care comenzile artistului produc un rezultat cert și reproductibil) și reducerea elementelor arbitrare sau neașteptate generate autonom de unealtă.[43] Când un creator se limitează la un simplu prompt descriptiv („Desenează-mi o pisică"), el funcționează asemenea unui comanditar extern ce deleagă execuția; în schimb, un veritabil act de autorat presupune

[43] Jeff Huang, Rui-Jie Yew și Suresh Venkatasubramanian, "Copyrighting Generative AI Co-Creations," în Proceedings of the 2025 ACM Designing Interactive Systems Conference (DIS '25) (New York: ACM, 2025), 1–2.

capacitatea de a stăpâni, ghida și predetermina arhitectura operei („Desenează-mi o pisică în orientare portrait, folosind culorile cu următoarele coduri HEX, în stilul X. Pisica trebuie să stea în această poziție, să privească în acea direcție. Uite o schiță rudimentară de mână după care vreau să te ghidezi. Ș.a.m.d.”).

Capacitatea regizorului de a-și dovedi autoratul este dependentă exact de gradul de predictibilitate al sistemelor AI: statutul său istoric de autor al spectacolului s-a fundamentat dintotdeauna pe orchestrarea riguroasă a tuturor sistemelor de semne — de la ritm și spațiu până la partitura actorului. În măsura în care regizorul contemporan integrează inteligența artificială generativă în repetiții sau în compoziția multimedia live, legitimitatea gestului său regizoral nu poate decurge dintr-o „loterie statistică” a generării automate, ci dintr-o utilizare precisă a tehnologiei care să-i permită un control predictibil asupra materiei scenice. În loc să abandoneze decizia compozițională în seama unui algoritm opac, regizorul care își revendică pe deplin autoratul folosește interfețele computaționale ca pe un instrument de maximă acuratețe, demonstrând că fiecare element reținut pe scenă este rezultatul unei intenții estetice umane, conștiente și verificabile.

Demonstrând cum? Arătând planul său inițial. Cu alte cuvinte, se poate ca practicile improvizaționale să nu mai fie recunoscute ca fiind sub autoratul regizorului tocmai din cauza apariției AI și a

limitelor sistemelor de recunoaștere AI. Văd un viitor pe care nu-l consider distopic în care regizorul, pentru a semna un spectacol, trebuie să arate intenția sa inițială. Dincolo de „am vrut să fac un spectacol despre suferință pornind de la Livada de vișini". După curentul din a doua jumătate a secolului XX, un astfel de „prompting teatral" era posibil, chiar lăudat. Un regizor își alege un colectiv de creație, merge într-un teatru, alege o temă și începe să muncească alături de acel colectiv la un produs teatral. Se prea-poate ca, dacă din acel colectiv teatral fac parte și sisteme AI, o pregătire mult mai riguroasă să devină necesară pentru recunoașterea autoratului.

Definim caietul de regie drept suma tuturor materialelor, fixate pe orice tip de suport, care sunt redactate pentru a pregăti spectacolul de teatru. Notițe, eseuri, demersuri scrise sistematice, imagini, cercetare, muzică, picturi, orice face regizorul pentru a-și fixa viitorul spectacol poate fi considerat caiet de regie. Atenție, cu mențiunea că gestul regizorului de a consemna este un pas spre fixarea spectacolului, spre asumarea unei direcții scenice clare. Teza mea e că un caiet de regie care constituie o urmă a procesului de pregătire și, implicit a intenției umane, va constitui baza pentru recunoașterea autoratului (unic sau nu!) al regizorului de teatru. Rămâne de văzut și discutat cum ar trebui să arate un astfel de caiet de regie. Pe măsură ce sistemele de AI evoluează, iar utilizarea lor în teatru devine tot mai

variată, tehnologia va deveni un tip de colaborator opac, a cărui influență finală asupra produsului teatral va fi dificil de cuantificat.

Astăzi avem unelte destul de puternice pentru a identifica pasaje scrise cu AI, cum este programul GPT Zero, sau programul academic Turnitin. Este teatrul suficient de relevant pentru societate ca cineva să investească cercetare și bani pentru a crea sisteme de identificare a autoratului uman în teatru? Probabil că nu, drept care autoratul unic va re-deveni curând imposibil. El va fi distribuit între om, mașină și autorii datelor. E interesant că am plecat de la teza că tehnologia digitală în general și AI în particular pot să ajute regizorul să redevină un autor unic sau cvasi-unic al spectacolului, ca acum să-i anulăm această valență tocmai din cauza AI. Poate un nume mai bun pentru acest creator de spectacole este „realizator unic", nu „autor unic". Poate ne apropiem de o epocă a post-autoratului, cine știe? Dacă e să previzionăm o lume teatrală care refuză AI-ul tocmai pentru a-și proteja autoratul, eu mă raliez la viziunea lui Kate Crawford:

> *The common refrain for the expansion of AI systems and process automation is that we are living in a time of beneficial human-AI collaboration. But this collaboration is not fairly negotiated. The terms are based on a significant power asymmetry—is there ever a choice not to collaborate with algorithmic systems? When a company introduces a new AI*

> *platform, workers are rarely allowed to opt out. This is less of a collaboration than a forced engagement, where workers are expected to re-skill, keep up, and unquestioningly accept each new technical development.*[44]

Și cred că această asimetrie de putere va crește în următoarea perioadă. Cred că să faci teatru fără AI va deveni imposibil, cu excepția câtorva trupe care se vor retrage în munți într-un tech-detox și vor coborî cu spectacolele gata-făcute. În România, discuția despre dreptul de autor și AI este departe de a avea un răspuns definitiv în lege. Legea românească, veche de 30 de ani, afirmă că „Este autor persoana fizică sau persoanele fizice care au creat opera."[45] Rămâne de văzut cum va evolua această lege și ce i se va impune României prin standardele internaționale la nivel european.

Ce rămâne în urmă, dincolo de anxietățile noastre colective cu privire la viitor? Întrebarea prețului. Nu doar a prețului în bani a sistemelor folosite. Nu doar prețul în impact ecologic și social al sistemelor folosite, plus impactul macro-economic al acestora. Ci și prețul plătit de sistemul teatral. Care e măsura în care vor mai exista scenografi, designeri

[44] Kate Crawford, Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence (New Haven and London: Yale University Press, 2021), 58.

[45] România, Legea nr. 8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe, art. 3, 5–6, text republicat și consolidat, https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/198938.

de lumini sau chiar regizori, când ei pot fi înlocuiți de prompting? Sigur că sistemul va încerca să își protejeze oamenii. La un moment dat, însă, cred că se va pune întrebarea „de ce să plătesc un om cu mulți bani să facă ceva ce un sistem poate face cu mult mai puțini?". Și atunci finanțările vor scădea. Și atunci numărul de specialiști va scădea. Și atunci sistemul va deveni dependent de tehnologie pentru a suplini lipsa de specializare umană. Cred că sistemul românesc este deosebit de vulnerabil pentru că este unul precarizat. Managerilor culturali li se cere un număr mare de outputuri culturale (că e vorba de proiecte sau de instituții de cultură), li se cere performanță, dar nu li se oferă suportul și resursele necesare pentru a atinge această performanță. Tradiționala „e păcat să bați un cui când poți să legi o sârmă". Sistemul e precarizat și din cauza lipsei de consum cultural. Dacă sistemul e dependent de finanțare din partea statului, modul în care această finanțare este impusă duce la crearea de practici de coping. Dacă un manager al unui teatru mic sau al unei companii va spune peste 10 ani – eu vreau să creez spectacole non-AI, pentru că sunt umane, și vreau să cheltuiesc de 20 de ori mai mulți bani pe o producție pentru a aduce specialiști, care vor fi sursele de finanțare pe care le va putea aduce? Sponsorizările sunt la pământ de ani buni, iar susținerea unui spectacol din bilete este aproape utopică în România.

1.5. Limite etice: exploatare, extracție, colonialism

Limitele etice ale utilizării AI în teatru ar trebui discutate dincolo de autorat, dincolo de întrebarea dacă este etic ca un creator să folosească asistență AI pentru produsele sale culturale, dat fiind că sistemele AI au în mod invariabil și o contribuție de ordin creativ în procesul de generare. De la începuturile sale, AI a presupus o formă de exploatare, fiind modele care agregă o cantitate foarte mare de date, de multe ori protejate prin drepturi de autor, fără să crediteze sau să remunereze persoanele ale căror date au fost utilizate. În mod special în ceea ce privește regia, există deja antecedente de nerecunoaștere a creativității persoanelor implicate în procesele creative, așa cum mărturisește și o actriță a Open Theatre:

> *I would see a text a few years later where it says, such and such a piece by so and so, and the actors aren't even mentioned! Look at The Mutation Show as an example. It did not have a writer. I resented the fact that those writers were listed and given credit on the program.*[46]

În mai toate teatrele din România există povești despre regizori care vin „fără temele făcute" și actori

[46] Blumenthal, 1984, apud. Deirdre Heddon și Jane Milling, Devising Performance: A Critical History (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 108.

care „le fac spectacolul”. Sigur, o parte dintre acestea sunt exagerări, dar există o practică a ne-recunoașterii inputului creativ al actorilor în structura spectacolului. Modalitățile de recunoaștere publică ale contribuțiilor co-creatorilor în teatru urmăresc structurile de putere: autorul dramatic și regizorul sunt recunoscuți mult mai frecvent decât scenografi, actori sau alte tipuri de designeri implicați. În majoritatea lucrărilor sau articolelor redactate la o vreme îndelungată după o producție, se folosește sintagma „Spectacolul ..., de ..., în regia lui ...”. Tehnologia AI nu face decât să urmeze aceleași practici de eliminare a creditării. O excepție de la practica AI de a nu remunera munca pe care s-a bazat în antrenamentul sistemelor e practica celor de la Adobe, prin sistemul Adobe Firefly, care remunerează artiștii pe ale căror imagini s-a antrenat. Nici acest mecanism, însă, nu poate fi considerat echitabil, pentru că nu duce decât la pauperizarea creatorilor.

Dincolo de cazul punctual al Firefly, UNESCO recunoaște că multe sisteme AI sunt antrenate pe seturi de date obținute prin scraping, adesea fără consimțământul deținătorilor datelor. Opacitatea sistemelor AI împiedică aproape complet identificarea utilizării și recursul juridic.[47] Mai mult, utili-

[47] UNESCO Independent Expert Group on Artificial Intelligence and Culture, Report of the Independent Expert Group on Artificial Intelligence and Culture (Paris: UNESCO, 2025), 24–25.

zatorii însiși devin persoane care încalcă legile drepturilor de autor. Dacă eu fac o fotografie pentru uz personal într-o galerie de artă unei lucrări contemporane și apoi o încarc într-un VLM cu promptul „ajută-mă să creez o lucrare în stilul acesta", folosesc lucrarea unui artist fără recunoaștere și consimțământ pentru propriul meu beneficiu. Un alt tip de muncă de exploatare inerentă sistemelor de inteligență artificială este numită *Ghost Work*, acea muncă de mentenanță și construcție a sistemelor AI pe toată lungimea lanțului de producție, muncă ce e adesea sub-plătită.[48] În plus, e adesea o muncă limitativă, fără perspective și atent supravegheată tocmai de sistemele AI pe care le deservește.

În acest moment, datele suplimentare obținute de sistemele AI prin surveillance folosite pentru antrenarea sistemelor generative nu pot fi cuantificate. Kate Crawford explică în detaliu modul în care industria AI a justificat colectarea în masă a datelor prin necesitatea de a crea sistemele computaționale inteligente, în care toate formele de date (imagine, text, voce, sunet și video) sunt considerate azi date brute pentru sistemele AI.[49] Apare în acest context conceptul de colonialism al datelor, adică un demers de *datificare* a vieții umane, văzut ca o formă de apro-

[48] Kate Crawford, Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence (New Haven and London: Yale University Press, 2021), 71.

[49] Ibidem, p. 95.

priere ilegitimă și exploatare a relațiilor interumane, care rezultă într-o de-posedare a anumitor indivizi de drepturile lor.[50] Estimarea impactului colonialismului de date în teatru este cu atât mai dificilă decât în alte arii ale creativității umane, fiindcă datele agregate în teatru sunt cu atât mai sporadice decât în alte domenii. Arhivarea, mai ales în spațiul românesc, a patrimoniului cultural din artele performative este limitată, atât de cadrele instituționale, cât și de arta performativă în sine, care limitează materialele arhivabile. Drept care, este foarte dificil să estimăm ce categorii de date pot și vor fi folosite pentru antrenarea sistemelor AI și cine vor fi persoanele păgubite de aceste utilizări.

În oglindă cu sistemele AI, tehnologia în mediul teatral vine și afectează semnificativ meseriile de suport din teatre. Nu este vorba doar de folosirea operelor unor scenografi sau autori dramatici pentru abolirea până la urmă a meseriilor lor, ci și de distrugerea meseriilor de suport, și așa ne-recunoscute, din domeniul teatral. Aceste meserii de suport, asemenea meseriilor de suport care permit existența AI și a centrelor de date, sunt concepute pentru a fi invizibile. Teatrul funcționează ca o mașinărie care își ascunde mecanismul de creare al iluziei, ceea ce duce la anularea vizibilității vieții din spatele scenei și trecerea cu vederea a unor meserii precum regizorul

[50] Nick Couldry și Ulises A. Mejias, The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism (Stanford: Stanford University Press, 2019), 15.

tehnic, operatorul de lumini, operatorul de sunet, echipele de mașiniști ș.a.m.d.[51] Tradiția teatrală e foarte clară în acest sens – ei nu ies la aplauze.

Mai mult, în contextul automatizărilor și al apariției sistemelor AI, o mulțime din aceste meserii devin opționale. Un AI care ia notițe pe baza a ceea ce se discută în sala de repetiții poate face o mare parte din munca regizorului tehnic. Integrarea AI în sistemele de operare a luminilor și sunetului scade semnificativ nivelul de specializare care este necesar pentru operare. Acest lucru poate duce în timp la disoluția acestor roluri pure și la suprapunerea lor în niște meserii precum „tehnician de teatru", adică o persoană care operează sunet-lumini-video, care face notițe la repetiții sau care mută decorul în cadrul aceleiași producții. E un fenomen deja întâlnit în teatrul independent, care probabil va fi extins și în alte tipuri de teatre.

Această exploatare este deja inerentă sistemului teatral și este vizibilă inclusiv din modul în care sunt alocate finanțările, cu alocări bugetare semnificativ mai mici pentru persoanele din staff-ul de suport decât pentru personalul artistic. Teama pentru restructurări în mediul teatral este deja resimțită de către profesioniști, așa cum arată un interviu al Dórei Horváth:

[51] Rayner, 2002, apud. Danny Persse, Fishing for Phronesis: A Search for Tacit Knowledge in Technical Theatre Education (teză de masterat, Trinity College Dublin, 2018), 80.

> *Consequently, the fear of job loss emerges as a significant concern among theatre professionals, as stated by Interviewee 18: 'Many people around me have expressed fear about losing their jobs or having them change in ways that feel beyond their control.'*[52]

Ar fi de văzut dacă utilizarea tehnologiilor adjuvante din AI în teatru va duce la o uniformizare a stilurilor teatrale și, mai mult, a abordărilor teatrale. Sistemele AI sunt antrenate pe date, și e cert că nu toate datele sunt egale – nici cantitativ, nici calitativ. Dacă e să ne referim la cazul României, există cu siguranță mult mai puține informații pe care să poți antrena un sistem specializat în teatru decât în spații occidentale, precum Marea Britanie, Franța sau Germania. Drept care, în situația utilizării acestor sisteme generative în teatrul românesc, există un risc real ca produsele generate să își aibă obârșia în stiluri, tehnici și metode externe României, fapt ce va duce în timp, prin suprapunerea cu de-profesionalizarea sistematică a mediului cultural, la pierderea practicilor teatrale autohtone. Există argumente pentru a considera acest traseu o formă de colonialism, prin care anumite puteri își impun dominanța și duc la dispariția unor culturi. Cu toate acestea, eu consider că este vina spațiilor culturale minore care nu își consemnează și *datifică* teatrul.

---

[52] Dóra Horváth, "Curtain call for AI: Transforming theatre through technology," Sustainable Futures 9 (2025): 100747, p. 9.

Reiterez ideea că nu cred că practica teatrului va mai putea fi făcută fără AI. Cred că limitele și măsura în care acest AI e folosit ca partener creativ, antrenor, producător de elemente, coach sau altceva sunt o alegere personală a fiecărei echipe de lucru. Îmi doresc să cred că aceste decizii vor fi luate asumat, în cunoștință de cauză, atât cu privire la teatru, cât și cu privire la tehnologie. Îmi e teamă că deciziile vor fi luate din cauza condițiilor de producție și finanțare, sau din cauza lipsei de cunoaștere teatrală (indiferent de cauzele ei, inclusiv din cauza sistemului educațional teatral deficitar). Cred că e responsabilitatea fiecărui public de a alege dacă validează prin prezența sa în sălile de spectacol aceste practici.

În încheiere, propun un caz de limită. Sunt un regizor care își pregătește minuțios spectacolele de teatru. Dacă antrenez un AI pe corpusul meu personal de informații de arhivă, pe 20 de caiete de regie ale mele, realizate de mână, să spunem, și folosesc acest sistem pentru a genera integral spectacole, ce se întâmplă cu toată discuția despre etică? Sigur, corpusul e prea mic pentru a genera un AI competent, dar haideți să presupunem. Scoatem tot ce înseamnă exploatare, tot ce înseamnă risc ecologic, tot ce înseamnă colonialism din discuție. Rămâne un AI personal care îmi poate crea spectacolele mele de la zero, cu minima mea intervenție. Single-prompt. Este clar că am folosit „doar o unealtă" și că nu am rănit pe nimeni în acest proces. Întrebarea ar fi dacă ați

considera acest produs valoros din punct de vedere cultural sau nu. Și dacă nu, de ce? Care sunt prejudecățile noastre care ar sta la baza acestei judecăți?

În continuare, examinând materialele Arhivei Regizorale, îmi propun să evaluăm măsura în care sistemul teatral românesc este pregătit pentru această nouă epocă de producție culturală. La baza acestei explorări stau întrebări despre relațiile pedagogice din România în domeniul regiei, pentru că se pune problema dacă sistemul poate sau nu să pregătească studenți suficient de bine pentru a nu genera exact nevoia de asistență AI. Se explorează și modul în care regizorii își pregătesc spectacolele, tocmai pentru a putea proteja producția teatrală de vulnerabilitățile în fața AI de care discutam mai sus. Și discutăm despre ansamblul de tehnici de lucru care alcătuiesc identitatea românească a regiei și care o deosebesc de alte spații culturale. De ce? Pentru că atunci când apocalipsa AI în teatru va fi cimentată ar trebui să vedem dacă teatrul românesc mai există, dacă regia românească mai există, sau dacă avem doar producții tip slop generice.

2. De unde pornește drumul

2.1. O hartă a primelor răspunsuri

Prima întrebare adresată regizorilor în Arhiva Regizorală le-a solicitat să indice care e elementul de pregătire cel mai important pe care îl fac în anticiparea repetițiilor. Ar fi deosebit de interesant să adresăm aceeași întrebare unor debutanți sau studenți, pentru că răspunsul regizorilor participanți ne spune doar ce consideră ei că e acum pe primul loc, e o reconstrucție, nu o descriere. Practica oricărui regizor cu experiență se bazează pe mecanisme internalizate. La începutul activității de regizor nu prea există scurtături – este o muncă de adaptare la sistem, de adaptare la colaborare, de anticipare a dificultăților care vor apărea la munca la scenă. Pe măsură ce regizorul capătă experiență, tehnicile de lucru devin internalizate. Mai mult, fiecare regizor își poate anticipa propriile sale neputințe de a internaliza anumite elemente și înțelege ce face nativ și ce

face artificial. Regizorul cu experiență va pregăti doar ceea ce trebuie să facă în mod conștient, pentru că, până la urmă, de ce ai pregăti ceva ce știi că știi să faci?

Pentru că e prima întrebare, ea va da întotdeauna tonul unei discuții, iar acest răspuns se va răsfrânge asupra tuturor celorlalte. Răspunsurile primite ne dau patru mari categorii de începuturi de spectacole. Primul dintre acestea este începutul ideatic/tematic:

> **Alex Teodorescu:** *Din întreg modul în care dumneavoastră vă pregătiți spectacolele înainte de prima zi de repetiții, este ceva ce considerați că e cel mai important să fie pregătit un anumit element care credeți că trebuie pregătit înainte de orice? Și dacă da, cum îl structurați?*
>
> **Alexandru Dabija:** *Sunt două. Adică, e de două feluri tema asta pentru mine. […] Prima ar fi textul. Deci, când am legătură cu un text nu neapărat dramatic, orice text, când e vorba de text atunci, pregătirea esențială pentru mine este să învârt textul ăla pe toate părțile, să îl știu pe de rost, să mă ocup de el ca de un text și de un autor, și de epocă, și de orice. Deci, la modul clasic, textul, dar mai există o partea a doua, care a intervenit destul de devreme la mine și care acum e foarte, în trend, în vogă, care este tema. E o temă care te preocupă, mă preocupă sau ne preocupă pe toți la un moment dat. Poate să fie generală, omenească, conjuncturală, politică, morală, socială. O temă care mă bântuie sau pur și simplu o idee la modul liric. E ca și cum ți-ar veni să scrii o*

> *poezie. […] Deci, sunt teme care mă bântuie și la un moment dat, temele alea se exprimă, ies la iveală printr-o combinație de texte, de muzici, de actori.*[1]

La aceeași întrebare, Belai Marcel ne răspundea așa:

> **Belai Marcel:** *Depinde întotdeauna de materialul concret, de materialul-sursă care va sta la baza viitorului spectacol — fie că este vorba despre o piesă de teatru, un roman, o povestire mai amplă sau chiar un film. Materialul respectiv este cel care determină ce metodă de pregătire cere. Ceea ce rămâne însă constant pentru mine este nevoia de a identifica tema principală a operei. Am nevoie să o pot formula și apoi să văd în ce fel această temă poate fi raportată la contradicțiile inerente existenței umane. De aici pornește, de fapt, pentru mine procesul care va determina ulterior direcția pregătirii întregului spectacol.*

Există două direcții principale de gândire în regie, nu doar în regia românească. Prima este cea care impune o legătură strictă cu tema operei literare care stă la baza spectacolului (dacă ea există). Belai Marcel ilustrează această gândire, în care regizorul își construiește spectacolul pornind de la tema identificată în operă. Desigur, și aici rămâne o largă libertate interpretativă, cu regizorul care va identifica din suma de teme ale operei acea temă principală

[1] Interviu cu regizorul Alexandru Dabija pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

care rezonează cel mai puternic cu sinele său, în acel moment al propriei vieți. A doua direcție de gândire e cea a libertății depline a regizorului de a impune o temă externă asupra textului dramatic, prin montarea sa. Regizorul de teatru controlează o sumă de limbaje care fac parte din viitoarea producție, așa că de ce ar fi textul mai important decât altele? Astfel, regizorul, prin interpretarea sa poate nuanța sau chiar contrazice temele principale ale textului de teatru. Această poziție e ilustrată de răspunsul lui Mihai Ranin:

> **Alex Teodorescu:** *Din tot modul în care dumneavoastră vă pregătiți spectacolele, care vi se pare elementul cel mai important sau care e lucrul cel mai important pe care îl pregătiți înainte să înceapă repetițiile?*
>
> **Mihai Constantin Ranin:** *În primul rând, trebuie să-mi placă textul și îmi aleg un text. De aici începe totul. În perioada comunistă, când făceam teatrul politic din orice era chiar amuzant, pentru că cu banii sistemului făceai spectacole împotriva sistemului. Dar nu asta este discuția. Am învățat atunci că cel mai simplu lucru pentru a te exprima pe tine și, în același timp, a face ceva pentru comunitate, este să pleci de la un text clasic, pe care să-l transformi în funcție de societatea în care trăiești. De exemplu, dacă era Molière sau Shakespeare, era foarte simplu să deturnezi totul către o societate recognoscibilă. Nu știu în ce măsură era artă. Cu siguranță succesul era asigurat atunci, pentru că era ca o oază de*

> *receptare din partea publicului și practic, tu deveneai un personaj foarte important. Eu, ca tânăr regizor, mă simțeam foarte bine când treceam pe străzile din Sibiu și oamenii mă salutau complice. Se amesteca un pic artistul cu personajul care avea de jucat un rol. Prima piesă a fost o piesă impusă Cataif, „Vreau să-l văd pe Mussof", o comedie care se jucase și la Teatrul Bulandra, cu mare succes. Eu am deturnat total ceea ce ar fi putut fi spectacolul, făcând o piesă cu mult umor, dar anti-comunistă practic.*[2]

În acest mod de lucru, conceptul regizorului, alături de imersarea sa în lumea ficțională a textului (scris deja sau în curs de scriere), devin punctul de plecare al viitorului spectacol. Este modalitatea cea mai predată și cea mai extinsă de a face teatru în România, pornind de la statutul regizorului de teatru, cel de creator de spectacole, de „punător în scenă" original. Așa se și așteaptă să începem lucrul la un spectacol într-un teatru, cu un „pitch" în care le expunem actorilor gândurile și așteptările noastre de la viitorul spectacol de teatru.

A doua categorie de puncte de plecare pentru spectacol sunt procesele de documentare. Și aici avem o temă (un spectacol despre condiția livratorilor) sau un subiect ales (un spectacol despre cazul X de femicid), dar această temă este una neutră. Regizorul care pornește de la documentare în procesul de

[2] Interviu cu regizorul Mihai Ranin pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

lucru încearcă să își deconstruiască sistematic propriile sale opinii despre tema dată, pentru a ajunge la un adevăr obținut prin cercetare. Diferența de gândire regizorală este maximă, pentru că regizorul care pleacă de la idee își va valida propria concepție prin procesul de lucru, testând-o la scenă; pe când regizorul care pleacă de la documentare își creează concepția prin munca de pregătire.

> **Mihai Gligan:** *Cumva din întregul mod în care vă gândiți și vă pregătiți spectacole, care simțiți că e elementul central? [...]*
>
> **Gianina Cărbunariu:** *Documentarea. Și pentru mine ăla e un moment foarte important, pentru că ea nu presupune doar interviuri sau studiu în arhive, eu în timp ce fac aceste documentare, îmi dezvolt și conceptul de spectacol, și de spațiu. Și de cele mai multe ori nu lucrez singură în documentare. S-a întâmplat să fac asta și singură, dar în 90% din cazuri lucrez cu un scenograf sau cu un artist vizual sau cu un dramaturg de spectacol și atunci, în timp ce fac interviuri și mă rog, mă documentez în toate modurile posibile. Când zic posibile, mă gândesc la faptul că fiecare proiect de fapt se dezvoltă diferit în funcție de temă se schimbă și traseul documentar. Da? Și atunci, în funcție de documentarea asta, eu dezvolt în paralel conceptul de spațiu și de spectacol. Eu n-am un text.*

În acest mod de gândire teatrală, textul nu mai poate deveni o formă de suport pentru spectacol. Textul ar însemna deja o impunere a unei perspective, pe

când regizorul care pleacă de la documentare are nevoie să își creeze singur această perspectivă. Textul fixează un material dramatic, dar nucleul acestor spectacole de teatru nu este neapărat dramatic în sensul clasic. Spectacolele de teatru documentar de multe ori folosesc tehnici dramaturgice pentru a transforma materiale non-dramatice (mărturii, fotografii, arhive) în formule de punere în scenă pretabile teatrului. Cred că e reducționist să presupunem că din acest proces de documentare rezultă un text. Cred că textul e doar unul din outputurile documentării. Afirmația e susținută de Gabriel Sandu:

> **Alex Teodorescu:** *Din întreg modul în care tu îți pregătești spectacolele înainte de repetiții, care ți se pare elementul cel mai important și cum îl structurezi?*
>
> **Gabriel Sandu:** *Având în vedere că eu fac spectacolele pe care le și scriu în 98% din timp, cea mai importantă parte e... conceptul. Conceptul spectacolului care, evident, implică conceptul dramaturgic. Ele sunt foarte interconectate, adică nu am o dramaturgie pe care apoi o procesez.*
>
> **Alex Teodorescu:** *Ca pe un text dramatic extern.*
>
> **Gabriel Sandu:** *Exact. Nu, nu am o dramaturgie pe care o mizanscenez, căreia îi mai aplic un alt concept eventual, lucrurile... ele sunt interconectate, adică uneori sunt decizii care țin mai degrabă de regie, care influențează dramaturgia. E un proces foarte liber dar partea de concept e foarte importantă.*

> *Adică, ce vreau să zic? De ce vreau să zic asta? De ce mă interesează, de ce mă anim într-un anumit moment? […] De altfel eu cred că scriu spectacole, dar nu cred că scriu piese de teatru. Adică, mi-e foarte greu să cred că un alt regizor va putea monta pe un astfel de text pe care l-am făcut eu, pentru că sunt atât de legate de spectacol și de contextul de producție în care am lucrat, că nici nu știu ce ar face cu el.*[3]

Cred că există o diferență fundamentală între modul în care un om de litere analizează un text și modul în care regizorul analizează un text, și anume că regizorul întotdeauna va subsuma analiza propriei sale intenții de montare. Același lucru se aplică și scrierii dramatice: un autor de teatru va scrie total altfel textul decât un regizor. Regizorul va scrie textul indisolubil legat de soluțiile scenice pe care le are. La două spectacole recente pe care le-am lucrat, „Albă ca zăpada", la Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu, și „Bine, bă...", ca parte din proiectul Teatriction, am ezitat cu privire la cum să dau textul către actori. De obicei, se înmânează un text fără didascalii sau cu didascaliile originale. Ambele texte erau scrise de mine și, după ce am tăiat toate indicațiile de regie și am recitit textul am simțit că el nu are sens. Am simțit că le dau actorilor o formă de scriitură care nu are nicio noimă fără soluția scenică ce o acompaniază.

[3] Interviu cu regizorul Gabriel Sandu pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

Deși ambele spectacole au avut puncte de pornire diferite (povestea Albei ca zăpada, respectiv tema consumului de droguri), ele nu au fost spectacole ce au pornit de la documentare, în sensul descris mai jos de David Schwartz.

Alex Teodorescu: *Bănuiesc că îți pregătești spectacolele. Îmi zici un pic nedirijat care e procesul ăsta al tău de pregătire? Care sunt etapele lui?*

David Schwartz: *Păi, acum sigur depinde mult de spectacol, dar e sigur că fac foarte multă documentare și foarte multă cercetare și asta începe întotdeauna cu multe lecturi. Adică citesc mult, indiferent... Așa cum știi, eu am lucrat 99% pe texte contemporane, bazate pe cercetare. Oricum, pe documentare pornite de la o temă de interes imediată. Și înainte să mă apuc să fac un interviu sau să intru în arhive sau să intru în materialul efectiv de documentare pentru proiect, oricum mai citesc multe lucruri pe lângă. Adică, citesc istorie, citesc sociologie, citesc politică, citesc presă foarte mult. Asta e prima etapă.*

Alex Teodorescu: *Care premerge cumva acestei cercetări active. La modul mă duc, vorbesc cu oameni, fac interviuri...*

David Schwartz: *Da, adică asta e. Eu aș numi-o pre-cercetare. Și asta e de fapt etapa în care se cristalizează într-un fel și tema, pentru că, până la urmă, ok, am un subiect, nu știu, munca în livrări, dau un exemplu, e un spectacol pe care l-am făcut. Dar până la urmă ce mă interesează? Ce urmăresc de fapt? Că e un domeniu foarte vast, adică poți să*

urmărești categorii diferite, poți să urmărești subiecte diferite, probleme diferite și așa mai departe. Or, partea asta de pre-documentare mă ajută să mă lămuresc un pic ce mă interesează pe mine la subiectul respectiv și inclusiv poate ajung la concluzia că nu mă interesează nimic și că... Sau nu că nu mă interesează nimic. Că nu mă provoacă ceva atât de puternic teatral încât să merite să fac eu un spectacol. Adică și asta. De fapt și procesul ăsta de pre-documentare ar trebui să îmi dea un conflict sau o tensiune sau o contradicție, să îmi dea ceva de la care să pot să plec, ceva ce să mă surprindă, să mă facă curios mai departe. Asta e ca altă regulă. Că niciodată nu încep un proiect atunci când am o părere foarte fermă despre niște lucruri sau când sunt convins că știu cum stau lucrurile, adică atunci când... Adică pentru mine, procesul ăsta de pregătire, care include sigur și documentare în diferite forme și o să vorbim mai încolo, e și un proces de autoeducare și e un proces care pleacă din curiozitate și un proces care pleacă dintr-un interes al meu real pentru un subiect sau pentru o temă pe care încerc să le aprofundez. Și asta, de fapt mă mobilizează, să zic așa, în tot, în tot demersul și în demersul artistic.

Al treilea punct de plecare pentru spectacolul de teatru pe care l-am identificat în interviurile realizate este compoziția echipei de creație în general, și distribuția în particular. Este o formă de gândire teatrală bazată pe proces, asta neînsemnând că presupune în mod automat procese de lucru colaborative. Procesele de lucru care pleacă de la componența echipei pleacă

de la premisa că atragerea persoanelor potrivite în poziții cheie va putea genera un maxim de impact la nivel de spectacol. În mod interesant, acest tip de gândire nu este legat nici de forma de organizare a trupei în care se lucrează (teatru de proiect, teatru de repertoriu, teatru independent etc.), nici de estetica spectacolului, nici de tipul de muncă propusă (colaborativ, auctorial, devised etc.). Nicolae Mandea ne spunea:

> **Nicolae Mandea:** *Munca de creație a spectacolului e de fapt o muncă de echipă, chiar dacă nu-i devised theatre, dar este tot o muncă de echipă. Sunt câteva etape ale actului de creație regizorală, dintre care unul foarte important este distribuția. Pentru că în momentul când îl distribui pe un actor într-un rol, nu îl distribui pentru că știi că va executa exact ce spui tu ci pentru că simți în el potențialul creator care va duce rolul în direcția în care vrei să-l duci tu și care va depăși poate chiar ceea ce trăiesc.*[4]

Similar, Radu Nica întărește această idee:

> **Alex Teodorescu:** *Din întreg modul în care dumneavoastră vă pregătiți spectacolele, care vi se pare elementul cel mai important pe care îl pregătiți înainte de începerea repetițiilor?*
>
> **Radu Nica:** *Distribuția. Îmi place să văd întreaga echipă. Nu-mi place să mă bazez pe spectacolele în care joacă actorii, pentru că mi se pare că nu vreau*

[4] Interviu cu regizorul Nicolae Mandea pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

să intru pur și simplu în logica altor regizori și vreau să-i văd și să-i simt în funcție de criteriile mele. Nu mă întreba acum care sunt, care sunt alea, dar foarte important e să văd dacă pur și simplu rezonez uman.[5]

Importanța distribuției este la fel de mare, chiar și în cadrul unor echipe de lucru unde regizorul a lucrat anterior:

Alex Teodorescu: *Din întreg modul în care dumneavoastră vă pregătiți spectacolele, care credeți că e partea cea mai importantă? Elementul cel mai important care trebuie pregătit la un spectacol, înainte să înceapă repetițiile și cum structurați pregătirea asta?*

Radu Olăreanu: *Cred că cel mai important, unul dintre cele mai importante lucruri e distribuția spectacolului. Adică dincolo de text care, cu care, mă rog, poți să-l propui tu teatrului sau poate teatrul să ți-l propună ție. Distribuția. Ăsta ar fi primul, asta ar fi prima etapă, cred, și cea mai importantă, pentru că o distribuție bine, bine aleasă și bine găsită eu zic că face mult. Adică pot să-ți dea mai mult de cel puțin jumătate din spectacol. Așa cred eu. Am avut distribuții de toate felurile și în teatre, și aici la studio, la studenți, la anii terminali a fost mai ușor când am avut promoții foarte bune. Că am avut și ani cu promoții foarte, foarte bune, de studenți, care acum sunt mulți, mulți dintre ei sunt în teatrele din România și cu care, mă rog, chiar dacă nu lucrasem*

[5] Interviu cu regizorul Radu Nica pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

cu ei în anii de, de licență să spun, și mă întâlneam cu ei numai în anul IV, cum era înainte de Bologna, acum la mastere, veneau bine pregătiți și erau și buni. Erau generații foarte bune și nu mai trebuia să reiei procese la, la studio sau la spectacol, ci puteai să să te duci la etape mai superioare și să faci într-un timp mai scurt și mai eficient toată, tot spectacolul, dar cred că distribuția este una dintre primele chei.[6]

Al patrulea tip de punct de plecare pentru spectacolul de teatru, care reiese din interviurile realizate, nu constituie o categorie în sine, ci lipsa unei categorii în sensul tradițional. Este vorba de puncte de plecare unice, puncte de plecare care nu pot deveni regulile unui sistem teatral, ci care sunt marca particularităților practicienilor din acel sistem teatral. Pentru Cristian Ban, de exemplu, punctul de plecare al spectacolului viitor este muzica:

Alex Teodorescu: *Dintre toate elementele pe care le pregătești la un spectacol înainte de prima zi de repetiție, care e cel mai important lucru pe care îl știi dinainte și cum îl structurezi concret?*

Cristian Ban: *Muzica. Îmi vine să zic acum muzica și sigur, pe ultimul loc e textul. Cam astea sunt extremele la mine. Ok. Și între cele două am o structură destul de fixă de clară, dar pe mine dacă am muzica la început, e foarte simplu totul. Deci aș zice că muzica. Da, asta... […]*

[6] Interviu cu regizorul Radu Olăreanu pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

Alex Teodorescu: *Și ajung toate melodiile pe care le identifici în etapa asta, să se regăsească în spectacol sau nu neapărat.*

Cristian Ban: *Ajung mai mult decât îmi doresc eu. Adică planul e de multe ori o melodie. Mă ajută pur și simplu, așa, ca vibe, și-mi zic că aia că nu o s-o folosesc, evident, dar dup-aia îmi zic hai s-o folosesc puțin la repetiții și după aia, înainte de premieră, zic băi, a devenit spectacolul acum. Asta este, cumva? Dar, de exemplu, la spectacolul „Părinți" este un exemplu așa, mai elocvent cumva, e melodia asta a Monicăi Anghel „Spune-mi", o melodie clișeu pe care o știe toată lumea. O melodie foarte frumoasă, de altfel. Știam exact unde o să intre în spectacol, nu știam distribuția, nu știam... E și făcut după un roman, nu știam ce din roman va ajunge în spectacol, dar știam acea melodie și știam pe secunde ce se va întâmpla pe acea melodie. Pur și simplu, ascultând melodia mi-am făcut... și ăla a fost cumva sâmburele spectacolului. De acolo am pornit și de-acolo s-a construit totul. Melodia aia aparent banală, pe care o mai aud și acum la radio, din când în când, e cântată live în spectacol, e puțin, puțin prelucrată de Maria Alexievici. Deci muzica, ca să dau răspunsul așa, cinstit, da.*

Această practică a spectacolului de teatru pornit de la elemente aleatorii nu este unică în România. Din contră, ea își are filiația în teatrul devised. De exemplu, *The People Show* își pornea spectacolele pornind de la diverse elemente posibile, de la obiecte, la o idee, la o pictură sau o ciornă. Astfel, spectacolele

companiei presupuneau concilierea între idei aparent contradictorii, care forțau soluții estetice specifice.[7] Cu toate acestea, putem deriva o metodă specifică din aceste tipuri de practici?

Ar fi cel puțin excentric să creăm un sistem de educație teatrală unde să li se predea regizorilor că spectacolele pornesc în mod obligatoriu de la o legătură cu o melodie. În același timp, ar fi și autocratic și injust să spunem „trebuie să plecăm de la o temă sau de la un text"; și să omitem procesele de lucru la fel de valide unde punctul de plecare nu poate fi neapărat teoretizat. Ne reîntoarcem, astfel, la teza de la începutul capitolului: regizorul, pe măsură ce capătă experiență, interiorizează o parte a procesului de lucru. La un moment dat, o melodie, de exemplu, poate deveni suficientă pentru a naște un proces de lucru valid.

Revenind la ideea folosirii AI în teatru, în mod particular în regie, una din principalele probleme este faptul că integrarea AI va presupune sisteme deja existente. Este puțin probabil să vedem sisteme antrenate special pentru teatru și cu atât mai puțin sisteme AI create de fiecare creator de teatru în parte. Astfel, cel mai probabil vom avea regizori care folosesc aceleași sisteme (în prezent cel mai frecvent cele trei mari companii: OpenAI, Anthropic și

[7] Deirdre Heddon și Jane Milling, Devising Performance: A Critical History (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005), 77.

Google), antrenate pe aceleași seturi de date. Cred că una din trăsăturile sănătoase ale sistemului, care va diferenția spectacole făcute de regizori umani și de regizori-AI este această libertate a metodei și punctelor de plecare. Ea va fi crucială și atunci când discutăm de creație asistată AI, nu doar înlocuită de AI. În acest sens, regizorii care au lucrat înainte de epoca AI cred că vor avea un avantaj creativ semnificativ: ei vor folosi AI pentru a-și ajuta propriile procese de lucru, deja conturate de propria practică artistică. Pentru regizorii care se vor dezvolta profesional după apariția AI și integrarea ei în mai toate aspectele vieții noastre, șansele sunt ca AI-ul să influențeze procesul de creație, mai mult decât invers. E o teză care ar merita urmărită longitudinal, în următorii 10-20 de ani.

O situație deosebit de interesantă este cea prezentată de mai mulți regizori privitoare la spațiul de joc. De exemplu, Botond Nagy ne spunea: „Când văd spațiul de la scenograf, când primesc schițele de decor, în momentul acela devine pentru mine cel mai bine."[8] Similară este și poziția Letei Popescu: „Dacă am spațiu de joacă căreia putem să-i spunem, căruia putem să-i spunem scenografie și obiectul sau obiectele sau conceptul obiectelor cu care lucrez, am

[8] Interviu cu regizorul Botond Nagy pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

terminat spectacolul în capul meu."[9] Regizorul este și un alcătuitor de echipe. El își alege scenograful, căruia îi poate lăsa o libertate absolută, lăsând conceptul scenografic să devină un punct de plecare pentru viitorul spectacol, o formă de creativitate (auto)indusă.

Meseria scenografului pare destul de vulnerabilă în fața AI în momentul de față, la fel ca toate meseriile din zona artelor vizuale. O randare sau o schiță generată poate scuti onorarii și timpi lungi de negociere, mai ales în producțiile cu buget restrâns. Ce se întâmplă cu sistemul teatral când aceste puncte de plecare auto-induse de regizori devin generate de AI? Se schimbă ceva în calitatea viitoarelor spectacole? E o delegare a creativității sau doar o practică inocentă de colaborare om-mașină? În definitiv, în cazul acesta regizorul nu își delegă munca unui sistem computațional. El își pornește munca de la un input extern, aproape randomizat. Dacă doriți, e ca și cum nu regizorul face promptul, iar AI răspunde, ci AI face promptul, iar regizorul și-ar genera răspunsul pornind de la acest prompt inițial. Dacă astăzi o operă generată de AI poate fi protejată prin drepturi de autor pentru că sarcina a fost a omului, oare situația în care artistul folosește AI pentru a-și stimula propria creativitate nu îi știrbește acestuia

[9] Interviu cu regizorul Leta Popescu pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

calitatea de autor? Probabil că nu, însă incursiunea în metodele de pregătire a spectacolului ne permite să ne imaginăm unde în procesele de lucru ale fiecărui regizor ar putea fi utilizat, pe viitor, un factor tehnologic, nu unul uman.

Concluzia pentru un studiu comparativ al celor 20 răspunsuri este că pot fi alcătuite hărți, că pot fi căutate similarități, dar că nu există o metodă clară a pregătirii unui spectacol de teatru în România, deși sistemul teatral ca sistem de producție este destul de unitar, inclusiv între mediul independent și de stat. Soluțiile găsite de regizori pentru a pregăti și demara spectacolele nu sunt unitare nici măcar pentru fiecare regizor în parte. Practica fiecărui regizor se schimbă de un spectacol la altul. Uneori această schimbare de paradigmă este una impusă de teme, condiții de producție, concepte de spectacol specifice. În alte cazuri, schimbarea metodei devine ea însăși o metodă, cum este pentru Florin Caracala:

> **Alex Teodorescu:** *Din întreg modul în care tu îți pregătești spectacolele înainte de prima zi de repetiție, indiferent de cum arată momentul ăsta de pregătire, care ți se pare partea sau elementul cel mai important fără de care poate nu poți să începi ziua zero de repetiții?*
>
> **Florin Caracala:** *Nu mi-am pus niciodată problema așa. Sau, mă rog, mi-am pus problema așa, dar nu e ceva foarte fix. E... Pentru mine mult mai important e, mă rog, sau dacă e să fie ceva, cred că e partea de*

research, partea de documentare. Partea de documentare care e în două planuri și care de fapt stabilește parcursul și felul în care, punctul de pornire. Îmi aduc aminte că la un moment dat am spus că eu aș vrea ca niciun spectacol să nu semene între ele, în niciun spectacol de-al meu. Să nu semene cu altul. Nu-mi dau seama dacă m-am ținut sau nu de chestia asta dar ce pot să spun este că metodele de research pe care le fac înainte de niște repetiții sunt foarte diferite și foarte contextualizate de la un, de la un moment la altul. Că nu-mi vine să spun de la un text la altul sau de la o poveste la alta, sau de la un spectacol la altul sau de la un proiect la altul. Mi se pare că, mi se pare că are foarte multă legătură cu mine și cu felul în care eu sunt într-un timp și spațiu. Am niște tool-uri pe care le-am dezvoltat, dar nu vreau să mă țin foarte legat în ele și atunci devine foarte fluid modul în care mă pregătesc pentru un proiect. Am avut un proiect în care singurul lucru pe care l-am, l-am făcut a fost să dezvolt 3 ore pe zi, indiferent că sunt într-una sau sunt rupte, trei ore pe zi, să stau într-o cameră în întuneric și să nu am, adică într-un noise cancelling în care să nu fac nimic. Căutam să înțeleg niște mecanisme interne și atunci asta era pregătirea.

Apropo de practica unitară la nivelul sistemului, în continuare în România în teatrul de stat se montează texte, pe care regizorii vin să le pună în scenă. Se montează preponderent texte de teatru scrise de autori dramatici. Aceste texte se montează în teatre de stat, cu organigrame, bugete și sisteme de producție comparabile. Drept care, există la nivelul

breslei impresia unei unități a modurilor de lucru. Există încă această imagine a regizorului care își alege textul (sau căruia i se propune un text), ca apoi să îi ofere un concept și să îl pună în scenă. Interviurile, însă, arată extrem de clar că unitatea metodelor regizorale și a raportării la textul de teatru este doar o iluzie. Nicolae Mandea propune să pui textul la sfârșitul procesului de creație, invocând teatrul lui Molière, Shakespeare și commedia dell'arte.[10] Amânarea redactării finale a textului până în timpul repetițiilor sau chiar al premierei reprezintă o practică istorică documentată în teatrul comercial al secolului al XVIII-lea, așa cum se poate vedea și în cazul pieselor scrise de Sheridan.[11] Ideea unui text scris în altă epocă și montat de un regizor în mod original este o invenție de secol XX.

Pentru regizorii intervievați care sunt și autori ai propriilor texte de spectacol, textul dramatic nu este decât un element de concluzie, care vine și transformă munca la spectacol într-un produs artistic concret, așa cum e cazul Gianinei Cărbunariu, sau al lui Gabriel Sandu. Similar, pentru regizori care lucrează cu dramaturgi, cum e David Schwartz, textul este o rezultantă, nu un punct de plecare. Cu toate acestea, raportarea la text nu e unitară nici la

[10] Interviu cu regizorul Nicolae Mandea pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

[11] Tiffany Stern, Rehearsal from Shakespeare to Sheridan (Oxford: Oxford University Press, 2008), 241.

regizorii care montează texte deja-existente. Pentru Cristian Ban, textul e pe ultimul loc la nivelul pregătirii spectacolului. Textul nu e scris de regizor, dar e subordonat altui început. Pentru Belai Marcel, textul e pe primul loc. Pentru Mihai Ranin, textul rămâne în centrul procesului de creație. Pentru Florin Vidamski, analiza de text este ceva fundamental:

> **Florin Vidamski:** *Analiza e fundamentală, Da. Referitor la întrebarea voastră. Am. Dar nu ca operațiune separată. Și nu ca singurul instrument, pentru că se înțelege foarte greșit. […] De exemplu, la spectacolul ăsta Hoții de la Odorhei la care am lucrat foarte mult și a și avut forță. De exemplu, acolo m-am dus două săptămâni jumate și am lucrat numai pe analiză de text, că acolo, la nivel dramaturgic, am făcut niște schimbări radicale de sens și așa și trebuia să intru și să fie foarte concret pentru ei. De asta materialul cu care intru în acele repetiții e necesar câteodată să-l faci la masă.*

În mod interesant, diferența de raportare la text nu pare să fie datorată unei diferențe de școală sau de generație. Vedem raportări diferite la text la membri ai unor generații diferite, care au studiat în școli și cu profesori diferiți, demonstrând că pedagogia regiei presupune transmiterea unui set de aptitudini, nu neapărat de practici concrete de lucru. Pentru că regizorul de teatru este un autor de contexte, el are această libertate de a-și defini propriul mod de lucru, pentru că moduri de lucru diferite pot genera rezultate estetice diferite. Este cert

că diferența semnificativă de raportare la text apare la acei regizori care își scriu singuri textele, versus cei care montează texte existente, dar acesta nu este un apanaj al funcției regizorale, ci a suprapunerii dintre funcția regizorală și cea dramaturgică în același spectacol. Apropo de posibila reîntoarcere în teatru a autorului unic de spectacol, ar fi interesant de studiat modul în care raportarea la text este modificată de suprapunerea a trei funcții în același proces de lucru: autor dramatic, regizor și actor. Nevoia de certitudine care vine odată cu interpretarea scenică ar putea modifica radical această paradigmă. Sau, din contră, formula autorului total de teatru ar putea deschide ușa pentru formule de spectacol mult mai „libere":

> *Many improv theater groups perform scripted sketches in addition to their improvisations, and many of these scripts originate in a particularly successful improvised scene. A scene that worked particularly well may be improvised again the next night, and refined through successive rehearsal improvisations. Several theater groups use improvisational processes in rehearsal as a way of generating script ideas—including Chicago's Second City, and the British film director Mike Leigh. The natural tendency of improvisation to result in the emergence of collective group patterns can thus be used productively to develop scripted material.*[12]

[12] R. Keith Sawyer, Group Creativity: Music, Theater, Collaboration (Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2003), 62.

Cum arată improvizația atunci când regizorul, dramaturgul și actorii sunt una și aceeași persoană? Cum poate evolua un spectacol atunci când el este autorat de un singur om? Și cum se schimbă totul atunci când inteligența artificială este folosită pentru a analiza produsul cultural, pentru a aduce informații și a modifica în timp real sau de la reprezentație la reprezentație un spectacol? Ca întotdeauna, răspunsurile sunt foarte puține. Cu toate acestea, am certitudinea că vom fi martori ai unor forme spectaculare tot mai interesante.

2.2. Masa și scena

În facultate am învățat că teatrul începe la masă. Actorii par să nu considere acest proces de lucru la masă ca parte integrată din repetiții, de aceea am preferat să îi aloc un subcapitol distinct, între cel dedicat pregătirii și cel dedicat muncii la scenă. În teatre, o parte din actori așteaptă lucrul la masă, o parte abia așteaptă să se termine. El rămâne, însă, o parte pe care tot sistemul o presupune: ți se alocă spații de un anumit tip atunci când începi lucrul, tocmai pentru aceste lecturi. Producția spectacolului este structurată astfel încât accesul tău la resurse precum costume, decor, recuzită, scenă vine târziu în repetiții, ca și cum se presupune că vei începe cu munca la masă. Doresc să atrag atenția că nu sunt

împotriva muncii la masă și că nu o consider în niciun fel o practică învechită sau inutilă. Ea își are locul și în munca mea de regizor, în funcție de proiectul la care lucrez. Cu toate acestea, cred că merită examinat dacă mai rămâne astăzi o practică unitară la nivel de sistem. Pe o parte a mesei se află regizorii pentru care munca la masă constituie un element indispensabil, cum este Radu Olăreanu:

> **Alex Teodorescu:** *În prima zi de repetiție, dumneavoastră ce știți despre viitorul spectacol?*
>
> **Radu Olăreanu:** *Unele lucruri le știu, altele nu le știu, le intuiesc doar și unele, unele chiar nu le știu deloc. Și îmi place mult pentru că o să văd unde o să mă duc. Nu, nu sunt adeptul unei călătorii cunoscute de la bun început milimetru cu milimetru. Nu cred în asta. Pentru că pot foarte multe lucruri pe parcurs, să apară, lucruri interesante care te pot lua prin surprindere, în sensul bun al cuvântului și atunci din, din cauza acestui fapt, că tu îți faci foarte milimetric toată construcția, aceste surprize plăcute pe care tu poți să le ai, poți să le, poți să nu le, să nu le vezi, să le ratezi. […] Dar dacă fac o piesă, să spunem, uite cum fac acuma Goldoni să zicem, toate... textul vine complet tot și împreună cu actorii lucrez la tăieturi la absolut tot, împreună cu ei la masă. Pentru mine lucrul la masă e foarte important. Este, cred că e cea mai importantă fază această, aceste, aceste repetiții la masă care, atenție, nu trebuie să se prelungească foarte mult dar e nevoie de, de un timp pentru repetiții la masă și acolo de*

fapt, acolo îmi construiesc toată povestea împreună cu ei, începând cu textul.[13]

Pentru Belai Marcel, munca de pregătire a spectacolului presupune parcurgerea textului dramatic propoziție cu propoziție de către regizor, înainte de prima lectură. Florin Vidamski a avut procese de lucru unde a petrecut două săptămâni și jumătate la masă. Pentru Radu Apostol, munca la masă e o muncă de căutare a subtextului:

> **Radu Apostol:** *După aceea prefer să petrec mult timp în lectură, să zic la masă, dar e un lucru la masă care nu e, că ne raportăm la realitatea concretă, dar important e să existe gândurile, să existe subtexte. Căutăm tot timpul subtexte. Sunt ahtiat după subtexte și după tipul ăsta de joc în care comportamentul, gândirea, emoția și rostirea asta verbală nu sunt toate. Nu sunt. Nu sunt singur pe o singură direcție. Adică să nu fie nimic redundant în viață. Chiar și când vorbim așa, îmi spunem lucruri. Nu spunem 100% ce gândim. Nu se întâmplă doar un singur lucru se întâmplă concomitent multe lucruri.*[14]

Pe de cealaltă parte a mesei se află regizorii pentru care textul nu poate fi înțeles decât în contextul viitorului spectacol. Leta Popescu consideră că textul se înțelege mult mai bine în picioare, așa că evită repetițiile la masă. Cristian Ban susține

[13] Interviu cu regizorul Radu Olăreanu pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

[14] Interviu cu regizorul Radu Apostol pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

că lasă textul deoparte atunci când repetă. El nu mai privește deloc spre text, privește doar spre actori și ce fac ei. Există și procesele de lucru unde analiza de text în sensul clasic este imposibilă, pentru că nu există un text gata scris, cum e în cazul Gianinei Cărbunariu. Totuși, aici aș aduce un asterisc relevant: faptul că nu se analizează cuvintele unui text nu înseamnă că nu există analiză de text. Textul dramatic nu e doar o sumă de cuvinte, el este depozitarul unor situații dramatice, alături de conflicte, relații și narațiuni. În procesele de muncă colaborative are loc exact construcția acestor elemente care, în mod tradițional, sunt transmise prin textul de teatru. Lucrând la documentare și construcție împreună, improvizând, analiza textului nu mai este necesară pentru că textul este construit pe niște elemente de construcție deja cunoscute de către echipa de creație. Oana Leahu surprinde ideea acțiunii verbale, atunci când discută despre analiză:

> **Alex Teodorescu:** *Ok, și având în vedere că îți scrii textele, în majoritatea cazurilor, mai faci o formă de analiză de text?*
>
> **Oana Leahu:** *Este analiza de text pe care o fac cu actorii. Pentru că încă de la prima lectură tu propui o canava aproape ca în „Commedia dell'arte" dar modul în care se potrivește cu actorii pe care dorești să-i distribui, modul în care simți că să spună textul te face să faci modificări și întotdeauna să faci o analiză de text și la nivel de acțiune vorbită. Pentru*

că, până la urmă, cuvântul e o acțiune vorbită, nu e doar un tip de a înșira vorbe, ci și la nivelul de personaje, de situații, de lucruri care se înțeleg sau lucruri la care trebuie să accentuez mai mult sau...

În procesele de lucru unde textul este scris în paralel cu dezvoltarea producției, fie că este vorba de scriitura dramaturgului sau a regizorului, analiza acțiunilor nu mai este necesară. Nu mai e nevoie să căutăm subtextul, atunci când subtextul este creat prin producția însăși și abia apoi translatat într-un text fix. Un alt motiv pentru care cred că munca la masă devine tot mai puțin norma în sistemul teatral este schimbarea tipului de text care se scrie pentru scenă. În continuare vedem preponderența unor texte cu structuri narative clasice, dar influența teatrului postdramatic devine tot mai puternic simțită.

În 2025 scriam textul pentru „Bine, bă...", realizând cu stupoare că nu conține conflict. Urma să fac un spectacol fără conflict, chiar dacă nu și fără situații de joc. Cu un stil de gândire scenică realistă trebuia să țin atenția spectatorului pentru o oră fără să am un conflict. Decizia de a construi textul astfel a fost pentru a ilustra un sistem în implozie, modul în care urmările consumului de droguri se descarcă într-o „lume normală", fără nevoia intenției unei persoane din exterior. Mai mult, doream să distrag atenția spectatorilor (adolescenți) de la tema spectacolului, de la consumul de droguri. Am vrut să fac spectacolul să pară doar o „altă piesă despre adolescenți".

Cum să fac analiză la masă pe un text fără conflict? Ce să analizez la masă într-o structură de spectacol unde tensiunea apărea între gestul repetitiv și textul rostit aproape mecanic? Schimbarea tehnicilor de actorie contribuie și ea la schimbare, cu influența sistemului lui Stanislavski tot mai puțin resimțită în multe cercuri teatrale și cu sisteme de actorie alternative, precum tehnicile lui Sanford Meisner care capătă popularitate.

Indiferent dacă există lucru la masă în sensul clasic sau nu, este clar că regizorul și, implicit, colectivul de creație realizează o muncă de înțelegere în profunzime a materialului dramatic. Indiferent dacă această muncă se bazează pe analiza unui text de spectacol sau a unei situații de viață, care abia mai apoi e convertită într-un spectacol de teatru, o formă de analiză dramaturgică există în mai orice proces teatral. Acest lucru nu a fost contrazis de niciun regizor intervievat. Din contră, pentru unii analiza nu este neapărat ceva ce ține de text, ci de înțelegerea lumii în care are loc spectacolul. Éva Patkó ne spunea:

> **Alex Teodorescu:** *Ați vorbit un pic de documentare, ați zis că este o documentare incidentală. Mi se întâmplă să mă întâlnesc cu diverse tipuri de produse artistice sau artistice care se leagă de spectacolul pe care urmează să-l fac. Dar legat de documentarea foarte intenționată, mă duc să citesc, mă duc să caut, mă duc să văd ce fel de materiale consultați, ce fel de proces de documentare aveți?*

Éva Patkó: *Unul trebuie să cunosc foarte bine spațiul acelui text, adică dacă acel text mai are și alte texte. Adică dacă acel autor a scris mai multe texte. Minimum, că-i citesc, dacă se poate, toate textele, dacă se poate cât mai multe într-o limbă originală în care a fost scrisă, nu doar traducere, să aflu cât mai mult despre autor, pentru că și noi intrăm cu viața noastră personală în spectacolele pe care le facem, dacă vrem să arătăm, dacă nu doar probleme foarte personale. Poți să vorbești sau de interese foarte personale, tot așa și. Și autorul altceva nu poate să facă. Și atunci găsești. Sau cel puțin eu găsesc elemente foarte importante care pot să le pot să le am. Nu neapărat să le implementez în spectacol. Poate nici nu este nevoie, dar. Dar mi se clarifică un univers nu doar al textului pe care lucrez și univers al celui. Nu-mi place să spun așa, universul autorului, dar un univers în care acel text trăiește și acel text poate să fie cât mai un univers în care acel text poate să fie cât mai organic și nu este doar scos afară sau din. Din acest mare context. Apoi, temele pe care le abordează, textul sau temele pe care eu aș vrea să le accentuez în acest text sau în acel spectacol, această temă astăzi, cum este văzută, de exemplu, în muzica contemporană sau în literatura contemporană? Ok, și cum a fost văzut mai devreme cu ani în urmă, Dar pe mine cel mai mult mă interesează astăzi cum este văzut și mi se dau niște perspective, probabil la care nu eu nu m-aș fi gândit. Deci, cumva, într-un dialog continuu cu documentele și documentarea, este un dialog continuu pentru mine. De asta am nevoie de mult timp ca să. Ca să mă pregătesc. Sau asta? Mi-am dat seama, că eu am nevoie de mult timp.*

Astăzi toată munca de documentare și înțelegere a textului poate fi externalizată către AI. Cu siguranță, mulți dintre noi, regizorii o facem, într-o mai mică sau mai mare măsură – de la transcrierea interviurilor sau jurnale de lucru, până la arhivare și retrieving de informații din propriile noastre baze de date. *NotebookLM* poate analiza seturi complexe de materiale documentare și este un asistent de cercetare absolut fenomenal. Funcțiile de research de la mai toate AI-urile mari sunt extrem de competitive și scad tot mai mult timpii noștri de căutare de informații. Ne întrebăm dacă există un impact asupra acestui tip de practică. În primul rând va exista o ruptură între regizor și materialul primar, generator de informații. Cercetarea va fi mediată de un AI, care va fi la rândul său *subiectiv* cu privire la ce informații extrage și cum le aranjează. În al doilea rând, cred că e o documentare tot mai focalizată. Mult din activitatea regizorului de înțelegere a textului/situației și de concepere a spectacolului este una incidentală – este hazardul de a da peste anumite materiale sau de a fi în anumite locuri atunci când cauți informații. Nu doar cartea pe care o citesc e relevantă, ci și faptul că atunci când citesc acea carte trec pe lângă o statuie sau printr-o piață. O parte din această întâlnire cu hazardul dispare odată cu apariția AI: căutăm informații în fața acelorași ecrane și în fața acelorași interfețe. Posibil obținând răspunsuri similare, din cauza modului în care AI indexează informația și sursele de informație.

În același timp, niciodată nu a fost mai interesantă partea de documentare. Toate sistemele mari de AI îți permit să vorbești live cu datele la care vrei să ai acces, să pui întrebări și să îți răspundă o voce aparent umană. Poți rezuma o cantitate imensă de date pentru a pregăti spectacolul. Și apropo de munca la masă, poți face aceste informații extrem de ușor accesibile actorilor. E o problemă cunoscută la nivel de România ca regizori să ceară către colective de creație să parcurgă anumite lecturi, iar aceste lecturi să nu fie în final parcurse. Acest lucru e și mai pregnant în acele teatre unde se lucrează „clasic", cu regizorul care vine și furnizează o soluție, iar adevărul final se găsește „în text". Ei bine, folosind AI poți crea infografice, materiale de prezentare, podcast-uri (a se vedea NotebookLM), animații și prezentări care pot ajuta enorm la barierele tradiționale de transmitere a informației.

Așadar, impactul AI asupra pregătirii spectacolului și asupra lucrului la masă va fi enorm. Cred că rămâne la latitudinea sistemului măsura în care se va profita de avantajele acestei tehnologii și nu atât de mult de „simplificarea" pe care o aduce, de comoditatea unor răspunsuri single-prompt. Poate teza secundară a acestei cărți ar trebui să fie „fără single prompts în producția artistică"... În mod particular legat de munca la masă, oare până unde poate AI fi folosit? E clar o unealtă capabilă de profunzime, de o veritabilă analiză formalistă a textului de spectacol.

Ar fi foarte facil să antrenezi pe textul de spectacol și pe propria viziune un AI care poate lucra la masă, multi-modal chiar, cu actorii. Cât de mult am putea economisi din timpii de producție! Și cât de ușor ar fi ca fiecare actor să își poată personaliza propriul proces de lucru!

Cu toate acestea, analiza de text nu este doar o modalitate de înțelegere a textului. Este o modalitate de formulare în grup a unei viziuni comune despre spectacol. Analiza la masă este o formă de negociere artistică între creatorii spectacolului. Dacă această muncă ar fi să fie delegată unui AI, unde ar trebui să fie translatată negocierea? Poate tocmai că ar deveni imposibilă. Așadar, se prea poate ca AI nu doar să permită apariția „autorului unic" în producții unde regizorul acaparează tot mai multe funcții din meseriile tradiționale din teatru, ci chiar să faciliteze o viziune unică asupra spectacolului într-o mai mare măsură în procesele de grup. Spre deosebire de sistemele tehnologice, atunci când introduc drept prompt într-un colectiv de creație un caiet de regie, acest colectiv își va impune personalitatea artistică și va modifica semnificativ intenția inițială. Odată ce această întâlnire devine mediată de AI, care e un sistem bun la respectat prompturi, lucrurile se schimbă. Și pentru că am adus în discuție caietul de regie și metoda de lucru la un spectacol, haideți să aruncăm o privire la modul în care aceste prompturi de spectacole, caiete de regie, sunt sau nu prezente în teatrul românesc azi.

3. Pregătirea care se șterge

3.1. Paradoxul metodei negate

Metoda de construcție regizorală e o metodă care se neagă pe sine. Atunci când te uiți la un spectacol de teatru arar vezi cum a fost construit. Există excepții, pornind de la Brecht încoace, prin care teatrul își revelează propriile mijloace. În special în formele de teatru social sau documentar, teatrul își revelează însuși mecanismul de construcție al proiectului, nu doar al produsului cultural. Cu alte cuvinte, creatorii și mijloacele prin care spectacolul au fost create sunt arătate deopotrivă, nu doar mecanismele scenice din spatele unor efecte punctuale, așa cum este cazul la Brecht.

Fiecare etapă de construcție a viitorului spectacol o neagă pe cea anterioară. Documentarea este negată de pregătirea spectacolului, când regizorul lasă parcă deoparte toate informațiile și se focalizează pe text sau pe viitoarea construcție de spectacol. Pregătirea este negată de începutul repetițiilor, când regizorul lasă materialul pregătit (caietul de regie, dacă există) deoparte, pentru a-și muta atenția pe

echipa de creație. Echipa de creație este negată de spectacol, când firele colaborării devin ascunse în spatele construcției finale. Din interviurile realizate pentru Arhiva Regizorală, rezultă trei mecanisme distincte de negare a metodei de construcție: negarea efectivă, uitarea și ascunderea.

Negarea efectivă a metodei apare în mai multe variante. Interviul realizat cu Florin Vidamski este extrem de grăitor pe această temă, mai ales dată fiind apropierea sa de David Esrig, un regizor care nu doar a pus bazele sistemului de pedagogie a regiei în România, dar și-a și formalizat puternic metoda de lucru. **Uitarea** metodei este întotdeauna o chestiune de retrospectivă:

> **Florin Vidamski:** *Pornesc de la ideea asta că știi că, nu am nicio claritate în privința acestei pregătiri. Ce pregătești înainte? Totul diferă de la un moment la altul, de la o vârstă la alta, cum zici și tu, de la un spectacol la altul, de la un proiect la altul. Dar în același timp ai nevoie de ceva ca să vii în fața celorlalți, știi? Și mai mult pentru tine, de cele mai multe ori.*[1]

Uitarea propriei metode, a propriei pregătiri, nu este un eșec al acestei pregătiri. Este tocmai o etapă normală a pregătirii și a cunoașterii. Despre acest aspect discută pe larg Mihai Ranin:

[1] Interviu cu regizorul Florin Vidamski pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

> **Mihai Ranin:** *Oricât aș vrea eu să fac lucruri noi, până la urmă, dacă cineva îmi vede spectacolele, mi s-a spus asta, sunt recognoscibile. Eu nu îmi dau seama de lucrul ăsta, pentru că eu știu tot ce pun nou în spectacole. Cercetarea este permanentă. Nu cred că aș merge la bibliotecă, nici nu se mai practică lucrul ăsta acum că avem internetul, dar cercetarea poate să vină din toate direcțiile. Adică îți iei elemente din toate părțile posibile, practic epuizezi toate sursele de informații înainte de a începe să visezi. După care uiți. Importantă este această uitare. Când te apuci să lucrezi la un spectacol și ai impresia că tu ești un ingenuu. Toate lucrurile se nasc în momentul în care începi repetițiile. Totul este nou pentru tine și te miri. Un alt profesor de-al nostru, Dem Rădulescu, vorbea despre mirare. Adică teatrul este mirarea. Cred că avea foarte mare dreptate, pentru că dacă îți pierzi capacitatea asta de a te mira, de a te minuna tot timpul, de a descoperi ca un copil creația, practic devii un funcționar teatral, ceea ce nu îmi doresc.*[2]

Crearea unui spectacol e o formă de transfer de cunoaștere. Regizorul care se pregătește își învață propriul spectacol, sau, cel puțin, drumul spre viitorul spectacol. În prima zi de repetiție, regizorul e singurul care își cunoaște viitorul spectacol. El transferă această cunoaștere mai departe către actorii săi. E normal ca el să își uite pregătirea. Niciun

[2] Interviu cu regizorul Mihai Ranin pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

profesionist, atunci când lucrează, nu își aduce aminte: „Și aici aplic teorema lui Pitagora, apoi urmează să fac X și Y...", fiindcă procesul devine unul intuitiv. Această intuiție se bazează profund pe cunoaștere, așa cum subliniază și Éva Patkó: „Dar de fapt eu nu știu nimic. Dar ca să nu știu nimic, pot să ajung să știu chiar absolut tot. Dar această a ști mai de fapt se referă la împrejurime, la context, la conținut, ca munca practică să poată să se nască acolo împreună."[3]

Florin Caracala descrie acest traseu al uitării în detaliu: „Florin Caracala: Și am început să mă simt, să simt că pot să mă dezbar de reguli. Deci cred că e o parte esențială a procesului în care nu trebuie nimic, dar e o parte din proces: să nu știi nimic, să știi cât mai mult și la un moment dat să simți că poți să să nu mai fii dependent de niște structuri foarte ferme."[4] Radu Nica, în interviul oferit, spunea că e în regulă să spui „nu știu", fiindcă acest lucru apropie echipa proiectului. Acest gest de vulnerabilitate a regizorului se transformă în credit relațional în cadrul colectivului de creație, în funcție de cum se raportează colectivul la acest lucru.

Există o imagine în teatre, cum că regizorul nu are voie să spună că nu știe, atunci când este întrebat

[3] Interviu cu regizorul Éva Patkó pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

[4] Interviu cu regizorul Florin Caracala pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

de actori. E o cutumă să se spună că un regizor care nu știe să răspundă la toate întrebările „vine cu tema nefăcută". Acest lucru impune ca regizorul să lase măcar impresia unei pregătiri. Pregătirea însă nu poate fi prea riguroasă și prea vizibilă, pentru că atunci riscă să se invoce că e un regizor autoritar, care nu lasă libertate creativă celorlalți actori. Proporția dintre pregătire vizibilă și pregătire invizibilă variază semnificativ între teatrul de stat și teatrul privat, și chiar în același tip de teatru, în funcție de cultura organizațională.

Uitarea pregătirii este și o formă de protecție a regizorului în fața schimbării structurilor de putere din teatru. Asta nu înseamnă în niciun caz că regizorii participanți la Arhiva Regizorală au disimulat, ci doresc să spun că regizorul lasă de multe ori intenționat la repetiții impresia că nu știe unde dorește să ajungă, pentru a permite intervenția creativă sinceră a colectivului de creație. Neștiința cultivată nu trebuie confundată cu o lipsă de pregătire. Leta Popescu îmi spunea că nu poți veni la repetiții complet nepregătit. Botond Nagy spunea că nu știe cum arată viitorul său spectacol, dar vine întotdeauna cu spațiul de joc finalizat conceptual. Riscurile unui proces de lucru fără o pregătire prealabilă sunt subliniate de Katie Mitchell:

> *If the director goes into rehearsals with an unprepared script, they are reliant on the discoveries they or the actors make, and this way of rehearsing strikes*

> *me as somewhat precarious, over-reliant on in-the-moment chance discoveries. If those chance discoveries are not made, there is no fall-back position, and the production could end up reflecting the somewhat chaotic and uneven discovery (or nondiscovery) procedure where one moment is solved by a great discovery and the next moment is unclear because there was no strong discovery.*[5]

Uitarea ține de memorie și cred că există foarte puțini regizori care nu își aduc aminte exact pașii pe care i-au făcut pentru a ajunge la spectacolele lor. Uitarea nu e suficientă pentru a „scăpa de metodă" uneori, și atunci se ajunge la **negarea** propriu-zisă:

> **Florin Vidamski:** *Bineînțeles că am scris o teză de doctorat despre metoda lui Esrig. Sincer să fiu, nici atunci nu credeam că e doar metoda aia, știi? Adică nu era metoda care mă salva și care mă aducea la genialitate. Și până la urmă, știi, metoda e un mare pericol acest cuvânt în teatru. Metoda, știi? Uite, haideți să lucrăm după metoda mea. Sau hai să luăm «metoda». Și știm atâtea nume de care deja ne-am săturat auzindu-le. Sunt aceiași, știi, de sute de ani, tociți. Și te gândești bine. Bun, da, îi știm din scoarță-n scoarță. Foarte bine, și-au făcut treaba frumos, au fost profi, dar uite ce se întâmplă la mine, știi? Adică ce foarte important pentru mine, nu pentru neapărat pentru actorii, actrițele cu care lucrez, nu pentru echipa de creație cu care vin în*

[5] Katie Mitchell, *apud.* Marsden, Inside the Rehearsal Room (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2021), 55.

teatre. Nu pentru studenți, studentele din din școlile în care am lucrat. Ci pur și simplu numai pentru mine.[6]

Există o sumă de bancuri cu regizori care nu fac diverse activități fiziologice, pentru că „s-au mai făcut". Nu îmi permit să le redau într-o carte academică. Există la nivelul breslei o teamă de repetiție, o teamă de a ajunge la aceleași rezultate ca și predecesorii noștri. Până la urmă e căutarea regizorală, cea a unei formule de lucru care să creeze spectacolele pe care ni le dorim. De aceea actorii își neagă mult mai puțin maeștrii decât regizorii. De aceea există mult mai multe metode formalizate de actorie, decât de regie. Pentru actor, mergând pe linia de gândire a lui Declan Donnellan, metoda de lucru este o plasă de siguranță în fața stresului performativ. Pentru regizor, acceptarea unei metode echivalează cu acceptarea statutului de „meșteșugar", lucru care într-o cultură încă romanticizată asupra artistului, echivalează cu moartea culturală. Cu toate acestea, cred cu tărie că nu există un regizor fără o metodă a sa și că toate aceste metode au filiații comune clare, oricât de originale se pretind. Florin Vidamski admite, în interviul realizat, că există o metodă a sa:

[6] Interviu cu regizorul Florin Vidamski pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

> **Florin Vidamski:** *Cred că în fiecare meserie există un tip de cercetare și de învățarea unor lucruri pe care nu le poți explica. La nivelul ăsta în care te gândești, cauți, citești, te documentezi, știi. Și la mine se reduce la o singură operație această metodă. Dacă vrei o chestie extrem de esențializată. Știi, eu construiesc condiții și lucrez cu protecțiile. Le elimin? Ale cui? Protecțiile celor cu care lucrez? Ok, Adică e greu în teatru, te expui. Și ce te învață școala? În primul și în primul rând, și după aceea, teatrul e să-ți creezi protecții. Dar ele sunt groaznice. Aceste protecții, pentru că te golesc și te anulează, te anulează ca artist. Și atunci aceste condiții pe care le propun în diferite situații și protecții cu care lucrez eu, le elimin sau le fac vizibile ca alegere, ca lumea să știe că dacă ajunge să fie frumos, momentul ăsta e fals. Trebuie să-l trebuie să-l lucrăm din nou, trebuie să-l tăiem. Nu poate să fie frumos.*[7]

Totodată, aș face o distincție clară între metodă/tehnică de lucru și percepția noastră asupra acestei metode/tehnici, în calitate de creatori. Mulți dintre regizori afirmă diverse mediumuri cu care lucrează. Florin Vidamski susține că lucrează cu protecții. Brecht susținea că lucrează cu tensiuni și contradicții. Eu susțin că lucrez semiotic, că sunt un compunător de semne. Florin Caracala susține următoarele:

> **Florin Caracala:** *Or, eu cred că teatrul, care e un exercițiu de forță prin capacitatea de vulnerabilizare a artistului, cred că ține foarte mult de amintirile*

[7] *Idem.*

noastre și cred că, de fapt, atunci când ai un discurs pe care îl lansezi ține foarte mult exact de experiențele tale și de amintirile tale din acel moment. Și atunci ideea de a nu mă repeta pornește exact din, din punctul ăsta în care pe mine mă interesează mai degrabă să learn what I feel and understand how I feel. […] Și îmi place să mă surprind pe mine de fiecare dată, să învăț, să învăț să citesc și altfel. Și cred că asta e ceva ce ține viu în... sau mă rog asta e pentru mine funcțională pentru că vezi că atâtea bordeie, atâtea obiceiuri. […] Tehnica e să n-am nici o tehnică și să dezvolt de fiecare dată o tehnică.[8]

Florin Caracala susține că lucrează ca medium cu propriile sale tehnici și procese de lucru. Cu toate acestea, aș fi foarte curios de un experiment în care cineva observă din exterior și documentează fiecare minut al procesului de lucru la mai multe spectacole: unul de Florin Caracala, unul de Florin Vidamski, unul de Alex Teodorescu și unul de Bertolt Brecht. Cred că diferențele obiective de proces de muncă vor fi mult mai puțin radicale decât diferențele noastre de percepție asupra acestor procese. Metoda este un ansamblu de tehnici, or, meseria regizorului este una destul de limitativă din punctul ăsta de vedere: dăm indicații unor actori, prin acțiuni fizice, metafore, situații și gânduri, încercând să stârnim ceva în ei, ajungând la o construcție inteligibilă (nu neapărat

[8] Interviu cu regizorul Florin Caracala pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

inteligibilă intelectual), folosind tehnici de improvizație și construcție, până ajungem să fixăm spectacolul final. Uneori re-aranjăm piesele în această succesiune. Uneori focalizăm mai mult procesul pe o parte constituentă față de alta. Uneori folosim estetici diferite. Dar la nivel de tehnică și metodă cred că variațiile sunt practic mici. Ce variază semnificativ este percepția regizorilor asupra propriilor ansambluri de tehnici.

Dincolo de negarea efectivă a tehnicii de lucru apare a treia operațiune de ștergere a procesului de pregătire, cea de **ascundere**. Ascunderea începe întotdeauna cu o negare. Mihai Ranin îmi spunea: „Nu cred în caietul de regie. Sunt regizori matematicieni care lucrează în felul acesta, dar spectacolele lor sunt lipsite de suflet."[9] În același interviu, Mihai Ranin îmi mărturisea că ține la capătul patului un caiet, pe care își notează idei, în special vise, pe timpul nopții. Eu îmi ascund visele și ideile în soluții specifice în caietele mele de regie. Este vreo diferență reală de metodă de lucru între aceste două procedee? Amândoi ne prezervăm inspirația în scris, unul într-o formulă pe care o numim „caiet de regie", celălalt într-o formă de jurnal.

Poziția lui Alexandru Dabija este similară. Pe de o parte, regizorul îmi spunea că a abandonat ideea de

[9] Interviu cu regizorul Mihai Ranin pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

caiet de regie la finalul facultății. În același interviu dezvolta următoarele:

> **Alexandru Dabija:** *Și atunci toată pregătirea pentru un... toată pregătirea pentru un spectacol, care este imensă, deci, din punctul ăsta de vedere e cam 80 la sută din, din ce vreau să fac, din ce fac, din lucru, e constituit din pregătire, deci din asimilarea temei, a textului, pregătire de context, spuneți-i cum vreți, inspirații, idei, dar cuplată întotdeauna cu lucrul cu actorii. Cred că a lăsa urme în meseria asta, nu vreau să intru brusc în metafizică, dar a lăsa urme în meseria asta, e o încercare vană. Deci e plină... e frumos vanul, care se leagă și de vanitate.*[10]

Este vreo diferență esențială de metodă între a alcătui un caiet de regie, care presupune analiza textului, analiza contextului, structurarea documentării etc. și ceea ce propune Alexandru Dabija? Sau este vreo diferență de metodă între un caiet de regie unde am extrase din cărți și a avea o bibliotecă plină cu cărți (sau linkuri, sau melodii sau orice altceva), parcurse de regizor, subliniate de regizor, care nasc spectacole? Cred că e o formă de ascundere, aceasta a negării caietului de regie, doar din cauza faptului că munca de pregătire pe care majoritatea regizorilor maturi din România o practică e diferită de modul în care au învățat în facultate că această muncă trebuie structurată.

[10] Interviu cu regizorul Alexandru Dabija pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

Caietul de regie este doar un nume pentru un element de patrimoniu cultural imaterial. El nu poate fi delimitat unei rețete, pentru că e doar fixarea scrisă a unui proces care nu are nevoie de fixare. Scriu în caietul de regie doar ca unealtă mnemonică. Am nevoie să adun laolaltă toate materialele de pregătire pe care le fac. Și atunci regizorul numește acest material dosar al spectacolului, sau caiet de regie. Nimic din ce regizorul a internalizat ca proces nu trebuie fixat. Dacă eu am internalizat procesul de analiză situațională și de analiză de personaj pe măsură ce m-am antrenat ca regizor, nu voi mai avea fișe de personaj în caietul meu de regie. Și pe măsură ce caietul începe și conține tot mai puține elemente structurate ajung să spun că nu mai fac caiete de regie, că sunt un pericol, că această metodă nu e valabilă pentru mine, că îmi ucide creativitatea.

De aceea, la nivel de arhivistică, pledez pentru arhivarea tuturor materialelor artistului, nu doar pentru arhivarea caietelor de regie. Cred că după ce regizorii români mor, materialele lor ar trebui arhivate și păstrate, pentru că totalitatea acestor materiale este, de fapt, martorul practicii artistice a acestor regizori, în condițiile deosebite în care propria lor operă nu poate fi prezervată real, nici măcar prin fixarea pe peliculă. Teatrul e despre mai mult decât despre ce poate fixa o cameră-cadru-larg la premiera producției, dar și mai mult decât amintirile fragmentare ale unor memorii de artiști,

respectiv de cronici de spectacol. În 2022 am reușit să aduc după moartea lui Lucian Giurchescu toate caietele de regie ale domniei sale în România. În prezent se află la Facultatea de Teatru și Film din cadrul UBB Cluj. Au rămas în urmă o mulțime de materiale în Danemarca. Lucian Giurchescu avea maldăre și rafturi pline de reviste. De toate tipurile. În retrospectivă îmi dau seama că nici nu le-am deschis, considerând că sunt doar un detaliu interesant din viața regizorului. Dacă erau subliniate? Dacă erau parte din procesul lui de lucru? Dacă el nu începea munca precum Cristian Ban, cu muzică, ci cu reviste? Și eu am lăsat aceste materiale acolo din ignoranță, presupunând că un caiet de regie ca material de arhivă ar trebui să arate într-un anumit fel.

Dacă uitarea procesului este ceva intern regizorului, ascunderea pregătirii este raportată extern. Eugen Gyemant descrie acest proces al ascunderii muncii de pregătire:

> **Alex Teodorescu:** *Ce aud eu de la tine și mi se pare foarte interesant e că procesul tău de lucru e foarte... nu vreau să zic intuitiv, ci non explicit, în ideea în care îți alegi niște elemente pe care le pregătești, dar pe care nu le fixezi niciodată într-un scris. Am ales o imagine, am înțeles de ce am ales imaginea aia, dar nu scriu de ce am ales imaginea aia. Sau îți alegi o muzică care te duce aproape... ție, undeva interior ți-e foarte, foarte clar ce cauți, dar nu neapărat... adică nu e scris. Mi se pare foarte interesantă ideea asta a unui caiet de regie audio-vizuală dar și foarte interesant să... interesat să văd cum... cum arată.*

> **Eugen Gyemant:** *Asta și pentru că, adică de-asta nu mai, nu-mi scriu lucruri sau nu așa... pentru ca să pară la repetiții, că le-am gândit atunci pe loc. Lumea apreciază mult mai mult: dom'le, cum i-a venit ideea asta pe loc decât că, dom'le, e serios, și-a făcut temele.*[11]

Ascunderea metodei este un proces specific al Sprezzatura, descris de Paolo D'Angelo ca fiind caracteristic artei, tocmai din dorința de a părea spontană.[12] Practica negării metodei este una cu o istorie importantă în teatrul universal. Stanislavski însuși, când regiza, făcea să pară că nu știe ce va construi, pentru a forța decizia independentă a actorului, lucru pe care Maria Knebel îl numește „abilitatea lui pedagogică".[13] De exemplu, Peter Brook spune: "I can describe an exercise or a technique, but anyone who attempts to reproduce them from my description is certain to be disappointed. I would undertake to teach anyone all that I know about theatre rules and technique in a few hours. The rest

[11] Interviu cu regizorul Eugen Gyemant pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

[12] Columbia University Press, descriere pentru Paolo D'Angelo, Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp (2018), accesat la 18 septembrie 2026, https://cup.columbia.edu/book/sprezzatura/9780231175821/

[13] Maria Knebel, citată în Sharon Marie Carnicke, Stanislavsky in Focus (2009), comentată în Robert Marsden, Inside the Rehearsal Room (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2021), 91–92.

is practice – and that cannot be done alone."[14] Ivo van Hove descrie pregătirea spectacolului ca pe un rucsac, pe care îl ține acolo în cazul în care există probleme; rucsacul este plasa sa de siguranță, nu un element menit să îi intimideze pe actori.[15]

Eugenio Barba concluzionează în mod categoric următoarele: "Therefore I cannot, nor do I wish to, pass on a style, create a school or a method, or – to use a word that I don't like – define a personal aesthetic that others might share."[16] În același timp, Eugenio Barba și Odin Teatret fac cercetare în domeniul artistic și țin cursuri și seminarii. Drept care, există cu siguranță un conținut transmisibil, chiar dacă el nu e doctrinar. Există un ansamblu de tehnici și de atitudini concrete față de aceste tehnici pe care Eugenio Barba le folosește inclusiv în spectacolele sale. Sigur, ele variază de la un spectacol la altul. Și sigur, asta nu înseamnă că sunt imitabile, dar nici nu înseamnă că nu există. Drept care negarea tehnicii e întotdeauna o metaforă. Poate chiar o tehnică în sine.

Există o categorie specială de ascundere, ilustrată și de Gary Stevens: "I probably have an

[14] Peter Brook, The Empty Space (Harmondsworth: Penguin Books, 1973), 100.

[15] Ivo van Hove, interviu în Robert Marsden, Inside the Rehearsal Room (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2021), 95.

[16] Eugenio Barba, On Directing and Dramaturgy: Burning the House (London and New York: Routledge, 2010), XV.

approach but I haven't formulated it."[17] Cred că ține de o fugă normală de responsabilizare teoretică. Până la urmă, regizorul de teatru e un artist. El prestează o muncă artistică. Un artist plastic e întrebat mult mai rar despre propriul proces de lucru și este mult mai rar pus să și-l apere decât regizorul. Da, ambii vor fi întrebați despre produsele lor artistice și vor răspunde sau nu la aceste întrebări, dar regizorul conduce o artă de grup și este forțat să răspundă unor întrebări (formulate sau doar resimțite) cu privire la metoda pe care a ales-o. Un pictor care ratează o pictură nu irosește decât propriul timp, lucru care nu poate fi spus și despre regizor. Un pictor care expune o lucrare proastă se expune public doar pe sine, pe când regizorul abia dacă se expune pe sine, expunând actorii într-o mult mai mare măsură. Și atunci regizorul e obligat să își justifice metoda, dar este tras la răspundere teoretic pentru ea. „Aoleu, uite ce a zis cutare regizor. E un tiran/ Nu știe ce face/ E un habarnist." Și atunci va spune: eu lucrez cum lucrez, nu mi-am formulat metoda. În acest sens, Michael Polanyi spune: "We can know more than we can tell."[18]

[17] Gary Stevens, interviu din 3 iulie 2003, citat în Alex Mermikides, Negotiating creativity: an analytical framework for the study of group theatre-making processes (teză de doctorat, Goldsmiths, University of London, 2006), 254.

[18] Michael Polanyi, The Tacit Dimension (Garden City, NY: Doubleday, 1966), 4.

Această ascundere a metodei de lucru și, mai ales a pregătirii, are subtilitățile ei. Radu Nica spune următoarele:

> **Radu Nica:** *Nu, nu-mi notez, nu-mi pregătesc foarte mult. Nu-mi pregătesc inițial... S-ar putea... De-aia zic... Poate că interviul nostru va fi extrem de scurt. Nu, nu îmi fac caiet, caiet de regie. Sigur că îmi pregătesc niște lucruri, dar nu am un caiet de regie în care să îmi notez pe replici... Nu. Am mai degrabă tot așa. Partea de preparing e... e foarte intuitivă. Intuiții, imagini care au sau poate nu au legătură, asta e prima, prima lectură după care, sigur am și partea aceea în care îmi împart scenele pe micro scene, pun conflictele, definesc relațiile și cam, cam atât. Dar de multe ori nu rămâne foarte mult din treaba aia. Dar sentimentul ăsta al meu, al datoriei ardelenești, mă mai face să... să fac și această operațiune. Dar un caiet de regie în adevăratul sens al cuvântului, sincer, nu-l mai fac.*[19]

Minimalizarea e și ea o formă de ascundere. Relații, conflict, micro-scene, deja vorbim de o formă extrem de concretă de analiză de text. Nu pot să nu mă întreb dacă există o formă de complex sistematic al sistemului românesc de regie în fața pregătirii spectacolului, ca și cum o majoritate covârșitoare a regizorilor au impresia că nu fac asta suficient de bine, că nu respectă niște standarde de pregătire. Nu

[19] Interviu cu regizorul Radu Nica pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

am informații de ordin statistic în sensul acesta, dar e o stare generală de spirit pe care o am după 20 interviuri pentru Arhiva Regizorală plus încă 4 pentru teza mea de doctorat. E important să subliniem că negarea metodei de lucru și de pregătire nu e minciună și nici o formă de alint din partea regizorilor. Este o formă de cunoaștere care nu poate fi formalizată sau despre care se consideră că nu trebuie formalizată. E o formă de cunoaștere tacită într-un sistem artistic creat de Esrig și Penciulescu, despre care Penciulescu însuși susținea că este o *via negativa*:

> *Învățământul, în teatru, nu poate fi decât cel al unei via negativa, adică al învățării a ceea ce nu trebuie să înveți (căci ceea ce trebuie să faci nu se învață) pentru a atinge o stare excepțională de vigilență, situată la înălțimea tuturor posibilităților care se pot grefa pe realitate.*[20]

Cred că acesta e și unul din motivele pentru care regia de teatru ca meserie în România este învăluită într-o formă de mister în fața publicului general, un „ceva" ce se practică în spatele ușilor închise.

Regia de teatru, chiar dacă este o meserie aparent cerebrală, este o formă de cunoaștere corporalizată. Schmidt și Deppermann susțin că cunoașterea corporalizată este inefabilă și rezistă puternic tradu-

[20] Radu Penciulescu, „Implicarea actorului," Teatrul 12 (1968): 86–87.

cerii în categorii conceptuale.[21] Poate chiar și pentru regizori ea devine un mister, pe măsură ce practică această meserie. La un moment dat, abilitățile regizorului coincid într-o asemenea măsură cu nevoile meseriei, încât practica se transformă în mister: spectacolele se întâmplă, iar regizorii știu să le facă. Și suntem suficient de puțini regizori în România încât acest lucru să fie posibil: nu e o problemă ca o breaslă de maxim 100 de persoane active să fie învăluită de mister, într-un sector de producție culturală marginal. Oare va da această formă de cunoaștere exclusiv corporalizată a regiei o rezistență a sistemului sau măcar a meseriei în fața sistemelor AI? Până la urmă, există multe materiale despre actorie, dar nu știu măsura în care sistemele AI sunt competente în analiza și coordonarea jocului actoricesc. Cu privire la regie există, însă, considerabil mai puține manuale și tratate. Poate tocmai aceste surse sunt insuficiente pentru a antrena sisteme care „să ne înlocuiască" ca regizori. Totodată, dacă cunoașterea meseriei de regizor nu este ceva transmisibil prin formalizare, atunci meseria în sine e destul de securizată în raport cu sistemele AI. Despre acest tip de cunoaștere scrie și Robin Nelson:

[21] Axel Schmidt and Arnulf Deppermann, "Showing and Telling—How Directors Combine Embodied Demonstrations and Verbal Descriptions to Instruct in Theater Rehearsals," Frontiers in Communication 7 (2023): 4, https://doi.org/10.3389/fcomm.2022.955583.

> *It may not ultimately be possible—and it should not be the aim—to make the tacit thoroughly explicit (that is, expressed as propositional knowledge in writing). That would constitute an attempt to transpose practices into words which practitioners rightly resist on the grounds that if they could write it they would not need to animate, paint, perform, construct...*[22]

Baldassare Castiglione numește *sprezzatura* acea atitudine nonșalantă care ascunde efortul, care face o sarcină să pară că e făcută aproape fără să fie gândită.[23] Ideea de *sprezzatura* nu este întâmplător motto-ul acestei cărți. Ea întruchipează exact atitudinea regizorilor intervievați pentru Arhiva Regizorală, pentru care fie nu există metodă deloc, fie acea metodă nu este ceva formalizat, fie este ceva misterios, fie e ceva ce trebuie ascuns. Paolo D'Angelo demonstrează că *sprezzatura* este o calitate artistică, trasabilă în tot arcul istoriei artei, de la Aristotel la Duchamp.[24] Drept care, atitudinea regizorului de a-și ascunde pregătirea este una eminamente artistică.

---

[22] Robin Nelson, Practice as Research in the Arts: Principles and Methodologies (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 47.

[23] Baldassarre Castiglione, The Book of the Courtier, citat în Paolo D'Angelo, Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp, trad. Sarin Marchetti (New York: Columbia University Press, 2018), 7.

[24] Paolo D'Angelo, Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp, trad. Sarin Marchetti (New York: Columbia University Press, 2018), passim.

Tocmai ascunderea metodei demonstrează că acest procedeu este o parte din arta regizorului. Poate de aceea titlul lui Katie Mitchell, *The Director's Craft*, în loc de *The Director's Art* este cu atât mai inspirat.

Motivele acestei ascunderi sunt multe, de la fuga de formalizare și dorința de originalitate, inclusiv în raport cu sine; la dorințe de acordare a libertății celorlalți participanți la procesul de lucru; până la dorința de a fugi de imaginea regizorului autoritar. Emma Rice vorbește exact despre senzația pe care pregătirea „vizibilă" o poate avea asupra actorilor: "I tell them what to do a lot; we don't sit around. I run the first bit of the process quite tightly. [...] I've worked out quite a careful process. Which I know, if I was an actor, I'd go 'OK, I'm not in control of what happens, somebody else is in control', and then they have a space to be free."[25]

Opacitatea metodei de lucru și a pregătirii regizorului cred că vulnerabilizează sistemul în fața utilizării non-etice a AI. Nu există la nivelul breslei (și nici nu poate exista) un consens legat de cum ar trebui pregătit și lucrat un spectacol, ceea ce înseamnă că nu vor putea exista nici metode de control a breslei care să poată constata că o tehnologie e folosită abuziv în pregătirea sau construcția unui spectacol. Pentru că

[25] Emma Rice, interviu în Duška Radosavljević (ed.), The Contemporary Ensemble: Interviews with Theatre-Makers (London and New York: Routledge, 2013), 101.

și această folosire va putea fi la fel de ușor ascunsă, ca și procesul. Avem astăzi unelte care pot identifica dacă un text a fost scris de AI. La fel și legat de imagini. Nu cred că vom avea o unealtă care să facă același lucru pentru spectacole. Dacă eu ca regizor rog ChatGPT să îmi scrie caietul de regie pentru spectacol, nimeni nu va putea ști asta, pentru că eu îl voi repeta și voi scoate un spectacol. Dacă eu ca regizor merg acasă și îl rog pe Claude să îmi facă planul de repetiții pentru fiecare zi, acest lucru va rămâne invizibil.

Nu spun că lipsa consensului la nivelul regizorilor este un lucru rău și nici că această stare de fapt poate fi soluționată. Nu cred că e o soluție ca de „mâine" toți regizorii din România să facă teatru „AȘA", oricum ar arăta acest „așa". Asta nu înseamnă, însă, că nu e un factor care va ascunde ușor utilizarea AI și că nu va face limitele sale dificil de impus. Nu pot să nu remarc modul în care *sprezzatura* regizorului seamănă cu AI. Managerul vine la regizor și îi cere un spectacol, pe o temă sau un text alese de comun acord (sau nu). Managerul aprobă materialele, distribuția, resursele alocate și personalul implicat, apoi vine la vizionare/premieră. Spectacolul apare cumva între aceste două puncte. Utilizatorul introduce un prompt în chat-ul AI, alocă resurse (prin plata abonamentului sau cumpărarea de credite) și așteaptă rezultatul. Modul de generare a rezultatului este opac, rezultatul se „întâmplă"

între prompt și vizionarea outputului. Nu putem tăia omul din mijloc? Nu poate introduce direct managerul un prompt și să le ceară celor implicați să repete autonom, pe baza outputului AI? Este o vulnerabilitate majoră.

3.2. Contravocile: pregătirea care eliberează

Tendința identificată în interviuri cu privire la *sprezzatura* este, până la urmă, doar o tendință. Ea nu este o regulă generalizată la nivelul practicii regizorale în România. Există o serie întreagă de regizori pentru care pregătirea spectacolului este ceva ce nu doar că este asumat, ci și expus. Pentru David Schwartz, pregătirea serioasă a spectacolului face posibilă libertatea și spontaneitatea:

> **David Schwartz:** *Pentru că vrei, nu vrei, într-un timp foarte scurt în care ne cunoaștem și trebuie să facem repede ceva, o să apelăm la soluțiile la prima mână. Adică, o să apelăm la soluțiile pe care le știm. Și dacă regizorul nu o să facă asta, actorii și actrițele sigur asta o să facă pentru că ei știu că într-o lună trebuie să termine spectacol, pentru că intervine panica, pentru că trebuie să facem repede ceva și atunci o să facă lucrurile care le sunt cel mai la îndemână, fără discuție. Adică și ceea ce pare o chestie experimentală și riscantă devine de fapt o sumă de clișee, pentru că toată lumea lucrează din*

> *disperarea de a termina repede spectacolul. Adică, de fapt, lucrurile stau invers. Pregătirea cât mai serioasă ne permite să fim liberi și creativi și să fim cât mai spontani în procesul de repetiție.*[26]

Este vechea paradigmă a libertății prin constrângere. E similară cu gândirea din poezie, care, prin structura sa rigidă, impune un nivel crescut de creativitate și tehnică. Tot David Schwartz, în același interviu, consideră că soluțiile cu care vine de acasă sunt niște soluții de criză, soluții pe care el nu le dezvăluie actorilor din prima, ci la care recurge atunci când lucrurile nu decurg conform planului. Este atitudinea regizorului cu experiență care știe că poate genera soluții reale, valabile, la scenă, dar care e conștient de responsabilitatea de lider al procesului pe care o are.

În mod similar, Oana Leahu își construiește în continuare caiete de regie, chiar dacă în mod diferit de ceea ce solicită din partea studenților:

> **Alex Teodorescu:** *Sunt studentul tău de anul întâi, vin și te întreb cum trebuie să arate un caiet de regie? Ce trebuie să aibă un caiet?*
>
> **Oana Leahu:** *Un caiet de regie trebuie să aibă concept. Trebuie să aibă elemente de viziune regizorală, asta înseamnă asta de imagine, și ceea ce este cel mai important, trebuie să aibă fragmente*

[26] Interviu cu regizorul David Schwartz pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

regizorale. Adică trebuie să aibă desfăcut textul în acțiuni scenice, pentru că noi vedem vorbe în scenă, vedem viață, scenă. Mi-ar plăcea, sigur să aibă o fișă de personaj pentru toate personajele, din punctul de vedere al regizorului, pentru că uneori actorul te ajută și își face și el fișa de personaj și cumva e o altă muncă de cercetare în echipa de creație. Și aș vrea să știu cum ți-ai dori să arate spectacolul din punct de vedere al spațiului, al costumelor, ce fel de muzică, ce fel de lumină, cum ți-ai dori să fie spectacolul? Și dacă reușești să pui asta în cuvinte, înseamnă foarte mare lucru, pentru că în momentul în care te întâlnești cu actorii, tu trebuie să le explici în cuvinte, înainte de toate. Și nu întotdeauna stai, mă rog, pe ChatGPT sau nu întotdeauna aștepți informații AI și... Nu. Trebuie să spui cu vorbele tale în ce situație îi pui și ce așteptări ai de la ei.

Alex Teodorescu: *Și acum, când nu mai sunt studentul tău de anul întâi, Oana tu cum îți faci acum caietul de regie realist? După foarte multă perioadă în care ai lucrat spectacole și în care ai internalizat până la urmă foarte multe din mecanismele astea inerente caietului de regie în ce s-a transformat la tine?*

Oana Leahu: *Rămâne caiet de regie, nu mai arată atât de curat, echilibrat și nu este un caiet studențesc dar sigur conține concepția de spectacol. De multe ori, schițele de decor, costume, păpuși și sugestiile de lumină și de sunet și fișele de personaje, chiar dacă foarte, foarte scurte, astea în mod sigur, conține textul de spectacol și pe textul de spectacol îmi fac fragmente de regizor.*

Poziția Oanei Leahu se datorează, cu siguranță, și stilului specific de teatru pe care îl practică. Ea este specializată în teatru de copii și își scrie singură textele. Or, rigoarea de autor de text cred că îi impune regizorului un anumit tip de rigoare la rându-i. Dacă nici regizorul, nici autorul textului nu știu exact cum va arăta spectacolul, atunci de unde începe producția? Mai mult, spectacolele de copii tind să aibă mai puțin timp de producție decât alte categorii de spectacole, fără să existe neapărat o scădere a dificultății percepute la nivelul echipei. Din contră, multe spectacole de copii presupun multe elemente de recuzită, presupun teatru muzical, presupun coordonare cu echipa tehnică, chiar dacă nivelul de profunzime în construcția personajului este diferit. Așadar, prin prisma timpului scăzut de producție, regizorului de teatru de copii i se impune o mult mai mare rigoare a pregătirii.

Caietul de regie poate conține și alte elemente decât o redactare scrisă a viitorului spectacol sau elemente de documentare. Caietul de regie este în mod primar un instrument de organizare – el poate prefigura structura repetițiilor, temele de lucru, sarcini pentru scenograf/compozitor/actori, elemente de necesar și așa mai departe. Pentru Cristian Ban, de exemplu, pregătirea spectacolului presupune estimarea unui număr de ore și a unui număr de repetiții necesar pentru viitoarea producție. El își negociază cu directorii de teatru numărul de ore de repetiție la începerea unui proiect, nu atât de mult data viitoarei

premiere. Motivul e că trei luni de repetiții pot însemna doar 40 de zile practice de repetiție, pentru că actorii au deplasări, reprezentații și multe altele. E relevant că Cristian Ban a părut aproape jenat de acest mod de lucru al său:

> **Cristian Ban:** *Că așa tu poți să repeți trei luni, dar de fapt tu repeți patruzeci de repetiții, pentru că actorii au șapte mii de spectacole și mai e un festival și-așa, și atunci e mai onest să negociezi numărul de repetiții, că știi patruzeci și cinci de repetiții am nevoie de așa... Și atunci încerc să mi-l și împart cinci repetiții, nu mai mult stăm la lecturi, zece repetiții facem structura, zece repetiții încercăm să improvizăm, cinci repetiții facem șnur. Încerc, să încerc să am control asupra...*
>
> **Alex Teodorescu:** *Structurii...*
>
> **Cristian Ban:** *Asupra structurii, da, da... asupra... Știu că nu e foarte romantic și artistic și că e mai bine să fii boem și să zic...*
>
> **Alex Teodorescu:** *Crezi că e mai bine? Sau crezi că e o narativă care...*
>
> **Cristian Ban:** *Cred că e mai frumos, mai boem cumva. Adică nu e romantic, ca să nu folosesc alt cuvânt, dar pe mine mă ajută asta și am în toate caietele mele numărul de repetiții și asta m-a învățat și pe mine să îmi dau seama cam câte repetiții am nevoie când fac un text clasic sau când fac un text pe care îl scriu cu actorii la repetiții, sau când rescriu un text și atunci, uitându-mă și în spate la numărul de repetiții, știu cam cât timp îmi ia să o anumită producție. Deci sunt destul de inginer, așa, matematic la treaba asta, la organizarea repetițiilor.*

Rămâne, deci, în teatrul românesc impresia că regizorul e un artist și, ca orice alt artist, e supus mitului romantic al atitudinii boeme și al atitudinii anti-științifice. Sunt sigur că e un curent de gândire subconștient, pe care nimeni nu îl formulează explicit, dar din interviurile avute resimt această teamă a regizorilor de a-și admite latura „inginerească", ca și cum pregătirea spectacolului ar fi o rușine. În același timp și ne-pregătirea spectacolului este o rușine. Suntem într-un paradox sistemic. Atitudinea Răsvanei Cernat e relevantă apropo de *sprezzatura:*

> **Răsvana Cernat:** *Da, mie caietul de regie. Mi se pare că e un instrument extraordinar de, de util în măsura în care e făcut pe bune, adică... pentru că și eu, când eram studentă și văd asta la foarte mulți studenți, în continuare eram terorizată de, de faptul că trebuie să fac acest caiet de regie. Nu îi înțelegeam neam utilitatea și mi se părea doar o corvoadă în care trebuia să scriu, să debitez pagini întregi acolo, să umplu foarte mult, nu știam exact cu ce, dar că trebuie să fie. […] El este un instrument util atâta vreme cât tot ceea ce faci tu de la documentare și după aceea analiză, caracterizarea personajelor, desfacerea temei, a conflictului, analiza ulterioară a piesei, toate astea sunt utile în măsura în care ele după aceea, te ajută în reprezentare scenică. Altfel, sunt un foarte bun și util exercițiu, dar rămâne un exercițiu intelectual. Or, trebuie întotdeauna ținut cont de faptul că, cum să spun? Scopul final este acela de a construi un, un... o scenă, un act sau un spectacol?*

Sprezzatura înseamnă că regizorul își ascunde exact această urmă a pregătirii necesare, a acelor elemente de construcție de care el are nevoie pentru a-și practica meseria. Nu este, oare, într-o oarecare măsură absurd că ești rușinat de o nevoie pragmatică pe care meseria ta o aduce? E ca și cum un pictor ar fi rușinat că are nevoie să tragă linii sub pictură pentru a o putea picta mai apoi... Există mai multe voci în interviuri care pledează pentru pregătire. Radu Olăreanu, de exemplu, consideră că e important să rămâi la primul instinct pe care îl ai față de piesă, pe care să îl fixezi. E o atitudine de mijloc, care nu pledează nici pentru uitare, nici pentru ștergere. Îndrăznesc să spun că toți regizorii intervievați își pregătesc spectacolele, deși în măsuri diferite și declarate în mod diferit. Cu toate acestea, nu există nicio formă de consens cu privire la ideea pregătirii sau a obligativității pregătirii spectacolelor de către regizor. Și asta vine cu pericolele prezentate în subcapitolul anterior. Poate această practică a pregătirii ar merita să fie pusă în context internațional:

> **Simon McBurney:** *...a producer has an idea and goes to a director and designer, who help to shape it, then they find an actor and they fill in the rest of the company around that actor. I'm not saying that this system can't work but on the whole it squeezes the lifeblood out of theatre and it works against the natural origins of the piece. [...] [directors who] work out everything in advance [...] produce theatre that*

is constricted by a straitjacket of ideas and concepts, having no natural relationship to itself, no natural growth.[27]

Katie Mitchell: *Directing is a job that requires considered and careful preparation before rehearsals begin.*[28]

Max Stafford-Clark: *Yes, behind you on that shelf there are a number of scripts, pull down any one with a little white label on. That's Top Girls, that's the play I have yet to work on, rehearsal starts in May. Just open it, and you'll see that I have actioned an intention behind every change of thought.*[29]

The old dream of the actor is to do without the director. The old dream of the director is to transform the actors into marionettes. Fortunately, such dreams do not come true. It is difficult, and inadvisable, to present oneself to the audience without first having been seen by an outside eye. And a human is not a puppet, but a breathing, thinking being.[30]

---

[27] Simon McBurney, interviu în Gabriella Giannachi și Mary Luckhurst (ed.), On Directing (1999).

[28] Katie Mitchell, The Director's Craft: A Handbook for the Theatre (London: Routledge, 2009), 2.

[29] Max Stafford-Clark, interviu în Duška Radosavljević (ed.), The Contemporary Ensemble: Interviews with Theatre-Makers (London and New York: Routledge, 2013), 68.

[30] Patrice Pavis, Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today, trad. Joel Anderson (London and New York: Routledge, 2013), 262.

4. Autoritatea discretă

4.1. Autoritatea recunoscută, nu impusă

Unul din motivele principale invocate mai sus pentru *sprezzatura* regizorală ține de autoritatea regizorului în fața colectivului de creație. Regizorul care își pregătește spectacolul, care își gândește personajele și care deține soluțiile scenice „de acasă" poate fi ușor perceput drept regizorul care impune colectivului de creație un produs spectacular în care identitatea creativă a celorlalți artiști co-creatori este anulată cu desăvârșire. Toată discuția amplă legată de autoritatea regizorală din literatura de specialitate și din interiorul teatrelor poate fi redusă la două întrebări foarte simple: cine decide ce și cum se iau aceste decizii? Poziția pe care o iau în această discuție este cu siguranță una defensivă, o pledoarie nu doar pentru protejarea funcției regizorului, ci și pentru prezervarea regizorului ca autor de spectacol, indiferent de tipul de structură de putere cu care se operează în fiecare echipă de producție. Cu alte cuvinte, doresc să mă opun vehement ideii de disoluție a regizorului de teatru.

Totodată, doresc să aduc un argument extrem de simplu: regizorul va fi întotdeauna legat de autoritate. Funcția regizorală într-un spectacol de teatru este una de decizie, de asumare, indiferent dacă această funcție aparține unui singur individ (regizorul autor, în varianta clasică) sau este distribuită între mai mulți indivizi (practici colaborative). Puterea și autoritatea regizorului pot fi împărțite în trei elemente cheie: (a) abilitatea de a contribui în mod creativ la proces și de a îți fi recunoscute aceste contribuții, (b) capacitatea recunoscută la nivelul colectivului de a da indicații care să fie urmate de ceilalți membri ai colectivului, (c) abilitatea de a lua decizii cu privire la acele elemente care rămân sau nu în varianta publică a spectacolului.[1] Punctul a este negociabil la nivelul echipei de creație. Cred că chiar și în cele mai autoritare procese de creație teatrală, toți membrii echipei artistice au libertatea de a contribui în mod creativ la proces. Punctele b și c, însă, sunt apanajul exclusiv al funcției regizorale. Atenție, asta nu înseamnă că regizorul nu își poate delega autoritatea. Nu înseamnă că nu poate lua decizia de a păstra sau nu un element de construcție în mod democratic, prin vot sau dezbatere cu echipa. Nu înseamnă că această capacitate a sa de a decide ce rămâne și de a indica ce trebuie făcut va deveni agresive sau opresive.

[1] Alexandra Mermikides, Negotiating creativity: an analytical framework for the study of group theatre-making processes (teză de doctorat, Goldsmiths, University of London, 2006), 71.

Eugenio Barba discută de puterea sa ca regizor în următorii termeni:

> *What is the particular trait of a director? A personal need which makes him choose a role of power: the ability to make decisions, to implement them and take responsibility for them. This entails commitment and effort. I know I have great power. Everything I do leaves traces: how I speak, with whom I speak, if I keep silent, if I smile or am serious. With a word or a grimace, I can depress a person for a whole month. [...] Power, or authoritativeness, is necessary for the director to incite, not subdue. To create mutual stimuli.*[2]

Astfel, autoritatea regizorului nu e ceva ce i se întâmplă acestuia. Autoritatea este ceva ce regizorul trebuie să negocieze, gestioneze, câștige și seducă. Autoritatea autentică a regizorului izvorăște din capacitatea sa de a lua decizii și a-și asuma responsabilitate pentru ele, funcționând nu ca o forță de supunere, ci ca o energie care duce spectacolul înainte. În teoriile politice actuale, această autoritate a regizorului poate deveni opresivă, fapt resimțit și de actori, dar și de regizori. Gary Stevens consideră că autoritatea regizorului nu este în niciun fel mai fascistă decât un pictor care își pictează pictura sau un sculptor care își sculptează sculptura. El se descrie pe sine ca pe un dictator benign, care poartă o coroană

[2] Eugenio Barba, On Directing and Dramaturgy: Burning the House (London: Routledge, 2010), 152.

de hârtie, unde caracterul benign al autorității sale e dat de șarmul său personal.[3]

În mod similar, Mike Alfreds vorbește despre puterea enormă a regizorului, care este dată de simplul său statut. Această putere este flatantă, dar nu trebuie luată nici prea serios, nici de-a gata, nici nu trebuie profitat de pe urma ei. Ea trebuie luată cu un dram de sare. Relația de putere în fața actorilor este întărită tocmai de raportul pe care unii actori îl au față de regizor, văzut ca o ființă atot-puternică și atot-știutoare – fapt care îi poate face pe regizori să ajungă să creadă la rândul lor că posedă aceste calități.[4] Există mai multe modalități de gestionare a autorității regizorului în interiorul colectivului de creație. O variantă de gestionare a acesteia este aceea de a privi regizorul nu ca pe un șef, ci ca pe un facilitator. Kimberly Senior descrie regia facilitatoare drept redistribuire a puterii în interiorul ierarhiei, nu negarea existenței ei; distincția susține trecerea de la forță la autoritate recunoscută, fără a echivala carisma cu o metodă democratică.[5]

---

[3] Gary Stevens, citat în Alexandra Mermikides, Negotiating creativity: an analytical framework for the study of group theatre-making processes (teză de doctorat, Goldsmiths, University of London, 2006), 260.

[4] Mike Alfreds, Different Every Night: Freeing the Actor (London: Nick Hern Books, 2007).

[5] Kimberly Senior, "Facilitative Directing Centers the Art," Howl Round Theatre Commons, June 1, 2026, https://howlround.com/facilitative-directing-centers-art.

Autoritatea e ceva ce ține de relații. Nimeni nu dorește să i se spună ce să facă, cu toții vrem libertate, până la un punct. Problema e că percepția noastră asupra figurilor de autoritate depinde de mai mulți factori, printre care relația noastră cu puterea în interiorul structurilor sociale din care am făcut parte (familie, sistem educațional, formare, joburi etc.), relația sistemică a societății din care trăim cu puterea (unde România, ca fostă țară totalitară, are niște sensibilități aparte), dar mai ales de relațiile punctuale din interiorul fiecărei structuri de putere. Un lider care își asumă o poziție de leadership, nu doar de șef, care este echitabil, ale cărui valori sunt aliniate cu echipa sa, care este carismatic etc. va fi mult mai ușor acceptat ca figură de autoritate decât cineva care se impune strict prin funcția deținută. Cu alte cuvinte, autoritatea acestei persoane va fi mai ușor recunoscută și mai ușor tolerată. Atitudinea și comportamentul sunt indicatori mai puternici ai toleranței la autoritate decât nivelul de libertate obiectivă pe care sistemul îl permite subalternilor. Această idee este la fel de valabilă și în regie, așa cum subliniază și Răsvana Cernat:

> **Răsvana Cernat:** *Pe de altă parte, dacă pleci de la premisa că eu sunt șeful și vreau să-mi și... și încep din prima să mă comport ca șef, e partida este pierdută din start.*
>
> **Mihai Gligan:** *Mai ales la 20 de ani.*

Răsvana Cernat: *Mai ales la 20 de ani, că până la urmă, de fapt, tocmai aici e vorba să reușești să fii atât de șmecher încât să te impui fără să vii și să spui eu sunt șeful! Și să...*

Mihai Gligan: *Reușești...*

Răsvana Cernat: *...îți câștigi acest statut.*

Alex Teodorescu: *Și cum transmiți chestia asta? Mi se pare că am avut foarte multe experiențe eu în facultate, în care profesorul ne zicea așa cum trebuie să faci... să te descurci aici, știi? În care era o transmitere din asta vagă „a convinge actorii". Cum? Cum transmiți soft skill-ul ăsta... E un soft skill.*
Răsvana Cernat: *Eee, aici de fapt, fix despre asta e vorba. Cred că, cred că... și ăsta e un un lucru pe care îl tot discut și îl discutăm cu... de fiecare dată, cu colegii cu care suntem la, la clasă, îl discutăm cu studenții, că e o meserie în care depinzi ca de aer, de soft skill-uri și de capacitatea de a, de a ști cum să, cum să... primordial este să știi cum să lucrezi cu oamenii, pentru că, deși e o meserie... Na! ai zice că e... regizorul e un punct în mijlocul... e centrul universului, el, dacă nu are, nu știe să lucreze, să formeze o echipă, e mort.*[6]

Situația actuală din teatrul românesc devine problematică pentru recunoașterea autorității regizorului. Pe de o parte, există regizorii care într-adevăr nu gestionează propria putere în moduri plăcute în

[6] Interviu cu regizorul Răsvana Cernat pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

teatre, care nasc o stare de tensiune și de revoltă din partea actorilor. Pe de altă parte, apar tinerii regizori care, așa cum discutam în interviul cu Răsvana Cernat, vor avea dificultăți de a se impune constructiv în teatre. O spun din proprie experiență: primul spectacol într-un teatru de stat pe care l-am făcut a fost "Under (re)Construction", la Teatrul Național „Marin Sorescu" Craiova, unde în rolul principal era Natașa Raab. Fiecare din actorii care jucau în spectacol avea mai multă experiență în teatru decât aveam eu ani de viață la acel moment. Chiar și anul acesta, la 29 de ani, am mers într-un teatru de stat unde un regizor tehnic era indignat: „Cine e ăsta să vină să îmi zică mie cum să-mi fac meseria?! Am 40 de ani de experiență în teatru!". Chiar și o șefă de producție s-a gândit să vină să îmi dea sfaturi de regie, pentru că „sunteți tânăr, nu vă supărați". Și sigur că iau aceste evenimente cu mult umor, dar ele arată atitudinea sistemului teatral instituțional față de oameni foarte tineri care vin în poziții de putere, prin prisma meseriei lor. Regizorul, în fond și la urma urmei, coordonează toate departamentele unui teatru atunci când montează într-un teatru de stat.

A treia vulnerabilitate pe care o văd legată de autoritatea regizorului astăzi e tendința din teatre ca actorii să monteze spectacole. Cauzele ei sunt multiple, printre care finanțarea scăzută la nivelul sectorului cultural, impunerea unor planuri manageriale

supra-ambițioase, durata mică de viață a unui spectacol pentru un teatru de provincie. Atunci când actori fără nicio specialitate montează în propriile teatre sau când această autoritate de regizor se face cu un masterat în regie, făcut la distanță, statutul regizorului în fața actorilor este compromis. De ce să mai ascult de tine când și eu aș putea face ce faci tu? Doresc să nu fiu înțeles greșit: pledez pentru multi-specializare, pentru dreptul fiecăruia de a se dezvolta profesional. În același timp, e greu să fii tâmplar, când toată lumea se simte specialist pentru că montează mobilă de la Ikea. Asta neînsemnând că printre cei care se simt specialiști și nu au „patalama" nu există și tâmplari adevărați, deosebit de talentați, care fac spectacole memorabile. Așa cum nu înseamnă că autoritatea regizorului nu e vulnerabilizată. Mihai Ranin vorbește despre faptul că autoritatea regizorului trebuie să fie recunoscută, nu impusă:

> **Mihai Ranin:** *Un alt profesor de-al nostru, Dem Rădulescu, vorbea despre mirare. Adică teatrul este mirarea. Cred că avea foarte mare dreptate, pentru că dacă îți pierzi capacitatea asta de a te mira, de a te minuna tot timpul, de a descoperi ca un copil creația, practic devii un funcționar teatral, ceea ce nu îmi doresc. Eu dacă am făcut meseria asta, am făcut-o pentru a avea bucurie, pentru a avea plăcere, dintr-un soi de hedonism. Și continui în felul ăsta că eu nu sunt un regizor autoritar. Autoritatea, sigur vine din cultură și din siguranță de sine și din faptul că ceilalți te recunosc ca atare, autoritatea este*

recunoscută, nu este impusă odată cu... Îmi place foarte mult vârsta pe care o am, pentru că odată cu trecerea timpului, lucrurile s-au așezat foarte clar în capul meu și lucrez cu foarte multă ușurință. Lucrez mai bine cu actorii și sunt mai interesat de lucrul cu actorii decât eram în tinerețe. În tinerețe eram mai mult interesat de formă, de forma spectacolului. Îmi păsa mai puțin de ceea ce fac actorii în interiorul acestor forme, atâta timp cât ei nu distrugeau ceea ce propuneam ca spectacol.[7]

Atitudinea regizorului față de spectacol și colectiv va varia în funcție de vârsta acestuia. Același lucru se va întâmpla și legat de recunoașterea autorității sale. Totodată, pe măsură ce lucrează, regizorul ajunge să internalizeze și mai mult acele *soft-skills* despre care discuta Răsvana Cernat. Mai mult, statutul regizorului în cadrul sistemului se solidifică atunci când lucrează. Pe măsură ce el devine cunoscut în breaslă, atitudinea colectivului față de el devine predictibilă. Aceeași repetiție va fi tolerată din partea lui Silviu Purcărete, dar s-ar putea să nu fie tolerată din partea unui debutant, din mai multe motive. Întâi, Purcărete a dovedit calitatea spectacolelor pe care le face, iar colectivul dorește să fie parte dintr-un „spectacol de Purcărete". În al doilea rând, prin statutul său, actorii vor tolera anumite sarcini mai ușor din partea lui Purcărete.

[7] Interviu cu regizorul Mihai Ranin pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

Purcărete mă poate forma pe mine, actor cu 20 de ani de experiență, dar tu, regizor debutant, nu-mi ocupa timpul cu exerciții inutile, eu știu cum se face meseria. În al treilea rând, apropo de predictibilitate, când Purcărete vine și lucrează într-un teatru, se știe cum lucrează de obicei. Toată lumea e pregătită pentru acel tip de proces de lucru. Debutantul trebuie să își definească acest proces și acest proces trebuie să fie acceptat. Cum face debutantul ca procesul său să fie acceptat?

> **Leta Popescu:** *Cred că regizorul care are putere și are putere absolută, din păcate. Too much putere, cred că lucrurile nu se rezumă la această putere. Eu tot timpul mă gândesc bă, care e marea putere pe care o are regizorul? E ca marea putere pe care o are și directorul sau marea putere pe care o ai este că te ascultă ceilalți. Adică, dacă ei nu te ascultă, tu nu mai ai nicio putere. Adică, de aia se ajunge la război probabil... Dacă nu mai ascultă nimeni te împușc, la asta se ajunge, știi? Dacă nu sunteți de acord cu mine, scot mitraliera. Că asta se întâmplă în formele nedemocratice și pe care nu le dorește nimeni. Deci, până să ajungi să tragi cu pușca, ceea ce nu-și dorește nimeni, de fapt noi suntem, noi ăștia de împărțim universul și niște unii trebuie să adere la universul nostru. Marea noastră putere nu este forța, nu este puterea în sine de „am zis eu", ci este carisma cu care tu îi faci pe oamenii ăia să te asculte. Deci puterea aia egal carismă, somehow. Și carisma e diferită că poți să te îndrăgostești de cineva volubil, poți să te îndrăgostești de cineva intelectual, poți să te îndrăgostești*

de cineva timid, poți să te îndrăgostești de tot felul de lucruri, de feluri de a fi. De aceea există relații diferite între regizori și actori. Eu lucrez foarte bine cu anumiți actori. Alți regizori nu lucrează bine cu categoria aceea de actori. Sunt actori care mi-au fost recomandați de colegi de-ai mei și când am început să lucrez cu ei, am zis vai de capul meu!

Poate că lumea nu ar trebui împărțită în regizori cu autoritate și regizori fără autoritate, în autocrați și democrați. Poate nu ar trebui împărțită nici măcar în regizori carismatici și ne-carismatici. Poate ar trebui împărțită în procese în care regizorii s-au întâlnit cu actori potriviți și cu actori nepotriviți. Ne întoarcem la importanța distribuției, așa se pare, ca în capitolul doi. În acest context, distribuția nu înseamnă să alegi cei mai buni actori pentru rolul respectiv, să ai regizorii „cei mai talentați", cei mai versați, cei mai diverși. Distribuția înseamnă să identifici în plaja de ofertă pe care o ai ca regizor acei actori care se potrivesc pentru tipul de proiect pe care îl vrei, nu doar pentru viitorul spectacol, ci și pentru viitorul proces. E interesant să vedem dacă putem despărți ideea de autoritate de cea de putere:

Éva Patkó: *Munca mea este să fac regia unui spectacol. Asta este munca mea, normal, și asta vreau s-o fac. Dar asta este munca mea. De această muncă depinde să pot să aduc o structură, să pot să aduc decizii. Dar nu, nu pentru că eu sunt cea mai deșteaptă sau pentru că sunt, nu știu, undeva pe sus, pe o piramidă, ci pentru că pur și simplu asta este*

munca mea. Și atunci, Dacă mă relaționez astfel, atunci toți avem această libertate. Dar ca să creăm în munca noastră maximumul posibil. Dar eu în munca mea trebuie să fiu super pregătită. Și cam așa. Așa aștept sau așa sper să fie și cu colaboratorii și actorul să fie foarte pregătit cu acel rol sau cu acel proces. Și atunci, dacă lucrăm pe un text fix, dacă lucrăm pe un text care se va elabora în timpul spectacolului, asta nu în timpul repetițiilor, asta nu contează, asta este un detaliu. Dar eu trebuie să fiu foarte pregătită în munca mea.

Dacă autoritatea mea trebuie acceptată pentru că sunt regizor, pentru că altfel nu îmi pot practica meseria, atunci nu înseamnă că îți sunt superior ca regizor, nu înseamnă că am mai multă putere. Îmi place foarte mult ideea de a nu sta la masă cu cineva atunci când ai o discuție, pentru că asta te plasează cel mai adesea de părți opuse ale mesei, în opoziție. Se recomandă să te plimbi cu o persoană, astfel încât să fii în aceeași direcție cu acea persoană, să fie ceva făcut împreună. Ce contează dacă eu am convocat plimbarea sau dacă eu știu unde mergem și tu nu? Cred că așa ar trebui să fie și în teatru, legat de autoritatea regizorului. Știu, însă, că e o versiune idealizată și naivă a realității din teatre. Din păcate, regizorul intră într-un teatru care nu e tabula rasa, el vine cu bagajul de conflicte interne, de istorii tensionate, de protocoale nescrise, care vor duce prea adesea discuția înapoi în domeniul puterii.

Tot Éva Patkó discuta despre faptul că se așteaptă de la tine ca regizor să joci un rol. E o teză pe care și eu am dezvoltat-o în discuțiile din mai multe interviuri ale Arhivei și o reiau și aici: actorul se pregătește la repetiții și joacă un rol în spectacol. Regizorul se pregătește înainte de repetiții și joacă un rol la repetiții, el neavând nicio funcție în spectacolul final. Rolul acesta poate arăta în mai multe feluri, de la faptul că joc ne-pregătirea (apropo de *sprezzatura*), până la faptul că joc faptul că sunt pregătit cu orice răspuns. Pot să joc blândețea sau autoritatea, pot să joc teama sau siguranța. Nu cred că e vorba de manipulare, cred că e vorba de a crea un proces și că acest proces este artistic, nu instituțional. Crearea unui proces impune să creezi stări, să creezi atmosfere, ritmuri, relații, care se descarcă în spectacolul final.

Când formulăm meseria regizorului în acești termeni, pare cea mai sigură meserie din lume în fața AI. Cum ar putea un sistem AI să capete aceste soft-skills, să facă acest rol al regizorului la repetiții? Cred că tranziția către sisteme AI în teatru va fi una treptată și subtilă, cu sisteme AI care vor deveni integrate în stadii de producție diferite, fără ca ceilalți participanți la proces să fie conștienți de ele. Recent într-un proces am avut actori care mi-au livrat propuneri de personaj scrise cu AI, în mod recognoscibil. La rândul meu am avut scene unde am folosit AI pentru a îmi face drafturi de secvențe de text (deși eșuează lamentabil) sau procese de documentare în

care am folosit AI, fără să consider că e oportun să devoalez acest lucru. Și din discuții informale cu colegi știu că e o practică absolut răspândită, indiferent de vârsta sau experiența regizorului. Ce e interesant e că nu vom putea vorbi de o acaparare a teatrului de către AI cum se întâmplă în marketing astăzi. Pentru multe firme mici, departamente de marketing pot fi înlocuite 100% cu sisteme AI astăzi (nu știu cum va îmbătrâni această afirmație).

În teatru sunt mici șanse să nu mai existe regizor și teatrele să ceară ca sisteme AI să monteze spectacolul. Probabil că soft-skills umane vor rămâne apanajul regizorului, dar vor fi influențate semnificativ de utilizarea sistemelor AI în mai toate etapele de pregătire și producție. Sigur, e o prognoză. Cu doar 69 de zile înainte de zborul fraților Wright, în The New York Times, pe 9 octombrie 1903, într-un editorial intitulat "Flying Machines Which Do Not Fly", se afirma că va dura între 1 și 10 milioane de ani până când oamenii vor putea zbura. Se poate ca toate prognozele acestei lucrări, oricât de mult sunt ancorate în corpusul de arhivă și în tehnologiile disponibile astăzi, să fie contrazise brutal și rapid.

Dacă drumul regizorului în procesul de creație e influențat de AI, nu vorbim, oare, și de o formă de delegare a puterii și autorității în fața AI? Dacă eu merg la repetiție cu un caiet de regie construit total de un sistem AI, cui îi rămâne autoritatea în proiect? Dar puterea? Eu în repetiții voi folosi acele abilități

ale mele, împreună cu șarmul meu, dar toate se bazează pe o bază de cunoaștere care nu îmi aparține. Eu devin emisarul unui produs artistic care nu îmi aparține ca autor. Devin un mijloc, aproape o unealtă, o sumă de abilități sociale, care acționează pentru realizarea unui produs artistic al altei forțe. Înainte de a ceda în fața acestui scenariu post-uman, haideți să considerăm o altă ipoteză.

Una din temele de cercetare care m-ar interesa ar fi să creezi un caiet de regie complet și să îl distribui mai multor regizori, cu dorința ca ei să realizeze spectacolul din caiet, cât mai apropiat de intenția spectaculară inițială, în mai multe colective de creație. Ce se întâmplă cu puterea regizorului în acest caz? Puterea este a mea ca autor inițial al caietului inițial sau a lor, care gestionează repetiția? Arta regizorului este cea a spectacolului final sau cea a repetiției? Este regizorul un autor de spectacol, un punător în scenă sau un ordonator al proiectului, pe filiația termenului din limba maghiară? Nu cred că există un răspuns punctual, pentru că ne referim la situație experimentală, dar pe care, prin prisma AI, s-ar putea să o întâlnim în mod real în teatru foarte curând. Cred, însă, că e relevant faptul că putem rupe puterea regizorului de poziția regizorului de autor de spectacol. Acest lucru e complementar cu ideea de *sprezzatura*, unde autoratul e păstrat, dar urmele procesului dispar, alături de efortul concepției. Puterea, în schimb, se manifestă doar în relație cu pro-

cesul, ne-depinzând de calitatea de autor (unic sau nu) al spectacolului. Poate, deci, funcția regizorală nu e unică, ci dual – una de autor semiotic și una de coordonator al procesului.

Toate pozițiile de mai sus sunt întărite de discuțiile cu regizorii intervievați în Arhiva Regizorală. Pentru David Schwartz, „regizorul e un coordonator. Vrei, nu vrei."[8] Poziția de coordonator este văzută și de Florin Vidamski distinct de cea de deținător al autoratului spectacolului: „regia nu înseamnă impunerea unei idei, ci pur și simplu să fie capabili să organizeze această energie colectivă."[9] Și, fără să dorim să citățm din Spiderman, autoritatea regizorului presupune multă responsabilitate, așa cum remarcă Oana Leahu: „Regizorul are putere și libertate, dar după părerea mea, are foarte multă responsabilitate."[10] Și Radu Apostol preferă termenul de responsabilitate celui de putere: „cred că cineva trebuie să-și asume sarcina de a lua o decizie care nu trebuie făcută de pe o poziție de autoritate, de forță, ci pur și simplu e responsabilitatea."[11] Ca, mai apoi, alături de Radu Olăreanu, să ajungem înapoi la ideea

[8] Interviu cu regizorul David Schwartz pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

[9] Interviu cu regizorul Florin Vidamski pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

[10] Interviu cu regizorul Oana Leahu pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

[11] Interviu cu regizorul Radu Apostol pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

de atitudine a regizorului în raport cu puterea: „Oamenii trebuie încurajați, nu trebuie biciuiți."[12]

În dihotomia autor-coordonator în care se învârte poziția de autoritate a regizorului punctul de vedere al lui Nicolae Mandea merită menționat:

> **Nicolae Mandea:** *Peste dialectica asta a conflictului dintre cele două versiuni ale piesei apare o a doua lectură, care este lectura contemporanului. Și această încrucișare a lecturilor este cea care dă spectacol. Deci, până la urmă nu ne interesează cât de bine înțeles e, ci uneori, poate cât de bine nu l-a înțeles din cauză că s-a gândit la altceva. Dar el ne transmite ceea, la ceea ce s-a gândit el, cât se folosește de text asta e partea a două. Subordonaților acestei dictaturi, dictatura fiind cea a ideii spectacolului.*[13]

Creând un corolar de la formularea lui Nicolae Mandea, tocmai statutul regizorului de autor de spectacol, de cel care formulează ideea spectacolului, plasează regizorul în poziția de putere. Și asta ne duce înapoi la argumentul de mai sus, dacă ideea spectacolului nu mai este a regizorului? M-am referit și eu în această carte la funcția regizorală ca la un întreg, pentru că autoritatea de coordonator, puterea de coordonator și responsabilitatea de coordonator îmi sunt oferite cu două motive – pentru că am o idee

[12] Interviu cu regizorul Radu Olăreanu pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

[13] Interviu cu regizorul Nicolae Mandea pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

de spectacol pe care o montez în scenă și pentru că se presupune că dețin mijloacele necesare să coordonez echipa pentru a ajunge la acel rezultat. Revenind, atunci funcția regizorală în spectacol nu poate fi împărțită în cea de autor și cea de coordonator, rămâne una unitară, realizată prin două mijloace regizorale, cel de autor și cel de coordonator. Și abia aici regizorul poate delega – poate fi autorul spectacolului alături de alți co-creatori, prin practici colaborative, unde rămâne ca regizor coordonator de spectacol. Sau poate delega funcția de autor a spectacolului către o idee externă, care nu îi aparține (prin AI, prin pastișare, copiere, prin orice alt mijloc, inclusiv prin delegarea sistematică a acestui atribut către alți co-creatori, printre care dramaturgul, scenograful, compozitorul și actorii). Sau, invers, poate să delege funcția de coordonator, folosind regizori tehnici, asistenți de regie, co-repetitori ș.a.m.d., păstrându-și exclusiv funcția de autor de spectacol, în mod similar cu modul în care funcționau școlile de pictură în perioada Renașterii.

Pentru că autoritatea și puterea regizorului nu sunt ceva obiectiv în procesul de producție, așa cum am arătat mai sus, ci depind de atitudinea și carisma regizorului, respectiv de cutumele sistemului în care se montează spectacolul, putem concluziona următorul aspect: puterea și autoritatea regizorului se comportă în mod similar cu pregătirea spectacolului. Regizorul are aceeași capacitate de a-și nega puterea

(„dar eu sunt doar un alt membru al echipei de creație"), de a-și ascunde puterea („Ce idee bună ai avut" – atunci când ideea era deja pregătită și a fost indusă) sau de a-și uita puterea („improvizați, și văd eu ce aleg după aceea"). Deși puterea și pregătirea sunt două aspecte diferite ale muncii regizorului, amândouă pot fi subordonate conceptului de *sprezzatura*, ca formă de ascundere a mijloacelor de producție și a efortului implicat.

4.2. Alte măști ale puterii

E relevant să acceptăm că regia nu se face doar în instituții producătoare de cultură, ci că regizorul apare și în alte tipuri de contexte culturale, cu alte meniri. Remarcile de mai sus referitoare la putere în general trimit către procese de producție tradiționale, unde un regizor și o echipă de creație lucrează la un produs finit. Ele nu se referă la colective de creație cu perioade foarte lungi de colaborare, unde regulile de coabitare pe termen lung, alături de cunoașterea aprofundată pe care fiecare membru al acestor colective o capătă în raport cu colegii pot să șteargă mult mai ușor granițele unei echipe de proiect. Există și contexte în care spectacolul în sine nu este miza finală. Dacă vorbim de teatru forum sau de intervenții prin cultură, puterea regizorului este drastic limitată, pentru că miza nu

mai este una exclusiv spectaculară. O structură de putere aparte este și în sistemul pedagogic:

> **Florin Vidamski:** *Și uite, în cazul meu, știi, îmi folosesc asta, autoritatea asta, dar în același timp dau libertate absolută. Dar în sistemul de formare în școală îmi retrag puterea cât se poate. Deci acolo vezi că și tu zici că la școală le spui studenților tăi. E o altă perspectivă, pentru că studentul nu are încă nicio protecție proprie. Acolo eu devin doar însoțitor și nu autoritate. Știi?*[14]

Chiar și atunci când regizorul lucrează cu un colectiv de studenți la actorie, cum se întâmplă în școala maghiară de la Cluj, unde examene de semestru sunt realizate cu studenții la actorie de către regizori „adevărați", nu de către studenți la regie, cum se întâmplă în școala românească; miza acestui proces nu mai poate fi una de spectacol. Spectacolul și producția devin subsumate nevoii de formare a studenților. Ce montez eu ca regizor și ce teme de lucru impun în procesul de lucru nu țin de dorința mea de expresie ca autor, ci de nevoia studentului de a parcurge anumite etape. Într-o oarecare măsură acest lucru se întâmplă și în teatre.

E deosebit de interesant să mergi într-un teatru și să îți dai seama de urmele oamenilor care au regizat acolo. Actorul e un artist format, un artist autonom. În același timp, e un artist care parcurge

[14] Interviu cu regizorul Florin Vidamski pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

procese în interiorul lor, nu în exteriorul lor. Drept care, modul în care este expus la tehnici, la cerințe regizorale, la sarcini de lucru poate avea un impact semnificativ asupra stării sale generale și asupra receptivității sale. Poate într-o măsură mai mare chiar decât cultura organizațională în care lucrează. Regizorul când lucrează într-un teatru de stat (și nu numai) întotdeauna îndeplinește și o funcție pedagogică. Pe lângă temele de spectacol, el își asumă și teme de formare alături de echipă. Rar, însă, tema pedagogică va ajunge să pericliteze sau să afecteze semnificativ producția. În sistemul de învățământ, ordinea acestor priorități se răstoarnă.

Autoritatea regizorului dă siguranță procesului de lucru. Mi s-a transmis și în școală această idee a regizorului care, prin direcția clară pe care o are, îi permite actorului să se manifeste liber. Actorul poartă în sine stresul expunerii sale la public. Actorul care nu are siguranță recurge la acele protecții de care vorbea Florin Vidamski, la propriile sale soluții care au mai funcționat în trecut. Mihai Măniuțiu ne spunea la un curs că actorul este ca un cal, care dacă simte că cel care îl călărește e nesigur, își va arunca pe jos călărețul, pentru că trăiește cu conștiința că, dacă va păți ceva și se va accidenta, va muri. În acest sens, puterea regizorului, exercitată în mod responsabil, poate fi tradusă ca o formă de grijă asupra echipei, prin predictibilitatea și siguranța pe care o creează:

> **Gabriel Sandu:** *Mi-e foarte clar cumva din momentul în care știu ce vreau și unde vreau să*

> *ajung, mi-e foarte clar care sunt etapele prin care trebuie să trec. Sigur că ele se adaptează în funcție de cum ies lucrurile, că poate nu ne iese într-o zi ceea ce ne-am propus, lăsăm pentru ziua următoare, în loc să fie dedicată avansării, trebuie să reglăm niște lucruri care n-au mers dar am observat că oamenii și echipele apreciază foarte tare predictibilitatea. Și asta e o chestie pe care eu o știu de când am lucrat sub alți creatori, în funcție de... în funcție de interpretare sau așa mai departe că una dintre cele mai angoasante chestii sunt... când nu știi ce se întâmplă. Atunci când oamenilor le spun: Băi, săptămâna asta facem asta, săptămâna viitoare încercăm să facem asta și în ultima săptămână ne ocupăm de șnururi, reglaje, nu știu ce, oamenii înțeleg și they come with you. În momentul în care le dai senzația că nu știi nici de la un moment la altul ce faci, atunci se creează o mică stare de angoasă și de panică, care nu e neapărat foarte bună pentru process.*[15]

Cred că grija aceasta pentru colectiv și pentru actor e în miezul relațiilor actuale de putere la nivelul spațiului cultural românesc. Ca și realitate în teatre, nu neapărat ca discuție de teorie teatrală. Cred în același timp că s-a ajuns la un echilibru, cu puțini oameni care vorbesc astăzi despre dispariția completă a regizorului din teatre. David Schwartz ne spunea că și în cazul echipelor care lucrează declarat fără regizor, „De fapt, există un regizor informal care este

[15] Interviu cu regizorul Gabriel Sandu pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

persoana cu cea mai puternică personalitate din echipă."[16] Capitolul anterior l-am încheiat cu o privire internațională asupra unor teme românești, printr-o salvă de citate. Consider că discuția cu privire la disoluția regizorului este una importată, nu una autohtonă. Așa că, am întrebat regizorii participanți la Arhiva Regizorală care consideră că e viitorul regiei, în contextul teoretic actual. Vreau să închei capitolul cu o salvă din răspunsurile lor, alături de alte poziții din interviuri cu privire la creația colectivă.

> **Alexandru Dabija:** *În discuțiile despre meseria asta au fost de la început problematice, deci nu se știe ce animal e. Deci da, el ca atare o să dispară. Creatorul absolut, dictatorul, sfârșitul, ăla care știe tot, care taie, spânzură, propune. Vrei să propui? Fă-o statuie. Vrei să faci spectacole cu video? Damblaua mea, mea cu video. Vrei să faci spectacole cu video? Fă un film? Pune-te și fă un video serios care se numește Film. Video se numește film. Lasă-mă cu... Noi prin față vorbim la microfon și tu în spate pui imagini cu pelicanul care se mănâncă singuri. Nu? Simbolul creștin. Deci da, sunt... și sunt și pentru da. Adică cred că e o chestie... dar nu va lămuri într-un fel, dacă lămurit înseamnă ceva, pentru că nu înseamnă nimic, nu înseamnă că se lămurește în sfârșit, ci că procesul natural e ăsta. Un colectiv de*

[16] Interviu cu regizorul David Schwartz pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

creație reprezintă fix același lucru. Este o adunătură de oameni care nu știu să se exprime singuri. Și va sfârși la fel, adică va sfârși la fel cu un înlocuitor. [17]

Radu Apostol: *Nu prea cred că arta e o democrație. Adică ok, merge. Categoric e fundamental dialogul, schimbul de idei și de dialog.*[18]

Gianina Cărbunariu: *Zic că la un moment dat cineva își asumă rolul de a, de a scrie, altul își asumă rolul de a regiza. Știi? Adică, cumva riscul democrației e să nu ajungem la un produs. Da, se întâmplă asta. Adică tu vii onest, știi? Ok, stăm, vorbim, scrie. Păi nu știu. Păi atunci hai, vorbim și in the end of the day! Eu mă duc acasă și mâine vin cu o propunere dar asta nu înseamnă că tu nu poți să spui a doua zi, «da, dar aici am putea face asta.» Adică tipul ăsta de lucru împreună presupune un feedback continuu, dar nu neapărat că eu scriu un fragment. Tu unul, tu unul... Știi? Cineva își asumă să adune toate astea în ceva...*[19]

Radu Olăreanu: *am aproape 40 de spectacole înregistrate. Niciodată nu am, am plecat la un proiect, să zic hai să facem împreună acum, noi cu toții. Nu! Eu nu cred în asta. Eu cred, cred în regizorul care este egal cu actorii, care e acolo, în*

[17] Interviu cu regizorul Alexandru Dabija pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

[18] Interviu cu regizorul Radu Apostol pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

[19] Interviu cu regizorul Gianina Cărbunariu pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

aceeași barcă, în aceeași corabie. Nu cred în regizorul a toate știutor. Nu, nu cred în asta. Cred în regizorul care devine, nu știu cum să spun, creator, odată cu, cu, cu actorii, odată cu... și nu numai cu ei, cu toți cei care fac parte din teatru. Eu cred în teatru că... cred în toți oamenii din teatru, începând cu cel de la poartă și terminând cu oricine din teatru, toți sunt foarte importanți.[20]

Mihai Ranin: *Eu nu cred în regie colectivă. Asta s-a făcut. Despre disoluția asta se vorbește de când eram eu student, despre rolul regizorului la fel. Este o istorie scrisă despre regie dar regizorul a existat dintotdeauna. Asta se uită, pentru că și Shakespeare era regizor și Molière. Întotdeauna a existat un șef al trupei. Un catalizator. Ceva care, cineva care trebuie să lege lucrurile, altfel ar merge în toate direcțiile. Sigur că, există o școală celebră în Italia, unde se practică lucrul ăsta cu regie colectivă, cu scriitură colectivă. E posibil, dar omul când merge la teatru, vrea să vadă un spectacol făcut de un anumit creator, nu de un colectiv. În general, noi nu iubim un colectiv de femei. Iubim o femeie.*

David Schwartz: *Cert e... scuze dar ca să concluzionez, cert este că nu cred că va dispărea regia, pentru că n-are cum să dispară coordonarea.*[21]

[20] Interviu cu regizorul Radu Olăreanu pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

[21] Interviu cu regizorul David Schwartz pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

> **Leta Popescu:** *poți să poți să găsești forme de a lua decizii, dar decizia aia, cumulul de decizii luate în orice formă vrei tu, se cheamă regie. Adică, poți să faci... deci regia nu are cum să dispară. E ca și cum ai zice că dispare organizarea.*[22]

> **Radu Nica:** *Nu știu dacă putem vorbi de, de moartea regiei, nu? ca să citez o carte importantă din spectacolul regia românească sau, în fine, din critica de teatru din România dar cred că e mai degrabă vorba de moartea regizorului aceluia dar regia oricum nu moare. Adică, funcția regizorală, indiferent de context e evident că supraviețuiește, indiferent că ea se mută poate la mai mulți indivizi. Tipul acesta de hibridizare și de amestec face parte din lumea în care trăim, nu?...*[23]

4.3. P.S. – Autorul unic și prețul lui

Am pornit această carte de la ideea că inteligența artificială deschide calea către autorul unic în teatru, care poate prelua, asistat de AI, multe din sarcinile celorlalți co-creatori ai spectacolului de teatru. Am vorbit în ultimul sub-capitol despre ideea disoluției funcției regizorale, despre alți membri ai echipei de creație care preiau atributele regizorului. Trebuie subliniat, chiar dacă fugitiv, că procesul este unul în

[22] Interviu cu regizorul Leta Popescu pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

[23] Interviu cu regizorul Radu Nica pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

dublu-sens, cu regizorii care preiau adesea alte roluri în teatru. Cea mai întâlnită funcție preluată de regizor e cea de scenograf:

> **Mihai Ranin:** *Am lucrat destul de puțin cu scenografi. Am hotărât să fac scenografia spectacolelor mele în momentul în care un scenograf a luat premiul de scenografie pe scenografia mea, în anii '80, în România. Alexander Hausvater spunea că sunt un om al Renașterii. Într-un fel avea dreptate, pentru că eu m-am inspirat foarte mult din atitudinea lui Leonardo da Vinci, adică studiu foarte mult și teoretic și practic, experiment, lucru pe care nu le caută ceilalți. Nu m-am mulțumit cu rezultatul pe care l-am găsit. Mai importantă este cercetarea decât creația în sine. Am lucrat cu Valentin Codoiu ca scenograf, cu Maria Miu am lucrat la „Antigona", o mare scenografă. Este singura care a reușit să mă surprindă cu o scenografie, adică a făcut tot mai bine decât aș fi făcut-o eu.*[24]

Pentru Mihai Ranin, preluarea funcției scenografice nu e o problemă care izvorăște din apariția unei tehnologii care să îi permită acest lucru, ci dintr-o problemă punctuală de recunoaștere a autoratului și din profilul propriu de artist plastic și scenograf. Astăzi, preluarea scenografiei de către regizor este o opțiune estetică, dar și o condiție de producție pentru unii regizori. Uneori, bugetele teatrului impun limitarea listei de colaboratori ai spectacolului. Ast-

[24] Interviu cu regizorul Mihai Ranin pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

fel, uneori regizorul e nevoit să preia atributele scenografului. Tot deosebit de frecventă este preluarea funcției de autor dramatic. Despre preluarea funcției de dramaturg nu voi vorbi în mod distinct, pentru că dramaturgul este, în opinia mea, unul din oamenii către care regizorul își deleagă o parte din sarcinile de lucru. Drept care, nu putem vorbi despre regizorul care preia funcția dramaturgică, ci despre recuperarea propriei funcții de la dramaturg.

Sunt mulți regizori intervievați care își scriu propriile texte, printre care Gianina Cărbunariu, Catinca Drăgănescu sau Gabriel Sandu. Gabriel Sandu consideră că practica de a-și scrie propriile spectacole este nesustenabilă pe termen lung. Éva Patkó crede în echipa de creație și că a face totul singur e foarte nesănătos. Este relevantă intervenția Letei Popescu despre semnătura unică: „în general, eu fac lucruri pentru că am oameni foarte deștepți în jurul meu, care mă ajută, mă sfătuiesc, mă mângâie, mă iubesc și eu semnez. Dar munca este a altora."[25]

E un proces care se întâmplă adesea în teatru. Regizorul este autorul conceptului spectacolului și semnează înțelesul final al spectacolului. Totuși, la acest înțeles final participă mulți co-creatori. Discuția e cu atât mai relevantă în contextul AI, în care

[25] Interviu cu regizorul Leta Popescu pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

discutam despre unul din aspectele non-etice ale utilizării AI, și anume ne-recunoașterea creațiilor care antrenează AI-ul și care generează, în definitiv, ceea ce AI-ul generează. Procesul teatral presupune deja un prim strat de ne-recunoaștere, prin însăși structura de putere inerentă teatrului. Odată cu apariția și integrarea sistemelor generative în teatru, acest strat al ne-recunoașterii va fi dublu, primul al echipei directe a spectacolului și al doilea al materialelor de antrenament pentru AI. Drept care, putem remarca faptul că discuția despre autorat și despre autoritate nu poate fi subsumată exclusiv teatrului, ci e o temă care apare la nivel societal, așa cum remarcă și Bélai Marcel:

> *Cred că întrebarea actuală privind poziția regizorului nu este, de fapt, despre regizor în sine, despre regie sau chiar despre structura internă a teatrului. Cred că avem de-a face cu un discurs global despre autoritate: ceea ce este pus sub semnul întrebării sunt fundamentele morale și etice ale autorității, iar acest lucru se întâmplă cu mult dincolo de lumea teatrului.*
>
> *Din acest motiv, văd această problematică drept una care nu apare într-o formă specializată exclusiv în teatru și care, în sensul acesta, nu îl privește neapărat în mod concret pe regizor. Mai degrabă, ea pune sub lupă autoritatea din interiorul unei structuri și raportul dintre autoritate și structura însăși.*

În același timp, cred că, așa cum pentru scrierea unui roman este nevoie de o viziune, pentru realizarea unui tablou este nevoie de o viziune și pentru compunerea unei opere muzicale este nevoie de o viziune, tot astfel și pentru realizarea unui spectacol de teatru este necesară o anumită viziune. Rolul regizorului și existența unei viziuni regizorale — care, de regulă, provine chiar de la regizor — vor rămâne, cred, inevitabil importante și în viitor.[26]

[26] Interviu scris cu regizorul Bélai Marcel, septembrie 2026.

5. Urma ca dovadă

5.1. Efemeritate și încercarea „vană”

Spectacolul de teatru are un statut paradoxal. Dintre toate artele (cu excepția filmului), este probabil arta în care desfășurarea de forțe și numărul de oameni implicați sunt cele mai impresionante. Cu toate acestea, în urma unui spectacol de teatru rămân foarte puține mărturii. Peggy Phelan întărește această idee, spunând că singura viață a spectacolului este în prezent:

> *Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being [...] becomes itself through disappearance.*[1]

[1] Peggy Phelan, Unmarked: The Politics of Performance (London and New York: Routledge, 1993), 146–49.

Dintre materialele arhivabile enumerăm: înregistrări ale spectacolului, texte, fotografii, caiete program, afișe, materiale de pregătire. Eventual, acestora li se adaugă și materiale auxiliare generate în baza spectacolului, precum cronici de spectacol, însemnări de jurnal, postări de social media etc. Materialele directe ale spectacolului, precum decoruri, recuzită sau costume ajung fie să fie reciclate, fie să fie casate și distruse. Niciunul din materialele care rămân nu capturează în esență spectacolul de teatru. De aici rezultă două viduri: primul este cel al perisabilității operei de artă. Spectacolul de teatru în ansamblul său nu poate fi prezervat, nici măcar prin reluare. Al doilea este un vid care ține de arhivarea memoriei spectacolului, cu materiale puține de arhivă, puține centre de cercetare. Nu vorbim aici de marile producții dispărute. Vorbim de spectacole de zi cu zi, din multele premiere scoase în toate teatrele din România și din lume, despre care urme rămân foarte puține. Această idee este o temă clasică în zona de prezervare a patrimoniului cultural imaterial.

Ca o paranteză, în mod interesant, s-ar putea ca acest vid de arhivare să constituie și un mijloc de protecție și un mijloc de periclitare a sistemului față de AI. Pe de o parte, există foarte puține materiale care ar putea face un sistem AI realmente competitiv prin antrenament pe baze de date în teatru. Nu cred că există suficient material de arhivă încât să poți crea un AI regizor. Ceea ce înseamnă că teatrul va prefera

oamenii în locul sistemelor generative pentru a crea spectacole. Pe de altă parte, dacă teatrul ajunge să adopte nediscriminat aceste sisteme generative proaste (pentru că vor fi întotdeauna oameni care vor dori să își simplifice munca), va rezulta implicit că spectacolele de teatru vor fi create folosind motoare slabe și că vor fi și ele, la rândul lor, slabe.

Alexandru Dabija, într-o secvență de interviu deja citată, numea încercarea de a lăsa urme în teatru drept vană, într-o filiație directă cu ideea de vanitate. Radu Nica formula aceeași idee și mai brutal:

> **Radu Nica:** *Adică nu știu, mi se pare așa un microclimat cam cum e și viața asta, nu? Că avem parte de niște zeci de ani pe pământul ăsta, după care la revedere, nu mai e, nu mai rămâne nimic. Cam așa și cu spectacolele. Lucrăm două luni se joacă în cazurile mai fericite, doi-trei ani și cam aia e. Și după aceea nu mai știe nimeni de tine. Tot, apropo de spectacolul de finalul, finalul spectacolului de aseară, cine mai știe despre ce am făcut eu acum, peste niște ani?*[2]

Similar, David Schwartz vorbea despre problema arhivării patrimoniului teatral ca despre o motivare de a crea spectacole ancorate în prezent:

> **David Schwartz:** *Cred că teatrul e singura artă care e sau poate nu, singura dintre cele foarte puține arte care sunt artele prezentului. Adică noi nu avem*

[2] Interviu cu regizorul Radu Nica pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

> *luxul pe care îl au regizorii de film să spună: o să mi se descopere spectacolul peste 150 de ani. Adică, să nu mai zic de Van Gogh. Adică n-avem, noi n-avem luxul lui Van Gogh, știi? Și atunci, neavând luxul lui Van Gogh, trebuie să facem spectacole care să fie relevante pentru aici și acum.*[3]

Percepția e aceeași și în interiorul sistemului. Pare că teatrul încearcă să activeze formule artistice mai ancorate în prezent și mai ancorate în comunități specifice. E, cred, o chestiune de medium – când faci un film nu presupui că va fi văzut doar într-o comunitate anume sau că va supraviețui doar X luni. La fel și legat de pictură sau de film. Însă teatrul își presupune întotdeauna propria mortalitate. Pentru mine a fost revelatorie cartea lui Liviu Rusu, *Eschil, Sofocle, Euripide* (1961, Editura Tineretului), care contextualizează creațiile de tragedie elină care au supraviețuit. Prima oară când am citit tragedie am trăit cu impresia unor texte aproape sacre, scrise, parcă, pentru posteritate. După ce am citit cartea lui Liviu Rusu am înțeles că scriitura lui Eschil, Sofocle și Euripide a fost la fel ca tot teatrul de azi: ancorată în problemele mici și mari din fiecare zi. Dincolo de stil, dincolo de puținul pe care îl știm, de fapt, cu privire la cum arătau spectacolele acum 2.000 de ani. Impresia noastră legată de textele canonice azi se

[3] Interviu cu regizorul David Schwartz pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

datorează osificării lor, despărțirii lor de prezentul de atunci. De aceea montarea contemporană va încerca să aducă în prezent un text canonic. Pentru că montarea istorică în sensul unei muzeificări teatrale poate avea valențe arhivistice deosebite, dar la nivel de consum cultural este ceva mort și neinteresant.

Catinca Drăgănescu vorbea despre prezentul teatral și responsabilitatea pe care o naște în regizor:

> **Catinca Drăgănescu:** *Etica și responsabilitatea regizorului de teatru în particular și a creatorului în general. Suntem într-o lume în care sunt atât de multe mesaje încât trebuie să-ți pui real întrebarea dacă e nevoie să spui ce vrei tu să spui și pe cine ajută. Și, doi la mână, cum te poziționezi într-o lume mâloasă, tu trebuie să-ți stabilești un sistem referențial despre ce e bine, rău, care nu mai preexistă, nu mai e morala religioasă, nu mai e morala impusă de societate. Eee, responsabilitatea actului artistic mi se pare o chestie despre care se vorbește prea puțin. Vezi și discuția noastră a început de la ce poate să facă lumea pentru artiști. Deci ce să facă teatrele ca să-i plătească? Ce să facă școlile ca să-i învețe? La întrebarea... de fapt, pentru mine fundamental este: unu la mână ce te trece de la regizor la actor, scenograf, la artist? Deci artistul ce îl definește real pe el? Doi la mână, ce responsabilitate îți asumi în momentul în care arunci mesaje în spațiul public? Cu atât mai mult experiențe, cu atât mai mult păreri, cu atât mai mult judecăți de valoare. Și trei la mână, cine este preocupat cum se predă etica muncii în echipă? Etica reprezentării cu*

> *public? Unde sunt toate lucrurile astea? Că nu vorbim despre ele și sunt dincolo de mijloace, dar sunt în textura mijloacelor și în tot ceea ce facem. Nu că până la urmă ce are artistul? O intuiție vede puțin mai clar, vede puțin înaintea celorlalți, încearcă să le lumineze ceva. E și o responsabilitate, nu doar un privilegiu.*[4]

Într-un capitol anterior vorbeam despre responsabilitatea regizorului prin prisma lentilei puterii regizorului în interiorul sistemului teatral. Ancorarea teatrului în prezent, legată exact de caracterul său inarhivabil, duce la o formă nouă de responsabilitate: cea legată de public. Teatrul catalizează prezența socială și vorbește despre prezent, drept care este responsabil de narativele pe care le naște despre acest prezent. Teatrul e un act coerent și un act care suspendă, așa cum remarca Brecht, conștiința spectatorului. Eu sunt martor la o poveste care mă face să înțeleg ceva despre lume. Am șanse mult mai mari să cred această poveste când sunt cu un grup de oameni, când mă uit la un grup de oameni, nu când citesc un singur individ, când mă aflu într-o instituție, cum e teatrul. În acest sens, poate nu teatrul e cel care e inarhivabil, și nici măcar întâlnirea sinceră dintre spectator și actor. Poate ceea ce nu poate fi cuprins în arhive este exact această înțelegere a teatrului în mod nemediat de către publicul care

[4] Interviu cu regizorul Catinca Drăgănescu pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

trăiește în același timp cu autorii spectacolului. Când actorul joacă o scenă are aceleași lentile despre lume pe care le are și spectatorul, pentru că ocupă același loc în spațiu și timp, iar acest lucru duce la o formă tacită de înțelegere care rămâne specială în teatru. ... Și care nu poate fi conținută nici în înregistrări, nici în cronici. Despre limitele formelor de arhivare, în special ale înregistrării spectacolului, vorbește și Diana Taylor, prin prisma unei alte forme de prezență:

> *The live performance can never be captured or transmitted through the archive. A video of a performance is not a performance, though it often comes to replace the performance as a thing in itself [...]. Embodied memory, because it is live, exceeds the archive's ability to capture it.*[5]

Pentru regizor, arhiva este cu atât mai complicată. Actorul își poate vedea urmele în spectacole în poze, în înregistrări. Scenograful în schițele de scenografie, în fotografii și filmări. Regizorului nu îi aparține nimic obiectiv din spectacol, în același timp aparținându-i totul. Nimeni nu are cum să știe dacă un gest al actorului a fost conceput de regizor sau a fost propunerea actorului. Nimeni nu știe care a fost contribuția regizorului la decor și costume. Regizorul, în momentul în care spectacolul se joacă și începe

[5] Diana Taylor, The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas (Durham, NC: Duke University Press, 2003), 20.

să fie fixat pentru arhivare, prin înregistrare, cronică, fotografie etc., nu mai este de față. Munca regizorului la spectacol, cu câteva excepții care țin mai degrabă de cercetare, nu este documentată consecvent. Radu Olăreanu ne spunea:

> **Radu Olăreanu:** *Asta este de fapt, cum să spun, lucrul cel mai trist care nouă ni se întâmplă. Știți, actorii cred că sunt cei mai fericiți, pentru că ei primesc în dar acest, o jucărie să spun, un spectacol și rămâne al lor. Ei se bucură de el. Noi nu ne mai bucurăm de el. Noi, odată ce l-am predat teatrului, e al teatrului, e al lor, e al actorilor, e al tehnicienilor, e al luminiștilor, e al garderoberiei, e al oricui din teatru. Al tău nu mai este, pentru că tu nu mai poți interveni cu absolut nimic. Și când te duci după un anumit timp să vezi o reprezentație, sigur că primele două-trei reprezentații sunt de cele mai multe ori în regulă. Dar așa, dacă te duci după un an sau dacă ai norocul să ți se joace spectacolul mai mult timp, atunci vezi cu adevărat ce ai sădit tu acolo, ce ai lăsat tu acolo, în acei actori, în acel colectiv de creație al teatrului, dacă cu adevărat s-au bucurat de tot ce le-ai dat.*[6]

Dacă meseria pe care regizorul trebuie să o învețe în școală ține mai degrabă de soft-skills decât de cunoaștere teatrală efectivă, atunci și arhivarea regizorului ține mult mai mult de imaterial decât de ceea ce poate surprinde o înregistrare. Munca

[6] Interviu cu regizorul Radu Olăreanu pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

regizorului rămâne în corpuri și în memorie, nu în documente. Este posibil ca scepticismul regizorului față de pregătire, respectiv scepticismul sistemului față de un regizor pregătit, să fie datorat tocmai acestui caracter irepetabil și inarhivabil al teatrului. Ștergerea urmelor spectacolului nu face decât să continue ștergerea pregătirii. Cu toate acestea, teatrul nu începe cu noi. Și nici nu se termină cu noi! (Un mesaj subtil pentru colegii mei mai tineri și mai bătrâni care se iau prea tare în serios.) Deci o formă de arhivare rămâne necesară. Cum poate arăta o arhivă a teatrului și în mod specific a regiei? Poate că arhiva teatrului ar trebui să fie interpretată. Așa cum folosim teatru brechtian, lucru care e o formă de arhivare pentru Brecht mai mult decât arhivele cu caietele sale de regie model. Un exemplu de astfel de metodă de arhivare a fost realizat de Trisha Brown, în zona dansului:

> *In 1966, Trisha Brown danced with a film projector strapped to her back, sweeping footage of herself dancing all around the space (Homemade, 1966) [...] During a retrospective of her work thirty years later in 1996, this duet between past and present was repeated when Brown donned the projector again and danced while the same 1966 footage beamed out in all directions. [...] In the first performance, past and present met, but since the two images appeared visually to be of the 'same' Trisha Brown, the media was the primary element that separated her live and recorded forms. In the second, the crucial factor*

differentiating the two dancers was no longer media, but time.[7]

Doar că abia avem spații și resurse în România încât să facem spectacolele de teatru care trebuie să fie arhivate. Ar fi o utopie absolută (dar ce frumos ar fi!) să existe o arhivă spectaculară a artelor spectacolului în România. Un grup de cercetători-artiști care montează spectacole care arhivează spectacole de teatru care se întâmplă în prezent în România și care călătoresc în teatrele în care spectacolele originale s-au întâmplat, pentru a performa memoria spectacolelor care nu se mai joacă. Dar este asta o arhivă? Se păstrează ceva? Cred că e deosebit de valoroasă ideea lui Matthew Reason, cum că discursurile despre efemeritate și documentare sunt independente, iar documentarea parțială atestă tocmai caracterul inarhivabil al artelor performative, pe când efemeritatea este vizibilă tocmai prin existența unor documente despre spectacol.[8]

Poate nu e profesionist să te vaiți într-o carte de cercetare, dar întreb: dacă noi nu putem să decidem cum ar trebui arhivate spectacolele de teatru, care sunt, până la urmă, un produs cultural clar delimitat,

[7] Steve Dixon, Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 541.

[8] Matthew Reason, Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 27.

măcar temporal și spațial; cum putem să fim de acord cu privire la o arhivă regizorală, când procesul muncii regizorale rămâne, încă, atât de dificil de delimitat? Este caietul în care Mihai Ranin își notează visurile noaptea parte din arhiva fiecărui spectacol al său? Este lectura pe care Alexandru Dabija a făcut-o despre viața lui Caragiale când avea 20 de ani parte din procesul de lucru la toate spectacolele viitoare pe Caragiale pe care le va fi făcut? Când începe și când se termină munca regizorului? Care sunt materialele care pot fi arhivate și care sunt limitele interpretărilor pe care le putem face pornind de la ele?

5.2. Percepții despre arhive

Arhivarea este tema principală a proiectului, așa cum îi spune și titlul. Această carte s-a bazat pe două direcții distincte, aceea a *sprezzaturei* regizorale și aceea a autoratului regizoral în fața unei epoci care va fi dominată de AI. Ambele idei ale cărții sunt fundamentate pe ideea de arhivă, fiindcă pregătirea spectacolului și urmele acestei pregătiri sunt element care ar putea și ar trebui să fie arhivate în teatru, pentru prezervarea muncii regizorilor și a tehnicilor regizorale dintr-un sistem cultural, care îi conferă identitate artistică, în contrast cu o cultură slop, generabilă oriunde pe glob în mod non-specific. Nicolae Mandea discută despre importanța arhivelor:

> **Nicolae Mandea:** *Deci arhivele sunt ultra importante. [...] Dar pentru asta trebuie să existe un cuib. Nu știu cum să-i zic, în care să se poată strânge.*
>
> **Alex Teodorescu:** *Asta încercăm noi să facem.*
>
> **Nicolae Mandea:** *Eu nu vreau să vă descurajez. Nu asta, nu ăsta era sensul. Dar problema este de a avea și acest obiectiv al instituționalizării. [...] Ceea ce am vrut eu să spun aici este că trebuie creată, trebuie creat un mecanism de protecție a memoriei, deci, de-aia ele trebuie depuse undeva unde să fie garantate instituțional asta spun. Că dacă un tablou intră în colecția MNAC-ului, să zicem, se intră în patrimoniu. [...] Și dacă dispar, îi bagă pe ăia la pușcărie.*[9]

Proiectul nostru se dorește a fi începutul unei arhive sistematice a regiei românești, în toate formele sale. Din păcate, cadrul instituțional actual nu permite înființarea unei „instituții", în sensul recomandat de Nicolae Mandea. Nu există nici formule concrete prin care să putem iniția o arhivare sistematică a materialelor de pregătire a spectacolului. Cele mai simple două soluții sistemice aici ar fi existența unei ghilde a regizorilor care, prin regulamentele statutare, să ajute regizorii să își arhiveze materialele și să le redirecționeze către un punct central de cercetare. A doua metodă ar fi o colaborare cu toate teatrele din România, printr-un protocol extins, prin care teatrele să se angajeze să realizeze această muncă de arhivă,

[9] Interviu cu regizorul Nicolae Mandea pentru Arhiva Regizorală, iunie 2026.

colectând materiale din procesul de lucru, realizând înregistrări și forțând regizorii să furnizeze materiale de pregătire. Și aici intervine o lungă discuție despre libertate și autonomie, doar că în momentul de față breasla regizorilor cred că este una periclitată. Periclitată de multe lucruri – de condiții de producție, de AI, de lipsa de vizibilitate în interiorul populației, de un interes aparent în scădere pentru teatru în România și altele. Cred că situația impune o atitudine comună, o cvasi-sindicalizare a acestei meserii.

Din păcate, în prezent, arhivele, inclusiv cea dezvoltată anul acesta, depind de colecțiile personale ale regizorilor și, în unele cazuri, ale moștenitorilor lor. Există o circumspecție generalizată legată de a înmâna aceste materiale de arhivă către terți și a le publica. Cristian Ban vorbește astfel despre propriile notițe:

> **Cristian Ban:** *Eu pe caietele mele, pe ultima pagină, pe prima pagină scriu actorii tot timpul și pe ultima pagină scriu ce am învățat și-mi las așa...*
>
> **Alex Teodorescu:** *Mamă, ce mișto!*
>
> **Cristian Ban:** *Bine, sunt niște chestii...*
>
> **Alex Teodorescu:** *Nu ne lași să le arhivăm?*
>
> **Cristian Ban:** *O să vă, să le recitesc, dar sunt chestii de multe ori penibile. Adică, nu e nimic literar sau așa... Dar am învățat, de exemplu, să... nu știu să să repet mai puțin o chestie sau să... nu știu ce. În fine, care era întrebarea asta?*[10]

[10] Interviu cu regizorul Cristian Ban pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

Există această fâstâceală a regizorilor în a-și arăta pregătirea, pentru că ea e non-publică, e intimă. Ea e învăluită în multe preconcepții și auto-judecăți: ar fi trebuit să mă pregătesc mai mult, ar fi trebuit să mă pregătesc altfel, ar fi trebuit să mă pregătesc mai puțin, poate pe nimeni nu interesează așa ceva, dacă mă fac de rușine. Așa cum actorul nu își expune încălzirea, machiajul, căutările către public, la fel nici regizorul nu își expune pregătirea, mai ales în fața publicului său – ceilalți creatori ai spectacolului. Ce ar zice acești creatori dacă ar vedea ce am scris eu pregătind spectacolul? Matthew Reason vorbește despre lipsa de control pe care creatorul o are asupra arhivei:

> *For once in widespread circulation, performance photographs are no longer under the control of the artist (or indeed always the photographer) in terms of how and where they are reproduced, nor in terms of how they are framed and contextualised. Instead, the photographs have to stand alone, with the performances perceived according to their photographic representation alone – or even within the context of deliberately censorious framing.*[11]

Dacă această lipsă de control poate fi resimțită în raport cu fotografii, atunci ea va fi resimțită de 1.000 de ori mai puternic față de un caiet unde regizorul își scrie căutările, ezitările, gândurile și care nu este

[11] Matthew Reason, Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 127.

destinat publicului. Așa cum teatrele anunță „fotografierea și filmarea sunt interzise", tocmai pentru a putea controla materialele care sunt distribuite public despre propriile spectacole, atunci și regizorii spun, legat de propria muncă de pregătire: „arhivarea și cercetarea sunt strict interzise". Din acest motiv de multe ori ne-a fost mai ușor să obținem materiale de arhivă după ce un regizor nu s-a mai aflat în activitate, așa cum a fost cazul lui Lucian Giurchescu. Nu este, însă, un model sustenabil. Arhivarea și accesul la arhivă ar trebui să fie aproape sincrone cu producția, pentru a putea ancora cercetarea curentă și interesul curent al publicului în spectacole pe care le pot viziona încă, pe care le pot chestiona, pe care le pot explora.

Așadar, rolul efectiv al unei arhive regizorale sistematice și sistemice nu poate fi doar acela de colector și depozitar al unor materiale. Este obligatoriu să fie și un centru de comunicare, care să își justifice relevanța față de publicul general, arătând importanța păstrării acestor materiale, dar și către regizorii înșiși, asigurându-i și câștigându-le încrederea cum că intențiile de arhivare și publicare nu sunt unele prădătoare. Va fi nevoie de un timp foarte lung pentru ca regizorii să permită accesul la materiale pe care le consideră intime în mod sistemic, iar acest timp trebuie folosit pentru câștigarea încrederii că nicio cedare a unor elemente de arhivă nu-i va produce un prejudiciu de imagine celui care le

încredințează. Deocamdată, așa cum efortul însuși de arhivare în Arhiva Regizorală s-a bazat pe bunăvoința unor regizori, pe arhive personale, la fel și efortul acesta de câștigare a încrederii s-a bazat pe relațiile personale și *soft-skills* ale echipei de implementare. E o minune că s-a întâmplat, dar nu poate fi un model. Doar intern se știe câte oportunități de arhivare s-au ratat în acest proiect din cauza neîncrederii în inițiativa Arhivei Regizorale.

Florin Vidamski discuta în cadrul interviului tocmai despre inițiativa noastră:

> **Florin Vidamski**: *Cred că faceți un pas serios în a descoperi un tip de comunicare prin intermediul vostru cu regizorii. Voi cu ei și ei între ei, în momentul în care se vor regăsi în această arhivă. Pentru că e un tip de dialog indirect. Nimeni n-a mai făcut chestia asta până acum și mi se pare puternic că ați simțit nevoia asta. Și cred că nevoia asta de mult timp, dar ați avut curaj să o spuneți acum. Cred că ce se poate arhiva sunt aceste rampe de lansare în necunoscut, în, în, în inspirație, în. În momentele astea știi de descoperit spații de intrat într-un tip de reflecție despre... [...] de ce se află dincolo. Pentru că aceste caiete [...] de care vorbim, care vin încă din școală ca teme, caietele de regie, de fapt nu descriu spectacole, ci și. La mine cel puțin acestea, nu. Aceste caiete nu descriu spectacolele, descriu ce spectacole nu aveau voie să fie. Aveți nevoie de o rampă? Și această rampă este această arhivă în care voi puteți să arhivați tot felul de impulsuri ca să vă oglindiți*

acolo, să vedeți. „Ăsta a făcut exact ca mine. Păi da. Și acum se zice că a luat nu știu ce premii."[12]

Cred că mai există un pericol al arhivării muncii regizorilor, și anume acela de a transforma arhiva într-un loc al unor curiozități superficiale. Atitudinea arhivei nu poate fi una de a strânge materiale intime, ca și cum ar fi un spațiu de depozitare al unor jurnale, pentru că atunci ea nu își are rostul. Arhiva trebuie să aibă o funcție activă, o funcție de întoarcere a cunoașterii către breaslă și de convertire a acestei cunoașteri în tehnici și unelte concrete de lucru pentru regizori. Există și riscul unor publicări non-etice, în care notele interne să devoaleze informații sensibile sau judecăți de valoare asupra unor oameni și instituții, care pot leza aceste persoane, dar și regizorii în sine.

Se pune și problema selectării materialelor pentru arhivă – ce fel de materiale ar trebui să supraviețuiască timpului? E clar din interviurile realizate că nu vom obține de la totalitatea breslei dosare de spectacol frumos aranjate, cu propuneri de spectacole, fotografii, schițe, sublinieri, notițe și așa mai departe. Nu e o practică sistematică și arhiva nu poate și nu trebuie să își impună agenda astfel încât să limiteze breasla în sine. Cum arhivăm, atunci, aceste materiale conexe, cum sunt notițele în telefon,

[12] Interviu cu regizorul Florin Vidamski pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

entry-urile în motoare de căutare și în LLM-uri, melodii, desene ș.a.m.d.? Nu există niciun protocol în sensul acesta și nu cred că încă unul poate fi făcut. Există prea puține elemente de arhivă și modele de arhivă la nivel mondial pentru a putea lua o decizie rațională. Procesul regizorului, chiar dacă e unul de organizare, este unul haotic de multe ori. Pregătirea spectacolului nu se mai face între coperțile unui caiet, ci extins pe multe device-uri, pe multe platforme, în multe forme. Până vom avea un consens arhivistic, cred că cea mai bună politică ar fi aceea a unei arhive complete, care să încerce să conțină ORICE tip de material poate obține de la regizori. Doar timpul și cercetarea vor cerne materialele relevante de cele care nu sunt relevante. Diana Taylor spune că obiectele devin obiecte de arhivă prin procesul de selectare, clasificare și prezentare pentru analiză.[13] Cu alte cuvinte, arhiva însăși își definește obiectul de activitate.

În plus, arhivarea nu poate funcționa fără testimonial, cel puțin în domeniul artistic. Structura Arhivei Regizorale este una dublă în mod intenționat: caietele de regie fixează clar niște elemente de practică, pe când interviul vine și oferă context pentru această arhivare și pentru muncă. Fără ea, cercetarea

[13] Diana Taylor, The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas (Durham, NC: Duke University Press, 2003), 19.

va fi una cu caracter general. Un exemplu ar fi propria mea cercetare la nivel doctoral, unde am fost forțat să fac interpretări legate de structurile unui caiet de regie, fără să existe mărturii directe din partea regizorilor cu privire la acele materiale. În mod similar, Robert Marsden interpretează caietul de regie al lui Rourke:

> *When examining Rourke's rehearsal script for the 2006 production of Hall's play The Long and the Short and the Tall, annotated prior to rehearsals, we see that the ground plan is vital for her. She has broken down the script into Stanislavskian bits with titles, with the script to one side of the page and her notes to the other. Sometimes, the notes relate to actioning such as 'to patronise', but there are also words and events that she feels are important, which are circled and underlined, and so we glimpse the specific foundations that hold up her work.*[14]

În mod ironic, deși cercetarea caietelor de regie și a acestor materiale de arhivă e o cercetare pe material primar, ea nu cred că poate să aducă o plus valoare reală fără interviuri concrete, în care regizorii să poată fi întrebați în general lucruri despre tehnica de lucru și în mod particular, să ofere informații despre materialele oferite pentru arhivă. Istoria regiei ar trebui scrisă alături de regizori.

---

[14] Robert Marsden, Inside the Rehearsal Room: Process, Collaboration and Decision-Making (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2021), 11.

Totodată, ar merita discutat despre ce tip de cercetători ar putea face această muncă de prezervare. Consider că e important ca cercetătorii să aibă experiență regizorală proprie, pentru că e foarte greu să scrii despre stomatologie atunci când nu ești stomatolog. Altfel, riscăm să interpretăm, să supra-interpretăm sau să furnizăm date seci, în loc să surprindem esența unor procese. Regizorul-cercetător, însă, ridică alte riscuri importante: el va avea întotdeauna biasul propriei practici, care va forma o lentilă interpretativă specifică. Drept care, probabil că cercetarea nu ar trebui făcută de un singur om, ci de oameni cu specializări diferite: regizori, actori și teatrologi, care lucrează împreună pentru a prezerva și oferi context materialelor conținute în arhivă. Iar vocea acestor cercetători nu poate fi omisă din arhivă, așa cum remarcă Alessandro Portelli despre vocea celui care intervievează:

> *The final result of the interview is the product of both the narrator and the researcher. When interviews, as is often the case, are arranged for publication omitting entirely the interviewer's voice, a subtle distortion takes place: the text gives the answers without the questions, giving the impression that a given narrator will always say the same things, no matter what the circumstances—in other words, the impression that a speaking person is as stable and repetitive as a written document. When the*

researcher's voice is cut out, the narrator's voice is distorted.[15]

Și, revenind la teza referitoare la AI – e posibil ca în curând regizorul să fie nevoit să-și demonstreze autoratul. Poate nu toți regizorii și în toate contextele. Și în lipsa unor identificatoare care să vadă AI-ul în spectacole, materialele de arhivă rămân, poate, singurul mijloc concret de dovedire a muncii de pregătire și a inputului personal în dezvoltarea spectacolului. Deprimant? Cu siguranță!

5.3. Pedagogia ca arhivă

Există o formă subversivă de arhivare a practicilor regizorale în România, și anume pedagogia regiei. Prin pedagogia regiei nu mă refer doar la sistemul formal de educație teatrală, ci și la cel informal, prin ateliere, vizionări, asistențe de regie și chiar discuții intime între regizori. Aceasta este modalitatea clasică de transmitere a cunoașterii în teatru în general și în regia românească în particular. Nu există un manual de regie în România, ci există o serie de micro-pedagogii, dezvoltate de fiecare profesor în parte. Există teme pedagogice dezvoltate aproape ne-intenționat de fiecare regizor atunci când un

[15] Alessandro Portelli, The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History (Albany, NY: State University of New York Press, 1991), 54–55.

student îi participă la repetiții. Catinca Drăgănescu discuta despre metoda lui David Esrig și cum s-a distribuit ea în teatrul românesc, inclusiv prin workshopurile pe care le-a ținut după Revoluție:

> **Catinca Drăgănescu:** *David Esrig este un regizor care întotdeauna a păstrat secretul. Tu ai senzația, el îți dă, el îți dă niște lucruri, niște mijloace, dar nu te duce la esență. Mie asta îmi place. Mie îmi place un mentor ghid care te duce până într-un punct și zice sar de aici ajungi la vârf, sau poate descoperi alt vârf, că-ți oferă implicit și posibilitatea asta. Și asta mi se pare o generozitate pedagogică extraordinară de a nu-ți prezenta drumul la Mecca, ci de a zice Eu am ajuns la Mecca mea dezintegrând tot ce era în spate. Uite, îți arăt cum. Poți să o faci și tu și poți ajunge și tu la Mecca ta. Și de-aia mi se pare că metoda lui e de fapt, prin analiză dramaturgică sau dezintegrare dramaturgică de fapt, ajungi la esență, care nu mai e aia de la început, ci aia pe care ai descoperit-o tu, că felul în care remontezi piesele de puzzle e original.*[16]

Discuția despre acest mod de arhivare și transmitere de cunoaștere nu e obiectul acestei cărți. Doresc doar să prefigurez munca de cercetare a lui Mihai Gligan în raport cu această temă, care sper să completeze mult mai exhaustiv acest sub-capitol. Cred, în același timp, că pedagogia teatrală și micropedagogia teatrală nu trebuie tratate doar ca modalități de transmitere a tehnicilor și metodelor de

[16] Interviu cu regizorul Catinca Drăgănescu pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

lucru, ci ca o veritabilă formă de arhivare. De cele mai multe ori când lucrăm în teatre nu spunem „Exercițiul ăsta îl știu de la cutare", „M-am inspirat în construcția asta de la Y regizor". La fel și în caietele noastre de regie, mai ales că sunt intime, nu scriem – „tipul ăsta de construcție l-am preluat de la ...". Uneori nici nu realizăm asta, alteori nu are niciun rost să spunem/scriem, alteori ne e teamă să nu fim acuzați că „am furat". Ar fi minunat dacă aceste filtre ar dispărea și am găsi aceste surse. Ar fi minunat să putem trasa o hartă a informației în teatrul românesc, o hartă de filiații, de tehnici, de utilizări ale unor cuvinte de uz comun.

Pedagogia teatrală pentru regizor și transmiterea informațiilor despre regie nu se fac doar prin ateliere și cursuri. Se face și prin spectacole:

> **Alex Teodorescu:** *Vreau să vă întreb, dintre profesorii dumneavoastră de regie, cine credeți că v-a influențat cel mai tare și dacă credeți că ați moștenit tehnici de la el sau lucruri specifice de la această persoană?*
>
> **Alexandru Dabija:** *Din păcate, nu. Nu cred că am moștenit. Nu... Am moștenit enorm de la... dar n-au fost profesorii mei. Au fost spectacolele pe care le vedeam. Din spectacole... deci spectacolele pe care le vedeam se transformau în lecții.*
>
> **Alex Teodorescu:** *Ne dați niște exemple?*
>
> **Alexandru Dabija:** *Da, sigur că da. Deci, a fost o perioadă, ca să stabilesc un jalon... Jalonul este că*

n-am apucat să văd „Revizorul", care este un pilon în legenda teatrului românesc, spectacolul lui Lucian Pintilie de la Bulandra, exact când am venit noi la școală s-a interzis „Revizorul". Deci, atunci a început nenorocirea, cum ar veni, în teatrul românesc. Dar am prins spectacolele lui Esrig, spectacolul lui Pintilie, „D'ale carnavalului" pe care l-am văzut, care era un spectacol pentru mine, perfect, dacă vreți model, da, ăsta e, ăsta este modelul și de libertate, și de degradare pentru că știam și legendele din dos în care da... Pintilie înnebunea. Nu venea la spectacol, nu venea să vadă spectacolul, dar spunea și se auzea legende în studențime că spectacolul se degradase în sensul în care actorii făceau momente comice, scheciuri în spectacol absolut delirante, erau delirante. Era un derapaj total de la spectacol, de la Caragiale, de la ce vrei, erau spectacole delirante dar în sală era o minune. Pe partea cealaltă, funcționa rigoarea absolută din „Nepotul lui Rameau". Astea sunt școlile mele. Trebuie să o pomenesc și pe Cătălina. Cătălina Buzoianu, care a fost într-un fel, profesoara mea, profesoara... a venit la școală ca profesor. Era aproape de vârsta noastră. Când spun a noastră este a mea și a lui Mihai Măniuțiu... noi am fost doi oameni. Și Cătălina era puțin mai mare decât, puțin mai mare decât noi [...] Cătălina lucra când... noi lucram deja și noi eram colegi într-un fel, că nu am avut această relație de maestru. Maeștrii erau în spectacole, niciunul nu era în țară, toți plecaseră. Cum am ajuns acolo? Toată lumea fugise. Toată lumea. Pintilie fugise... Am mai văzut „D'ale carnavalului".

Alex Teodorescu: *Asta a fost în '73 – '74...*

Alexandru Dabija: *Da. Și atunci am venit noi la școală. Ciulei. Și-a rămas Ciulei cu spectacole de la Teatrul Bulandra, care au fost școală iarăși pentru mine și pe care le știam. Plecai ca de la un chef bun. Plecai deci... După reacții și le știam pe de rost... și le știu și acum pot să reproduc spectacolul. Deci Ciulei, Esrig, Pintilie, Penciulescu – numai din legende, din povești. Dar iarăși poveștile despre Penciu de la... și zic Penciu pentru că noi ne-am cunoscut după aia și când s-au întors și e... e un subiect, ăsta e un subiect pentru generația mea relația asta cu marii oameni care erau plecați. Andrei, Andrei Șerban, cu care acuma, acuma e Andrei... face piese strâmbi din nas, asta e bună, asta nu e bună... Andrei era un soi de zeu. Andrei Șerban era un... Ascultam pe casete, ascultam caseta... A adus cineva de la New York caseta cu trilogia antică. Vă puteți imagina cum era? Ascultam... erau niște răcnete cum răcnea Maia Morgenstern, erau niște răcnete în greaca veche. Le ascultam transpuși. Era psihedelic total. Ascultam casetele cu Andrei Șerban. Era un soi de zeu. Andrei... Când l-am văzut prima oară, ca la vedetele rock, ca la marii interpreți, ca la orice. Deci cam ăștia au fost. Și, cred că m-am construit foarte tare și cred că e important foarte tare este pentru regizori și pentru generația tânără a cărei datorie este să-și nege maeștrii, e adevărat, dar înainte de a-i nega, înainte de a-i nega, nu? e revolta. Înainte de revoltă e important să asimilezi, să reverși. Azi nu se poate asimila prin transmitere de... Învățătură cred că este ca la orice meșteșug, prin practică.*

Această memorie informală a regiei românești este inarhivabilă în afara testimonialului direct al regizorilor de teatru. Cred că ar trebui să vorbim mult mai mult despre modelele noastre, despre locurile de unde ne vin ideile și de unde preluăm tehnici. Cred că ar trebui să avem mult mai multe omagii despre filiația noastră, fără să ne temem că ne știrbim aura de originalitate. În scris, în notițele noastre, în declarațiile publice, dar și la muncă. E frumos ca un actor de astăzi care nu va avea niciodată șansa să lucreze cu Penciulescu să știe că lucrează un exercițiu creat sau inspirat de el.

Încă două note despre arhivă. Prima ține de această carte. Inițial, mărturisesc că planul era să ne focalizăm în carte pe materialele documentare efective, pe caietele de regie arhivate. Cu toate acestea, am hotărât să le lăsăm afară din carte, deși au stat la baza unor lucrări de conferință și articole pe care le-am publicat deja sau urmează să le publicăm. Folosesc pluralul pentru a trimite la colegii mei de cercetare din Arhiva Regizorală. Motivul pentru această schimbare a fost dublu: pe de o parte am avut șansa a 20 de interviuri cu regizori de facturi complet diferite, care documentează munca unui segment deosebit de larg al regiei românești. Pentru mine, analiza, fie ea și parțială și limitată, a acestui corpus a fost o ofertă de nerefuzat, pentru că a permis o diagnoză aproape sistemică. Al doilea motiv este acela că materialele de arhivă sunt mult mai concrete

decât interviurile. Să analizez un caiet de regie e o activitate foarte specifică și ocupă mult spațiu în scris, pentru a permite o analiză reală și profundă. Am considerat că un astfel de demers va fi unul reducționist pentru activitatea regizorilor ale căror caiete s-ar fi regăsit în carte; dar și un demers de distragere a atenției cititorului de la situația generală prin exemple mult prea concrete. Voi dedica o altă lucrare, mult mai amplă, analizei punctuale a corpusului de arhivă pe care l-am strâns și care poate fi vizionat și cercetat pe platforma proiectului.

A doua notă care ține de arhivă pe care aș vrea să o subliniez este că regia e un proces-interior exterior. Dificultatea finală a existenței unei arhive a muncii regizorilor merge mai departe de *sprezzatura*, de tendința regizorilor de a-și șterge munca de pregătire la un spectacol. Ea vine din faptul că regia presupune un proces de pregătire intern, intim, dar care nu se poate materializa decât prin întâlnirea cu echipa. Cum arhivezi un proces intern și individual, care e simultan extern și colectiv? Arhiva regiei trebuie să urmărească cele două paliere ale funcției regizorale – cea de autor de spectacol și cea de coordonator de proces. O arhivă unică trebuie să conțină ambele aceste tipuri de proces, folosind materiale de arhivă diferite. Despre relația dintre caiet de regie și echipa de creație vorbește Catinca Drăgănescu:

> **Catinca Drăgănescu:** *Sigur că în școală se pledează pentru o chestie pentru care eu cred da, caietul de*

regie, dar nu știu dacă caietul de regie mai devine o chestie așa, cu o formulă stas sau e un fel de jurnal de bord sau sunt niște notițe care pentru tine au sens și pentru alții nu au sens. Pe lângă chestia asta, asta cu echipa, iarăși o chestie absolutamente fundamentală: cum îți construiești echipa, cum îți construiești echipa, pe ce criterii, cum, cum îți gestionezi echipa, cum înțelegi locul în care ești, nevoile, problemele, adevărurile lui? Dar niciunul dintre ei nu a dat o schemă. Cred că asta e o altă treabă. Deci ei au expus niște metode și pe mine sau, mă rog, mai puțin Pintilie, pe care nu l-am întâlnit ca și pedagog într-o formulă, spre deosebire de Esrig, ci doar l-am citit, i-am luat niște interviuri și așa mai departe. Dar au zis că spectacolul se pregătește din interior. Spectacolul se pregătește din interior. Mi se pare o lecție importantă. Din interiorul tău și după aia, la nivel așa, de metodologie, da, într-adevăr... Despre ce vrei să vorbești? De ce vrei să vorbești despre asta? E relevant? Pentru cine? De cine ai nevoie în jurul tău?[17]

5.4. Urma lui Sava. Un mic omagiu

În mod absolut subiectiv, pentru mine istoria regiei românești începe cu Ion Sava. Sigur, nu e un adevăr istoric, ci doar unul subiectiv. Cel mai timpuriu caiet de regie pe care l-am văzut în România îi aparține lui Sava, pentru Macbeth-ul cu măști, grație lui Virgil Petrovici. Acest caiet e parte din Arhiva

[17] Interviu cu regizorul Catinca Drăgănescu pentru Arhiva Regizorală, iulie 2026.

Regizorală, chiar dacă nu l-am cules noi, tocmai ca gest de omagiu. Orice tentativă de a găsi caiete de regie sau materiale relevante de arhivă din această generație teatralizatoare a eșuat, pentru mine. Nu mă refer la materiale tip fotografii sau mărturii, ci la materiale primare, cum încercăm să colectăm în Arhiva Regizorală. De aceea, logo-ul Arhivei Regizorale e făcut după o schiță de Jules Perahim, la spectacolul său.

Istoria regiei începe cu Sava și pentru că el a scris. *Teatralitatea teatrului* e mai mult decât am putea obține ca informație dintr-un interviu. E o mărturie sistematică a gândurilor sale despre regie și teatru. Drept care, pentru mine Sava nu e doar un model estetic sau uman, ci un model ideal al arhivei pe care o visez. E un punct de plecare, în care mărturia personală se întrepătrunde cu sursele documentare. Nu e ideal, mult s-a pierdut. Nu mai avem acces la materialele originale și nu avem materiale rămase din alte producții care să valideze sau invalideze eventuale concluzii de cercetare pe care le-am putea face. Dar, dacă am avea măcar atât de la fiecare regizor din România, am avea o arhivă absolut minunată și am putea înțelege în profunzime cum funcționează regia în România azi. Este doar utopie, desigur.

Ca omagiu pentru Ion Sava, ca regizor, dar și ca reper de prezervare și arhivare, coperta acestei cărți surprinde un regizor din Kikibur, așa cum l-a văzut

Ion Sava. Este o schiță generată de AI, pentru a sublinia ideile din această carte. În eseul său, Ion Sava descrie Kikibur-ul drept un stat ideal care are un sistem teatral ideal. Recitesc periodic acest eseu, pentru a mă gândi dacă ajut la înființarea unei instituții Kikibureze în România.

Concluzie

Sistemul teatral românesc (și nu numai) este pus în fața unor schimbări sistematice, care vin provocate de modificarea structurilor de producție, dar și de apariția noilor tehnologii. În cadrul cărții, bazat pe corpusul de cercetare, am încercat să arăt că sistemul nu preconizează dispariția regizorului, sau, cel puțin, nu a funcției regizorale. Drept care, una din premisele de care am plecat a fost aceea că regizorul se va afla în centrul acestor schimbări. Preconizez că el va fi constrâns să își asume funcții suplimentare în cadrul producțiilor artistice și că o parte din această muncă suplimentară va fi suplinită folosind sisteme generative AI. În acest stadiu, utilizarea AI în teatru este ceva benign, care poate readuce în discuție ideea autorului unic în teatru: acea figură care preia toate palierele relevante creatoare de sens într-o producție, exercitând control cvasi-absolut asupra sensului final al spectacolului.

Cred, totuși, că acest moment va fi unul de tranziție, în care vor apărea persoane (regizori sau nu) care vor folosi AI pentru a suplini propria lipsă de cunoaștere și propriile abilități lipsă. Acest lucru

va duce la o deprofesionalizare sistematică și va muta calitatea de autor a regizorului autor-unic către un executant al unor spectacole de tip AI-slop. În acest context, se prea poate ca regizorul să fie nevoit să își justifice propria auctorialitate asupra spectacolului, lucru posibil (și) prin intermediul materialelor de pregătire ale spectacolului. În pregătirea pentru acest moment de deprofesionalizare, nevoia pentru o arhivă a practicilor regizorale din interiorul fiecărui mediu de creație va crește. Am discutat mai sus diferite forme pe care o arhivă a regiei ar putea să le ia și care sunt principalele impedimente în fața creării unei asemenea instituții. Credem, însă, că în lipsa unui asemenea proiect de amploare, sistemul de creație teatrală românesc este eminamente vulnerabil în fața sistemelor generative antrenate pe date generale, iar identitatea culturală locală este în pericol de dispariție, cu atât mai mult cu cât documentarea teatrului în sine aduce dificultăți metodologice semnificative.

Premisa istorică de la care am plecat a fost susținută și ea în corpusul cărții: complexitatea scenei a fost cea care a produs regizorul, așa cum am discutat în detaliu în interviul cu Cristian Ban. Mihai Ranin a susținut în interviul său chiar că regizorul a fost perpetuu o realitate a scenei, cu Shakespeare și Molière văzuți ca asimilatori ai funcției regizorale. În prezent, schimbarea tehnologică vine, nu pentru a simplifica spectacolul de teatru, ci pentru a-l

dematerializa, pentru a-l muta către digital, așa cum susține și Nicolae Mandea în interviul realizat. Odată cu această intervenție a digitalului în spectacol, în mod special folosind și sisteme generative, producția teatrală devine puternic liberalizată. Nu mai este nevoie de multe perechi de mâini care trebuie coordonate pentru a crea un spectacol.

În mod particular, perspectiva istorică a fost validată pe un corpus de interviuri, fără adăugarea unor surse istorice independente. Acest tip de analiză nu a fost obiectul acestei cărți. Cartea încearcă să surprindă narativele principale prezente în regia românească și le compară cu realitatea producției. Nu este vorba de ignorarea unui adevăr istoric aici, ci de a permite surselor orale să facă ceea ce Alessandro Portelli numește o formă de interpretare creativă a istoriei:

> *The discrepancy between fact and memory ultimately enhances the value of the oral sources as historical documents. It is not caused by faulty recollections [...] but actively and creatively generated by memory and imagination in order to make sense of crucial events and of history in general.*[1]

Simplificarea și digitalizarea producției deschid drumul pentru scăderea numărului de artiști implicați în producția teatrală. Cumulul de funcții este

[1] Alessandro Portelli, apud. Lynn Abrams, Oral History Theory (London: Routledge, 2010), 81.

privit cu reticență de către sistemul teatral. Pentru Gabriel Sandu, cumulul de funcții este ceva nefuncțional. Pentru Éva Patkó același cumul este nesănătos. Marcel Belai discută despre crearea artificială a unei autorități fără să existe o necesitate estetică pentru ea. În același timp, practica multor din regizorii intervievați contrazice direct aceste obiecții, cu regizori care cumulează funcția autorului dramatic (Catinca Drăgănescu, Gabriel Sandu, Gianina Cărbunariu) sau funcția scenografului (Mihai Ranin, Radu Olăreanu, eu). În același timp, ar trebui spus că în România în multe procese teatrale lipsesc artiști care în alte spații culturale sunt considerați cheie: designer de lumini, designer de sunet, dramaturg etc. Toate aceste poziții ajung să fie redistribuite în interiorul echipei de producție, de multe ori fiind preluate de către regizori, atât în sistemul de stat, cât și în sistemul privat. Contradicția este firească, și poate fi atribuită distincției între istoric și narator:

> *In fact, it has been suggested that it is almost impossible for the historian to really represent the point of view of the narrator, the insider's perspective, because their interests are so often in opposition: the historian often inserts the oral history evidence into a pre-existing historical framework whereas the narrator has provided a version of the past as it was experienced in all its complexity [...]*[2]

[2] Lynn Abrams, Oral History Theory (London: Routledge, 2010), 28.

Realitatea istorică este aceea a suprapunerilor funcțiilor în cazul multor regizori din România. Modul în care este percepută această suprapunere în cadrul sistemului este subliniat de corpusul de cercetare, prin interviuri realizate cu „naratori". Așadar, re-apariția regizorului autor-unic nu este adusă exclusiv prin intermediul tehnologiilor generative de tip AI. Mai mulți regizori intervievați discută de scriitură de spectacol ca fiind sarcina lor. Discuția referitoare la AI este absentă aproape complet din corpus; mărturiile nu pot confirma sau infirma partea tehnologică a eseului, ea rămânând o ipoteză de lucru a cărții. Utilizarea AI este folosită în carte ca element ce subliniază schimbările din cadrul sistemului și acutizează nevoia de a tranșa anumite lucruri în interiorul breslei regizorilor și a pregăti această breaslă pentru schimbările care vor apărea în următorii ani.

Absența din corpus a discuțiilor despre AI este datorată și modului în care a fost structurat protocolul de interviu (vezi anexa), dar și prin faptul că AI nu este perceput ca o parte din creația regizorală. AI este un element emergent într-un proces emergent, acela de creație a unui spectacol. Pe urmele lui G.H. Mead, Keith Sawyer discută despre faptul că e deosebit de dificil de teoretizat un proces emergent, cum este un spectacol de grup, pentru că apare o tendință naturală de raționalizare, odată ce produsul este finalizat, creând o narativă falsă asu-

pra întregului proces prin prisma produsului final.[3] La fel, surprinderea modului în care această practică este adoptată la nivel de sistem, în condițiile în care practica folosirii AI în teatru are un statut de tabu, devine o limită intrinsecă a corpusului.

Consider că eseul din capitolul 1, care este o teză personală, se susține prin corpus, chiar dacă există o distanță asumată între teză și corpus. Intenția a fost și aceea de a arăta că acest tip de corpus poate servi teme de cercetare aflate la o oarecare distanță față de întrebările inițiale ale interviurilor. În acest sens, consider demersul unul reușit și valid. Confruntarea cu corpusul a fost una creativă, care a scos la iveală și altceva, mai general: tendința regizorilor de a-și șterge procesul de pregătire, asimilat unei forme de *sprezzatura*, de dizolvare a efortului artistic. Această tendință natural-artistică este ceva ce ar trebui înfrânt pentru a putea crea arhive eficiente pentru sistemul teatral.

În plus, cartea a demonstrat ceea ce și-a propus și în ceea ce privește tendința spre *sprezzatura*. Am identificat la nivelul corpusului trei tipuri de atitudine de ștergere a urmelor de pregătire a spectacolului: uitarea, ascunderea și negarea efectivă. Atragem, însă, atenția că am descoperit că e doar o

[3] G. H. Mead, citat în R. Keith Sawyer, Group Creativity: Music, Theater, Collaboration (Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2003), 77.

tendință, nu o regulă la nivel de sistem. Există multiple voci în interviuri care pledează pentru și își asumă o amplă pregătire a spectacolului de teatru, printre care Radu Apostol, David Schwartz, Oana Leahu, Cristian Ban, Răsvana Cernat și subsemnatul. Trebuie subliniat că unele răspunsuri vin din întrebări care se poate să direcționeze un răspuns, iar în contextul în care ne-pregătirea spectacolului de teatru este și ea un tabu în teatrul românesc, se poate ca o parte din răspunsuri să fie oferite și conjunctural. Pentru unii regizori avem materiale documentare, ca în cazul Letei Popescu sau al lui Radu Apostol (confirmate la momentul redactării cărții, non-exhaustiv) care atestă modul în care spectacolele sunt pregătite. Acestea, din punct de vedere documentar, sunt cazurile cele mai relevante.

Ipoteza cum că într-o epocă AI pregătirea spectacolului poate atesta autoratul uman rămâne la stadiul de ipoteză. Nu poate fi formulat un verdict real până când nu se analizează sistematic impactul AI asupra sistemului teatral, iar în ritmul actual de dezvoltare tehnologică, respectiv de adoptare a acestei tehnologii, o astfel de analiză s-ar putea dovedi superfluă și cel mult temporară.

Întorcându-ne la scopurile acestei cărți, ele au fost trei: (a) unul documentar, care a încercat să stabilească ce poate fi făcut vizibil referitor la temele de cercetare prin prisma corpusului de interviuri; (b) unul pedagogic, prin alcătuirea unei hărți a practi-

cilor de pregătire a spectacolului de teatru în România, care a rezultat în crearea unei tensiuni documentare între regizorii care cer o metodologie clară de lucru, respectiv cei care văd în metodă un pericol creativ. Tensiunea rămâne deschisă. (c) unul reflexiv, de testare a unor ipoteze personale de cercetare pe un corpus de 20 de răspunsuri enunțate de colegi. Considerăm că toate aceste trei scopuri au fost împlinite prin intermediul lucrării de față.

Direcțiile viitoare de cercetare sunt multiple. În primul rând, sistematizarea practicii de arhivare la nivelul regiei românești și crearea unui sistem instituționalizat pentru această activitate ar fi prima dintre ele. A doua ar fi explorarea tipurilor de materiale care ar trebui prezervate într-o asemenea arhivă și realizarea unor ample activități de comunicare către regizori și publicul general, o formă de pledoarie pentru nevoia acestei arhivări și de câștigare a încrederii profesioniștilor în arhivare. În al treilea rând, cred că rămâne relevantă cercetarea modului în care arhivarea poate deveni un proces creativ și a modului în care pot fi folosite creativ materialele de cercetare. Mai mult, accesibilizarea acestor arhive pentru cercetători, pentru a putea ancora cercetarea teatrologică în corpusuri valoroase e o direcție cheie. În plus, cercetătorii din domeniul teatral ar trebui să coroboreze materialele documentare deja-existente cu elemente din corpusul creat. Un sistem de indexare real și universal ar permite o

înlesnire reală a cercetării. Să ne imaginăm doar o punte între proiecte precum Arhiva Regizorală și baze de date precum DMMTR.

O grijă deosebită ar trebui acordată și proceselor de repetiție, care ar putea servi drept studii de tip practice as research, pentru compararea cu rezultatele arhivelor. Acest lucru ar urma metodologiei deschise de Gay McAuley în anii 1970, care le-ar permite cercetătorilor să își crească nivelul de înțelegere asupra proceselor de creație teatrală.[4] Mai mult antrenarea unui grup de cercetători specializați pentru acest tip de arhivă este relevantă. Cred că antrenamentul teatrologului nu este suficient pentru a reprezenta meseria regizorului într-o cercetare real ancorată în practică. Cred, în același timp, că nu poate constitui o muncă exclusivă a regizorului de a arhiva (în mod posibil biasat) activitatea breslei sale. Drept care, o nouă clasă de cercetători lipsește pentru acest tip de explorare, la limita dintre practice as research, etnografie, arhivare, teatrologie, tehnologie.

Echilibrarea corpusurilor de cercetare este o temă interesantă și ea, dat fiind că regia românească este, încă, un domeniu cu un dezechilibru de gen semnificativ. Asigurarea unui echilibru de cercetare între proporții de gen, proporții de regizori care

[4] Robert Marsden, Inside the Rehearsal Room: Process, Collaboration and Decision-Making (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2021), 5.

lucrează în România și diaspora, membri ai diferitelor minorități naționale și ai diferitelor generații de creatori e un factor cheie pentru cercetările viitoare.

Poate ar trebui ca la nivel de sistem să nu ne oferim premiul uitării în teatrul românesc, premiu pe care îl primim prin cunoaștere tacită:

> *Forgetting is oddly a kind of prize at the end of the day – a skill, the hard-won step in the work of learning that enables becoming. When some things, like reading, or even modes of critical thinking or patterns of analysis, become habit-memory, they are skills, fully learned, available to call up as research tools or artistic craft.*[5]

[5] Rebecca Schneider, Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment (London: Routledge, 2011), 41.

Anexe

Anexa 1 – Protocolul de interviuri Arhiva Regizorală

Interviuri despre procesul de creație și pregătirea spectacolului

Dorim să vă mulțumim încă o dată pentru interesul acordat proiectului Arhiva Regizorală. Pentru noi, proiectul acesta nu este doar unul de cercetare, ci și o încercare foarte personală de a conserva ceva ce, de multe ori, se pierde: modul concret în care regizorii gândesc, pregătesc și construiesc spectacole.

Simțim nevoia să oferim o cheie foarte clară de lectură a întrebărilor:

Interviurile acestea nu sunt un test și nu își propun să devină o competiție între moduri de lucru. Nu este important cine „lucrează mai mult", cine folosește mai multe tehnici sau cine are procesul cel mai sofisticat. Din contră, proiectul celebrează tocmai faptul că spectacolele se nasc foarte diferit de la un artist la altul și chiar de la producție la producție.

Scopul proiectului este ca un student la regie, un tânăr artist sau un cercetător, român sau străin, să poată intra pe platformă și să descopere cât mai multe moduri reale de a crea teatru. Nu vrem să oferim „un model corect", ci o pluralitate de modele, metode, intuiții și practici.

Poate cineva va descoperi într-un interviu un mod de raportare la personaj care îl inspiră. Poate altcineva va prelua o metodă de documentare, un exercițiu, un tip de analiză sau o relație cu scenograful și echipa de producție. Sau poate va înțelege că există și alte moduri de a face regie decât cele pe care le-a întâlnit în propria formare și practică.

De prea multe ori, din păcate, meseria regizorului este una „secretă". Regizorul nu trece linia scenei, iar arta sa rămâne învăluită într-o serie de povești ale celor care au participat la producție. Prea rar regizorul însuși spune cum lucrează și, poate, de ce lucrează așa.

În cheia aceasta ne-am dori să fie citite și întrebările de mai jos: cât mai liber, cât mai deschis și fără ideea că există răspunsuri bune sau greșite.

La fel de important: toate materialele pe care le publicăm (video, audio, transcript sau imagini/documente) vor apărea exclusiv după acordul dumneavoastră explicit. Nu ne dorim să publicăm nimic ce nu vă reprezintă sau ce considerați că nu aparține spațiului public.

Interviurile sunt gândite mai degrabă ca niște conversații ample despre practică și proces decât ca interviuri clasice. Arhiva Regizorală e un proiect gândit de regizori pentru regizori, cu regizori.

Întrebări orientative. Procesul de pregătire și analiza spectacolului

- Din întreg modul în care dvs. vă pregătiți spectacolele pe care le regizați, care este partea/elementul cel mai important? Cum îl structurați?
- Este analiza de text în etapa de pregătire a spectacolului fundamentală pentru producția viitoare sau este doar o parte a muncii cu actorul la scenă?
- Când analizați un text pentru spectacol, ce elemente analizați?
- Ce tipuri de documentare realizați în pregătirea spectacolului?
- Ați folosit vreodată fișe de personaj sau este un concept inutil pentru regizor?
- Cum pregătiți ideea spectacolului — elaborați un eseu, notați cu liniuțe, faceți un colaj? Ce conține acest palier ideatic al pregătirii?
- Dacă niciunul dintre elementele de mai sus nu este reprezentativ pentru modul în care dvs. pregătiți spectacolul, cum arată propriul dumneavoastră proces de pregătire?

Colaborare și construcția repetițiilor

- Cum colaborați cu scenograful? Cât din conceptul scenografic este o cerință directă a dvs. și cât din elaborare se schimbă în urma muncii scenografului?
- Vă planificați repetițiile și interacțiunile cu ceilalți co-creatori ai spectacolului (dramaturg, coregraf, compozitor etc.)? Dacă da, cum și eventual în ce ordine?
- Are regizorul vreun alt instrument concret de lucru pe care să se poată baza, în afară de dosarul de pregătire al spectacolului?
- Ce alte tehnici folosiți pentru prepararea spectacolului — improvizația regizorală, structuri improvizaționale, exerciții structurate etc.?
- Există vreo diferență între modul în care se raportează regizorul la costume și decor și felul în care se raportează scenograful sau actorul la ele? Care?

Formare, pedagogie și influențe

- Dintre profesorii dumneavoastră de regie, cine credeți că v-a influențat cel mai tare și ce tehnici „ați moștenit" de la el? Cum ați învățat că trebuie pregătit un spectacol de teatru?
- Există un atelier, un curs sau un spectacol din timpul formării de care vă amintiți ca de un moment în care ceva „s-a deschis" pentru dumneavoastră? Ce s-a întâmplat atunci?

- Ați învățat ceva direct de la un regizor mai în vârstă într-un mod neformalizat — prin asistență, observare la repetiții sau conversații? Ce ați preluat în propria practică de la acea persoană?
- Cum vedeți felul în care se face pedagogia regiei în România astăzi, comparativ cu felul în care ați învățat dumneavoastră? S-a câștigat ceva? S-a pierdut ceva?
- Care credeți că este „ABC-ul" regizorului? Cu ce ar trebui să iasă un regizor din facultate?
- Credeți că modul dumneavoastră de a lucra poate fi predat sau este ceva ce trebuie experimentat direct, lângă cineva?

Practică artistică și viitorul regiei

- Cum alegeți actorii cu care lucrați la un spectacol? În funcție de ce îi alegeți?
- Există un exercițiu sau o practică pe care o folosiți frecvent în construcția spectacolelor? De unde ați preluat-o sau cum ați dezvoltat-o?
- Ați avut spectacole-cheie care au generat momente de tip „aha" pentru dvs. și pentru meseria de regizor? Au existat întâlniri care v-au oferit tehnici concrete de lucru?
- Cum credeți că arată viitorul regiei în contextul discuțiilor contemporane despre poziția regizorului în echipa de creație? De ce?

Evident, întrebările acestea sunt orientative și conversația poate merge și în alte direcții care vi se par importante sau relevante pentru propriul parcurs artistic.

Vă mulțumim încă o dată pentru deschidere și pentru timpul acordat proiectului.

Cu recunoștință,
Echipa Arhivei Regizorale

Anexa 2 – Lista interviurilor

Arhiva Regizorală a reușit să reunească 20 de regizori pentru realizarea de interviuri, în perioada iunie–septembrie 2026. Interviurile realizate au fost:

Interviuri video

1. Radu Apostol
2. Cristian Ban
3. Florin Caracala
4. Gianina Cărbunariu
5. Răsvana Cernat
6. Alexandru Dabija
7. Catinca Drăgănescu
8. Eugen Gyemant
9. Botond Nagy
10. Radu Nica
11. Radu Olăreanu
12. Éva Patkó
13. Leta Popescu
14. Mihai Ranin
15. Gabriel Sandu
16. David Schwartz
17. Florin Vidamski

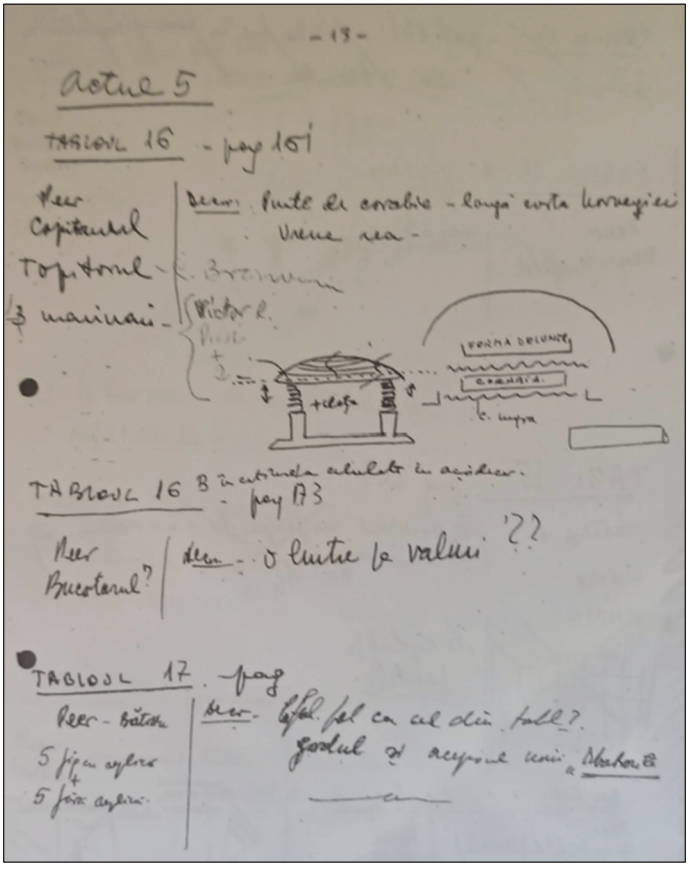
Interviuri audio

18. Oana Leahu
19. Nicolae Mandea

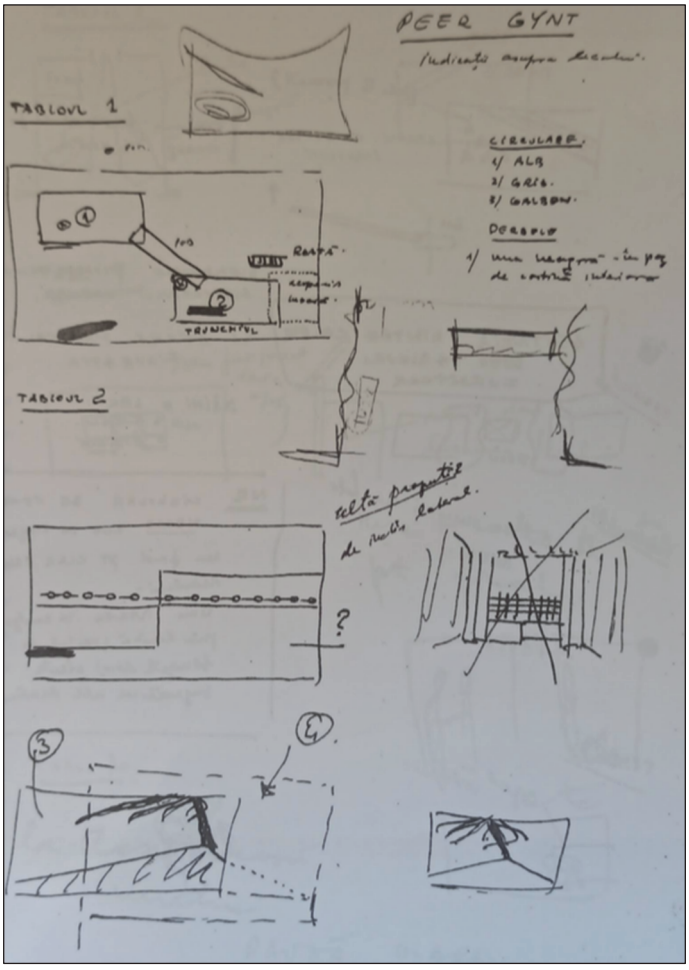
Interviuri scrise

20. Bélai Marcel

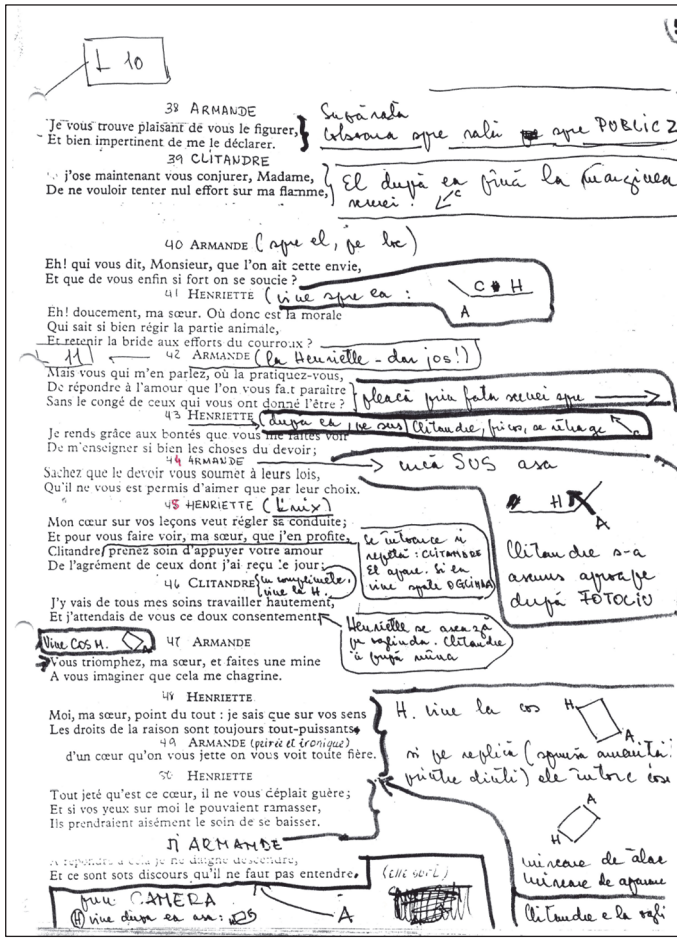
Anexa 3 – Extrase din caiete de regie cuprinse în Arhiva Regizorală



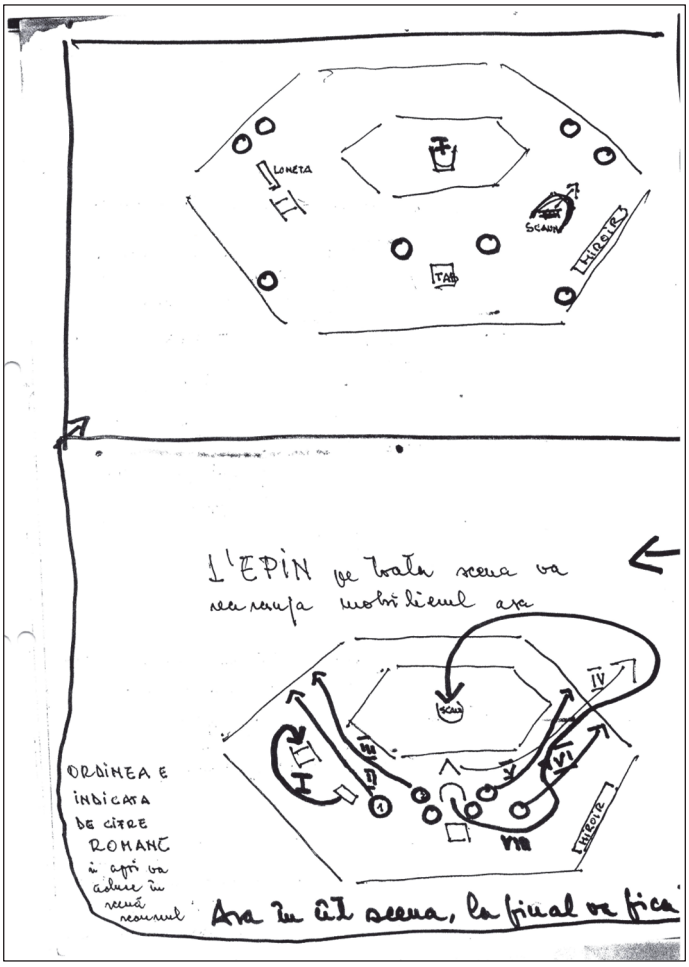
1. Facsimil din caietul de regie al lui Dinu Cernescu la *Peer Gynt*.



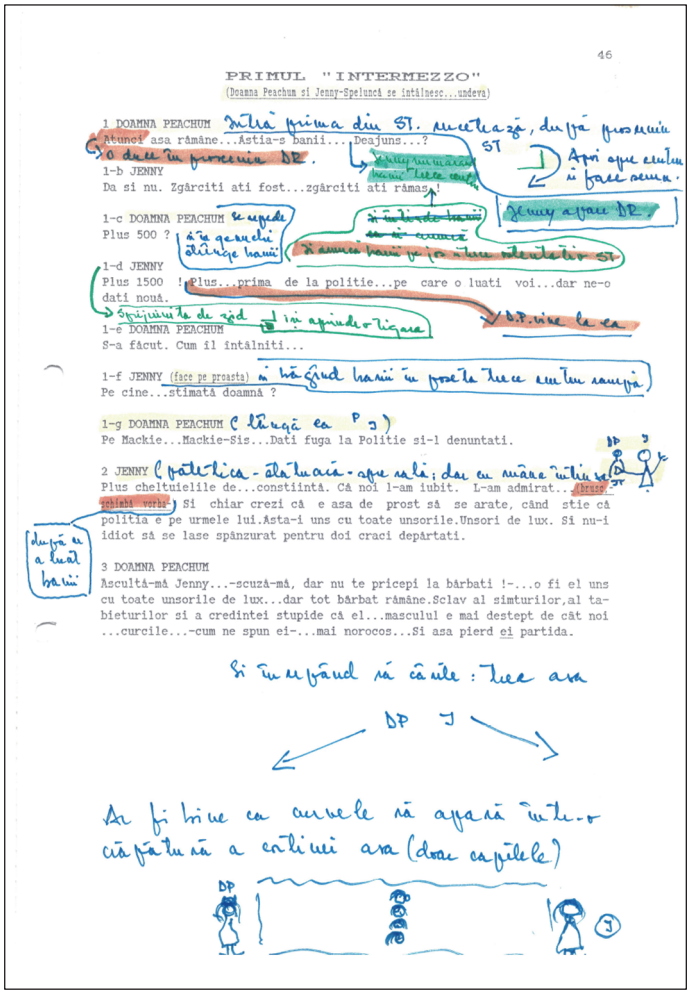
2. Facsimil din caietul de regie al lui Dinu Cernescu la *Peer Gynt*.



3. Facsimil din caietul de regie al lui Lucian Giurchescu la *Femeile Savante*.



4. Facsimil din caietul de regie al lui Lucian Giurchescu la *Femeile Savante*.



46

PRIMUL "INTERMEZZO"

(Doamna Peachum si Jenny-Spelunca se întâlnesc...undeva)

1 DOAMNA PEACHUM
Atunci asa rămâne...Astia-s banii....Deajuns...?

1-b JENNY
Da si nu. Zgârciti ati fost...zgârciti ati rămas!

1-c DOAMNA PEACHUM
Plus 500 ?

1-d JENNY
Plus 1500 ! Plus...prima de la politie...pe care o luati voi...dar ne-o dati nouă.

1-e DOAMNA PEACHUM
S-a făcut. Cum il întâlniti...

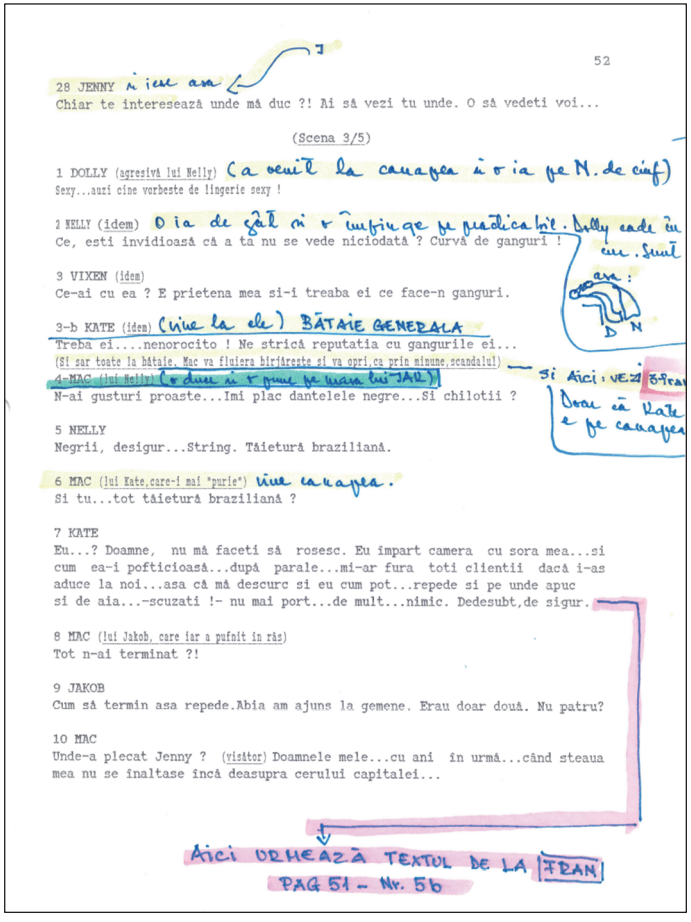
1-f JENNY (face pe proasta)
Pe cine...stimată doamnă ?

1-g DOAMNA PEACHUM
Pe Mackie...Mackie-Sis...Dati fuga la Politie si-l denuntati.

2 JENNY
Plus cheltuielile de...constiintă. Că noi l-am iubit. L-am admirat.. (brusc schimbă vorba) Si chiar crezi că e asa de prost să se arate, când stie că politia e pe urmele lui.Asta-i uns cu toate unsorile.Unsori de lux. Si nu-i idiot să se lase spânzurat pentru doi craci depărtati.

3 DOAMNA PEACHUM
Ascultă-mă Jenny...-scuză-mă, dar nu te pricepi la bărbati !-...o fi el uns cu toate unsorile de lux...dar tot bărbat rămâne.Sclav al simturilor,al tabieturilor si a credintei stupide că el...masculul e mai destept de cât noi ...curcile...-cum ne spun ei-...mai norocos...Si asa pierd ei partida.

5. Facsimil din caietul de regie al lui Lucian Giurchescu la *Opera de trei parale*.


52

28 JENNY
Chiar te interesează unde mă duc ?! Ai să vezi tu unde. O să vedeti voi...

(Scena 3/5)

1 DOLLY (agresivă lui Nelly)
Sexy...auzi cine vorbeste de lingerie sexy !

1 NELLY (idem)
Ce, esti invidioasă că a ta nu se vede niciodată ? Curvă de ganguri !

3 VIXEN (idem)
Ce-ai cu ea ? E prietena mea si-i treaba ei ce face-n ganguri.

3-b KATE (idem)
Treba ei....nenorocito ! Ne strică reputatia cu gangurile ei...

(Si sar toate la bătaie. Mac va fluiera birjăreste si va opri,ca prin minune,scandalul)

4-MAC (lui Nelly)
N-ai gusturi proaste...Imi plac dantelele negre...Si chilotii ?

5 NELLY
Negrii, desigur...String. Tăietură braziliană.

6 MAC (lui Kate,care-i mai "purie")
Si tu...tot tăietură braziliană ?

7 KATE
Eu...? Doamne, nu mă faceti să rosesc. Eu împart camera cu sora mea...si cum ea-i pofticioasă...după parale...mi-ar fura toti clientii dacă i-as aduce la noi...asa că mă descurc si eu cum pot...repede si pe unde apuc si de aia...-scuzati !- nu mai port...de mult...nimic. Dedesubt,de sigur.

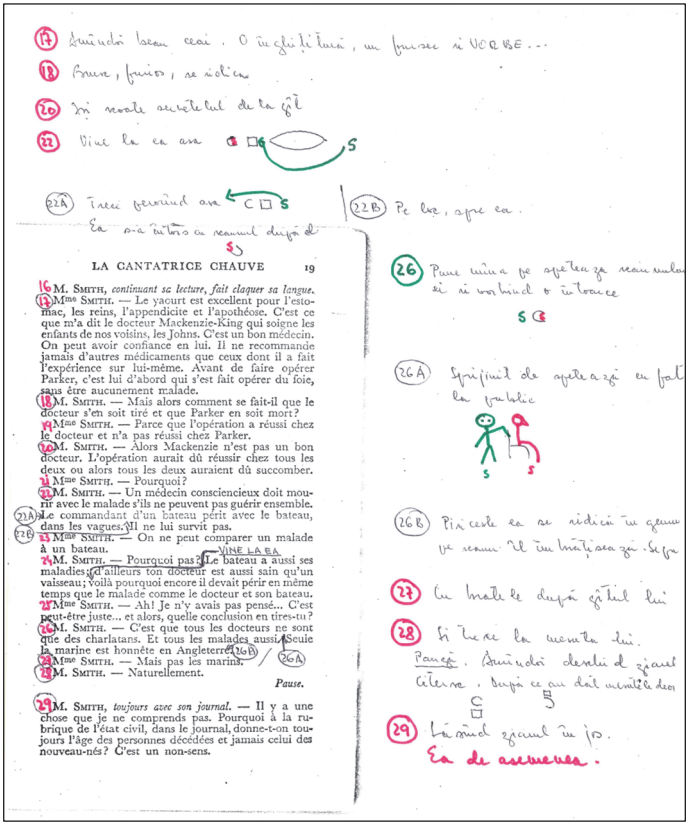
8 MAC (lui Jakob, care iar a pufnit in râs)
Tot n-ai terminat ?!

9 JAKOB
Cum să termin asa repede.Abia am ajuns la gemene. Erau doar două. Nu patru?

10 MAC
Unde-a plecat Jenny ? (visător) Doamnele mele...cu ani în urmă...când steaua mea nu se înaltase încă deasupra cerului capitalei...

Aici URMEAZĂ TEXTUL DE LA FRAN
PAG 51 - Nr. 56

6. Facsimil din caietul de regie al lui Lucian Giurchescu la *Opera de trei parale*.



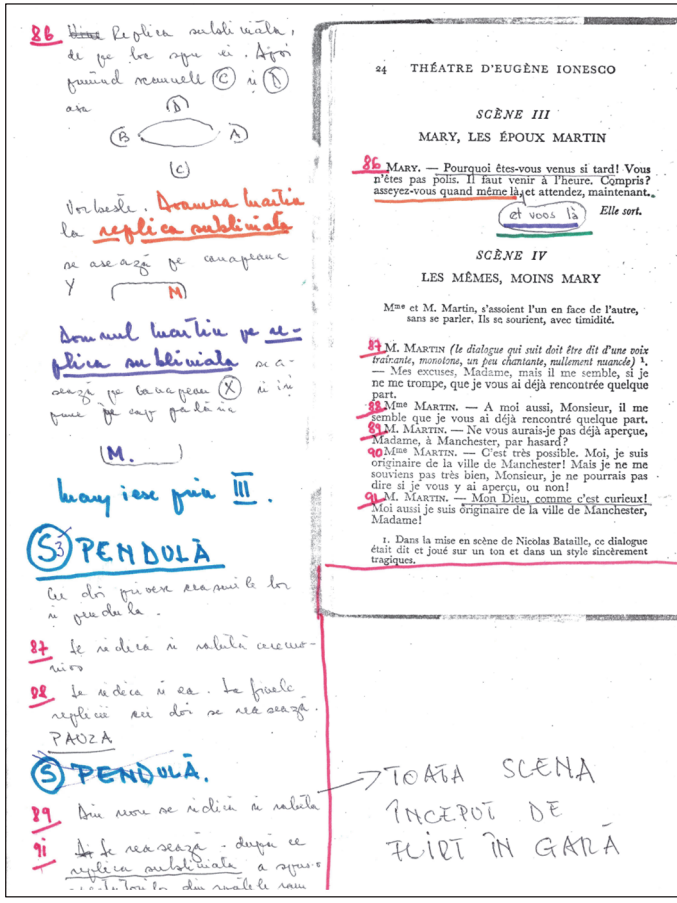
LA CANTATRICE CHAUVE 19

16 M. SMITH, *continuant sa lecture, fait claquer sa langue.*
17 Mme SMITH. — Le yacurt est excellent pour l'estomac, les reins, l'appendicite et l'apothéose. C'est ce que m'a dit le docteur Mackenzie-King qui soigne les enfants de nos voisins, les Johns. C'est un bon médecin. On peut avoir confiance en lui. Il ne recommande jamais d'autres médicaments que ceux dont il a fait l'expérience sur lui-même. Avant de faire opérer Parker, c'est lui d'abord qui s'est fait opérer du foie, sans être aucunement malade.
18 M. SMITH. — Mais alors comment se fait-il que le docteur s'en soit tiré et que Parker en soit mort?
19 Mme SMITH. — Parce que l'opération a réussi chez le docteur et n'a pas réussi chez Parker.
20 M. SMITH. — Alors Mackenzie n'est pas un bon docteur. L'opération aurait dû réussir chez tous les deux ou alors tous les deux auraient dû succomber.
21 Mme SMITH. — Pourquoi?
22 M. SMITH. — Un médecin consciencieux doit mourir avec le malade s'ils ne peuvent pas guérir ensemble.
22A Le commandant d'un bateau périt avec le bateau,
22B dans les vagues. Il ne lui survit pas.
23 Mme SMITH. — On ne peut comparer un malade à un bateau.
24 M. SMITH. — Pourquoi pas? Le bateau a aussi ses maladies, d'ailleurs ton docteur est aussi sain qu'un vaisseau; voilà pourquoi encore il devait périr en même temps que le malade comme le docteur et son bateau.
25 Mme SMITH. — Ah! Je n'y avais pas pensé... C'est peut-être juste... et alors, quelle conclusion en tires-tu?
26 M. SMITH. — C'est que tous les docteurs ne sont que des charlatans. Et tous les malades aussi. Seule la marine est honnête en Angleterre.
27 Mme SMITH. — Mais pas les marins.
28 M. SMITH. — Naturellement.

Pause.

29 M. SMITH, *toujours avec son journal.* — Il y a une chose que je ne comprends pas. Pourquoi à la rubrique de l'état civil, dans le journal, donne-t-on toujours l'âge des personnes décédées et jamais celui des nouveau-nés? C'est un non-sens.

7. Facsimil din caietul de regie al lui Lucian Giurchescu la *Cântăreața chelă.*



24 THÉATRE D'EUGÈNE IONESCO

SCÈNE III

MARY, LES ÉPOUX MARTIN

MARY. — Pourquoi êtes-vous venus si tard! Vous n'êtes pas polis. Il faut venir à l'heure. Compris? asseyez-vous quand même là et attendez, maintenant.

et vous là

Elle sort.

SCÈNE IV

LES MÊMES, MOINS MARY

Mme et M. Martin, s'assoient l'un en face de l'autre, sans se parler. Ils se sourient, avec timidité.

M. MARTIN *(le dialogue qui suit doit être dit d'une voix traînante, monotone, un peu chantante, nullement nuancée)* [1]. — Mes excuses, Madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part.

Mme MARTIN. — A moi aussi, Monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré quelque part.

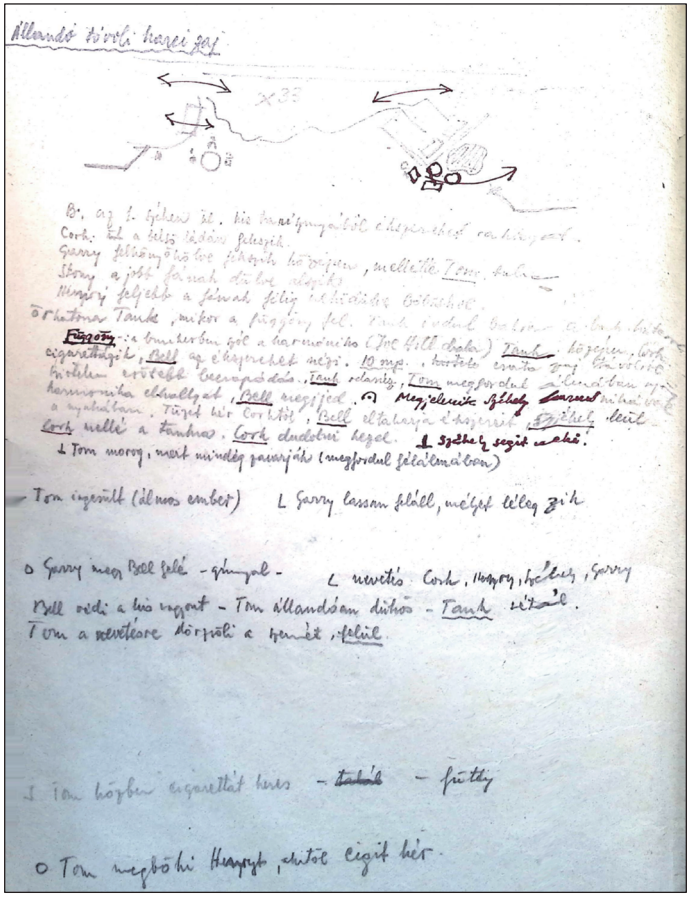
M. MARTIN. — Ne vous aurais-je pas déjà aperçue, Madame, à Manchester, par hasard?

Mme MARTIN. — C'est très possible. Moi, je suis originaire de la ville de Manchester! Mais je ne me souviens pas très bien, Monsieur, je ne pourrais pas dire si je vous y ai aperçu, ou non!

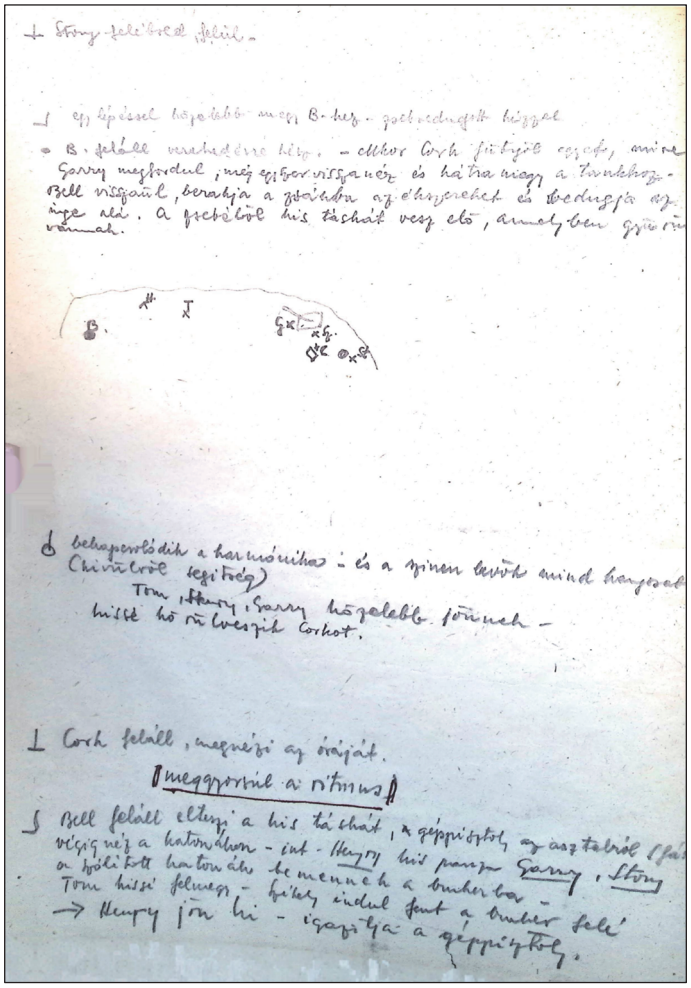
M. MARTIN. — Mon Dieu, comme c'est curieux! Moi aussi je suis originaire de la ville de Manchester, Madame!

1. Dans la mise en scène de Nicolas Bataille, ce dialogue était dit et joué sur un ton et dans un style sincèrement tragiques.

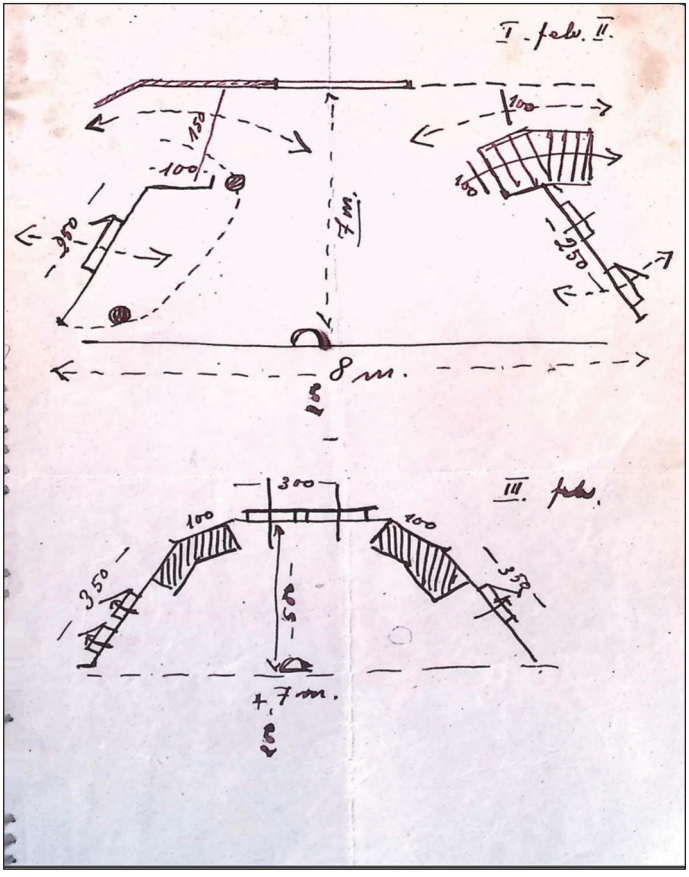
8. Facsimil din caietul de regie al lui Lucian Giurchescu la *Cântăreața cheală*.



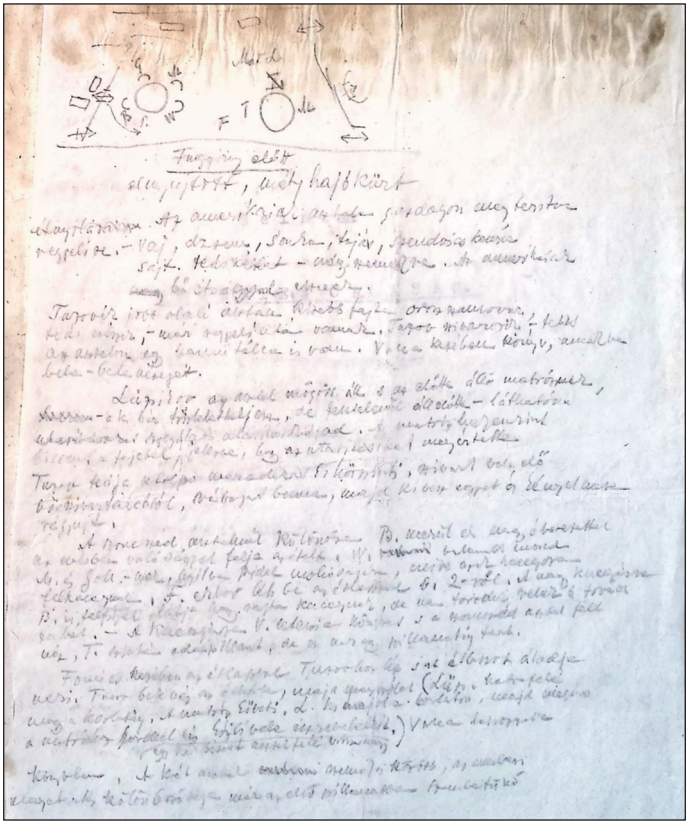
9. Facsimil din caietul de regie al lui György Harag la Martin Rogers, din Arhiva Teatrului Maghiar de Stat Cluj-Napoca.



10. Facsimil din caietul de regie al lui György Harag la Martin Rogers, din Arhiva Teatrului Maghiar de Stat Cluj-Napoca.



11. Facsimil din caietul de regie al lui György Harag la Végzetes Örökség, din Arhiva Teatrului Maghiar de Stat Cluj-Napoca.

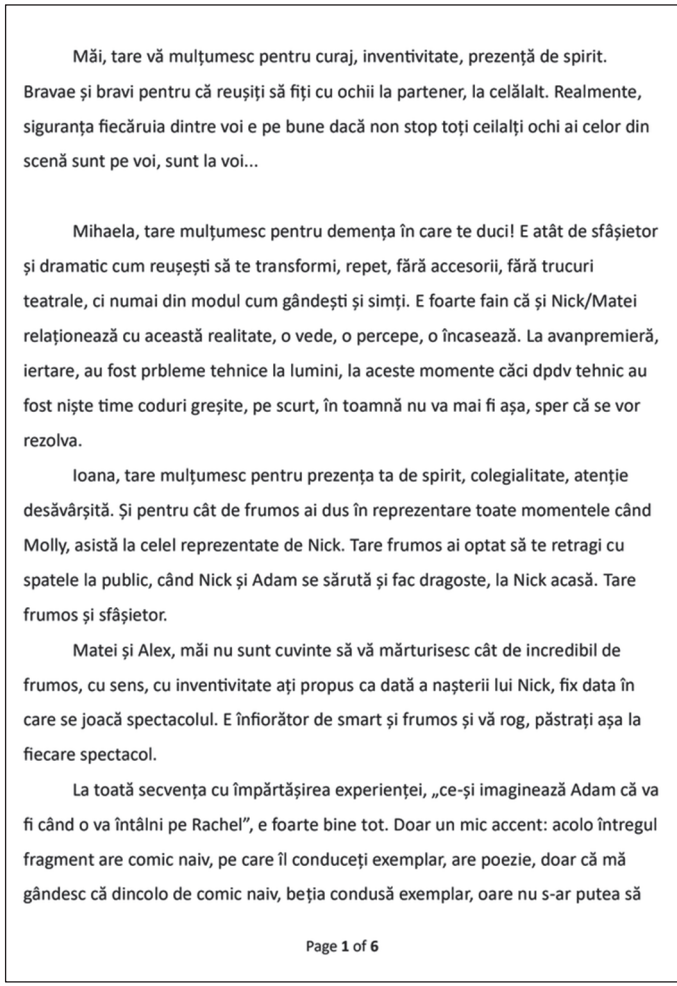


12. Facsimil din caietul de regie al lui György Harag la Végzetes Örökség, din Arhiva Teatrului Maghiar de Stat Cluj-Napoca.

Decupaj Joc Întunecat

TEXT. REPLICI.	REPREZENTARE
Inventez chestii. Mereu inventez chestii. În primul rând pentru că îmi ies... Și apoi, pentru că... Pot s-o fac! Asta nu înseamnă și că nu sunt afectat de consecințe. Jesus, știu că există consecințe! Te trezești într-o situație naspa, înghesuit, fără scăpare, și e nevoie de dexteritatea în gândire a unui Super Erou de Comic Books, ca să ieși din situația asta. Și să rămâi fără pantă, curat ca lacrima. Și dacă totuși rămâne ceva ce te poate trage în jos, tot ce ai de făcut e să speri că cellalți sunt destul de creduli ca să nu te bănuiască vinovat de ceva... La asta mă gândesc acum. Pentru că Păi Sunt într-una dintre cele mai naspa situații! O situație din care doar dexteritatea unui super erou ar putea să mă ajute să scap. Sau nu...	Cred că este esențial ca debutul spectacolului să lanseze structura pe două planuri: planul tridimensional, fizic, concret și planul imaterial, video&sound care este criptat. Mai exact să asociem acțiunii verbale și comportamentului fizic/concret, care este sub ochii noștri un soi de „traducere” criptată tipic online-ului, dar care să fie ne-explicită nici chiar pentru cei mai înrăiuțați internauți. E esențial ca debutul spectacolului, acest prim monolog al lui Nick să fie reprezentat în ambele planuri. Nu toată lumea va înțelege exact despre ceea ce este vorba. Foarte bine. Pentru unii, așa ca mine, ar fi mai degrabă doar „o reprezentare estetică interesantă”, în care corpul actorului pare că este urmărit de planul imaterial. Dacă actorul s-ar deplasa în dreapta scenei, „aglomerarea” asta ermetică, cool, dar de neînțeles, de reprezentare a mediului online „s-ar deplasa” după ei, pe nesimțite, oriunde s-ar deplasa... Poate chiar un material, un content care să fie acționat de vocea actorului atunci când spune anumite cuvinte... Actorii vor fi sigur amplificați, mereu. Sigur. Nu-mi place foarte tare chestia asta, e mult prea outside-tech pentru mine, pentru relația cu corpul actorului, dar cred că la spectacolul ăsta e necesar. Pot apărea emojiuri care să comenteze ceea ce zice el, să fie ironice, sarcastice. Dar toate să se înșereze treptat, pas cu pas...
Vedeți... O fată stă lângă mine, în pat. E întuneric, suntem la mine în cameră. Fata e goală. Tocmai am făcut sex. Cred că o puteți numi „prietena mea”. Pentru că da, E goală, Stă întinsă lângă mine Și tocmai am făcut sex?	Aici este pentru prima dată când codul de reprezentare a scenelor în care personajele se întâlnesc fizic, concret ar trebui activat. Ceilalți trei actori vin pe scenă cu panoul verde (chroma), un microfon boom pe stativ, o cameră de filmat pe stativ, un cearșaf. Probabil, tot „la vedere” vor arunca în spațiul de joc: chiloți țaca-cool de fată, un tricou țaca-cool de fată... Se vor institui, „la vedere” și treptat vom vedea pe Nick și în filmare. Dar în filmare pare că este realmente undeva în proximitatea patului din camera lui. Își dă jos tricoul (nu știu ce facem cu firul de la headset și cu emițătorul să nu se vadă așa de neam prost). „să fiu cu fata asta” — e prima dată când o vedem pe Ea, acoperită cu cearșaful, dar îi vedem doar spatele capului, o claie de păr, ieșind de sub cearșaf. Nu știi, are părul dat peste față, e spatele capului?
E ceva nou pentru mine, să fiu cu fata asta... Cred că-mi înțelegeți ezitarea... Știți, prima oară, când faci „Intră-iese-intră-iese...”	

13. Facsimil din caietul de regie al lui Radu Apostol la *Dark Play*.



Măi, tare vă mulțumesc pentru curaj, inventivitate, prezență de spirit. Bravae și bravi pentru că reușiți să fiți cu ochii la partener, la celălalt. Realmente, siguranța fiecăruia dintre voi e pe bune dacă non stop toți ceilalți ochi ai celor din scenă sunt pe voi, sunt la voi...

Mihaela, tare mulțumesc pentru demența în care te duci! E atât de sfâșietor și dramatic cum reușești să te transformi, repet, fără accesorii, fără trucuri teatrale, ci numai din modul cum gândești și simți. E foarte fain că și Nick/Matei relaționează cu această realitate, o vede, o percepe, o încasează. La avanpremieră, iertare, au fost prbleme tehnice la lumini, la aceste momente căci dpdv tehnic au fost niște time coduri greșite, pe scurt, în toamnă nu va mai fi așa, sper că se vor rezolva.

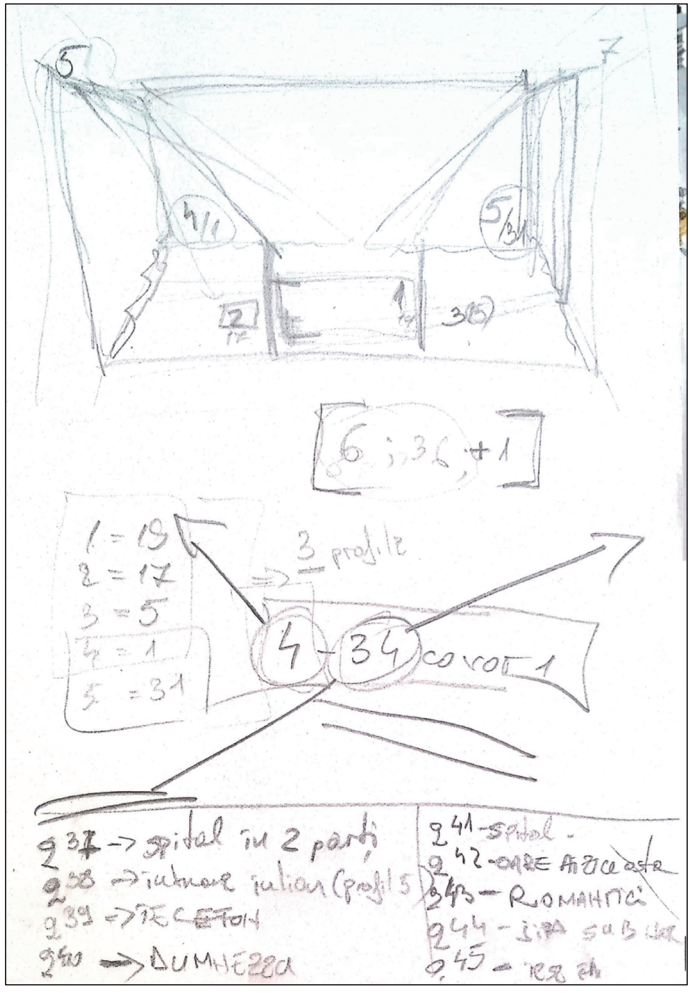
Ioana, tare mulțumesc pentru prezența ta de spirit, colegialitate, atenție desăvârșită. Și pentru cât de frumos ai dus în reprezentare toate momentele când Molly, asistă la celel reprezentate de Nick. Tare frumos ai optat să te retragi cu spatele la public, când Nick și Adam se sărută și fac dragoste, la Nick acasă. Tare frumos și sfâșietor.

Matei și Alex, măi nu sunt cuvinte să vă mărturisesc cât de incredibil de frumos, cu sens, cu inventivitate ați propus ca dată a nașterii lui Nick, fix data în care se joacă spectacolul. E înfiorător de smart și frumos și vă rog, păstrați așa la fiecare spectacol.

La toată secvența cu împărtășirea experienței, „ce-și imaginează Adam că va fi când o va întâlni pe Rachel", e foarte bine tot. Doar un mic accent: acolo întregul fragment are comic naiv, pe care îl conduceți exemplar, are poezie, doar că mă gândesc că dincolo de comic naiv, beția condusă exemplar, oare nu s-ar putea să

Page **1** of **6**

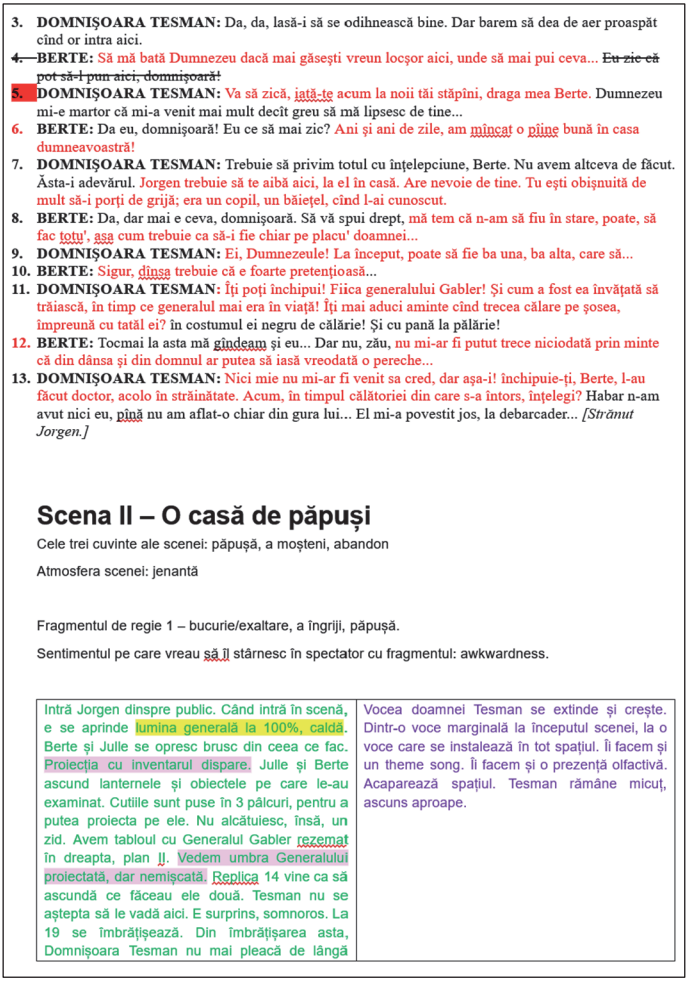
14. Facsimil din caietul de regie al lui Radu Apostol la *Dark Play*.



15. Facsimil din caietul de regie al Letei Popescu
la *Un râs de pomană.*



16. Facsimil din caietul de regie al Letei Popescu
la *Un râs de pomană.*



3. **DOMNIŞOARA TESMAN:** Da, da, lasă-i să se odihnească bine. Dar barem să dea de aer proaspăt cînd or intra aici.
4. **BERTE:** Să mă bată Dumnezeu dacă mai găseşti vreun locşor aici, unde să mai pui ceva... ~~Eu zic că pot să-l pun aici, domnişoară!~~
5. **DOMNIŞOARA TESMAN:** Va să zică, iată-te acum la noii tăi stăpîni, draga mea Berte. Dumnezeu mi-e martor că mi-a venit mai mult decît greu să mă lipsesc de tine...
6. **BERTE:** Da eu, domnişoară! Eu ce să mai zic? Ani şi ani de zile, am mîncat o pîine bună în casa dumneavoastră!
7. **DOMNIŞOARA TESMAN:** Trebuie să privim totul cu înţelepciune, Berte. Nu avem altceva de făcut. Ăsta-i adevărul. Jorgen trebuie să te aibă aici, la el în casă. Are nevoie de tine. Tu eşti obişnuită de mult să-i porţi de grijă; era un copil, un băieţel, cînd l-ai cunoscut.
8. **BERTE:** Da, dar mai e ceva, domnişoară. Să vă spui drept, mă tem că n-am să fiu în stare, poate, să fac totu', aşa cum trebuie ca să-i fie chiar pe placu' doamnei...
9. **DOMNIŞOARA TESMAN:** Ei, Dumnezeule! La început, poate să fie ba una, ba alta, care să...
10. **BERTE:** Sigur, dînsa trebuie că e foarte pretenţioasă...
11. **DOMNIŞOARA TESMAN:** Îţi poţi închipui! Fiica generalului Gabler! Şi cum a fost ea învăţată să trăiască, în timp ce generalul mai era în viaţă! Îţi mai aduci aminte cînd trecea călare pe şosea, împreună cu tatăl ei? în costumul ei negru de călărie! Şi cu pană la pălărie!
12. **BERTE:** Tocmai la asta mă gîndeam şi eu... Dar nu, zău, nu mi-ar fi putut trece niciodată prin minte că din dînsa şi din domnul ar putea să iasă vreodată o pereche...
13. **DOMNIŞOARA TESMAN:** Nici mie nu mi-ar fi venit sa cred, dar aşa-i! închipuie-ţi, Berte, l-au făcut doctor, acolo în străinătate. Acum, în timpul călătoriei din care s-a întors, înţelegi? Habar n-am avut nici eu, pînă nu am aflat-o chiar din gura lui... El mi-a povestit jos, la debarcader... *[Strănut Jorgen.]*

Scena II – O casă de păpuși

Cele trei cuvinte ale scenei: păpuşă, a moşteni, abandon

Atmosfera scenei: jenantă

Fragmentul de regie 1 – bucurie/exaltare, a îngriji, păpuşă.

Sentimentul pe care vreau să îl stârnesc în spectator cu fragmentul: awkwardness.

Intră Jorgen dinspre public. Când intră în scenă, e se aprinde lumina generală la 100%, caldă. Berte şi Julle se opresc brusc din ceea ce fac. Proiecţia cu inventarul dispare. Julle şi Berte ascund lanternele şi obiectele pe care le-au examinat. Cutiile sunt puse în 3 pălcuri, pentru a putea proiecta pe ele. Nu alcătuiesc, însă, un zid. Avem tabloul cu Generalul Gabler rezemat în dreapta, plan II. Vedem umbra Generalului proiectată, dar nemişcată. Replica 14 vine ca să ascundă ce făceau ele două. Tesman nu se aştepta să le vadă aici. E surprins, somnoros. La 19 se îmbrăţişează. Din îmbrăţişarea asta, Domnişoara Tesman nu mai pleacă de lângă	Vocea doamnei Tesman se extinde şi creşte. Dintr-o voce marginală la începutul scenei, la o voce care se instalează în tot spaţiul. Îi facem şi un theme song. Îi facem şi o prezenţă olfactivă. Acaparează spaţiul. Tesman rămâne micuţ, ascuns aproape.

17. Facsimil din caietul de regie al lui Alex Teodorescu la *Hedda Gabler*.

*[El își pune jos cana de cafea. **Să nu uităm să îi dăm și ei cafeaua!** Alege un alt disc pentru pick-up. Pune discul. Se aude „Bob Dylan's 115h dream" – Bob Dylan. Se revine la lumină generală la 100%.]*

16. **Bătrânul**: Știi ce mi se pare ciudat? *[El își lasă pe jos cana de cafea. Trage unul din cuburi în centrul spațiului, fix în spatele ei. Ea rămâne tot în genunchi, dar nu mai spală pe jos. Ideal ar fi să nu mai fie prea ud pe podea.]*
17. **Fata**: Ce?
18. **Bătrânul**: Că în toată aventura asta nu ai dat drumul pancartei.[24] *[El își aduce ligheanul și buretele și le pune pe podea. Se așază în spatele ei, astfel încât ea să ajungă între picioarele lui, cu fața la public. El începe să o spele cu buretele pe gât și pe brațe, astfel încât să ajungem la un citat plastic din Pieta.]*
19. **Fata:** Nu știu de ce. Poate de asta mă făceau curvă? Cred că mă țineam de ea când mă loveau, și ei mă loveau că mă țineam de ea. Ce e ăsta feed back negativ?[25] Acum când îți povestesc, mi se pare că e ca un vis. Doar trupul amorțit și ochii care mă usturã mă conving că nu a fost un vis.
20. **Bătrânul** Cum ai intrat în povestea asta?
21. **Fata:** O spui de parcă aș fi fost târâtă de cineva, fără voia mea.[26] Poate chiar am fost târâtă, mai știi?[27]
22. **Bătrânul**: Nu mi-ai răspuns, cum ai intrat în povestea asta?
23. **Fata:** Mi-e greu să-ți explic. Probabil tu ai trăit aici toată viața. Între cărțile tale, care te-au apărat de lumea de afară. A pătruns vreodată până la tine ceva din lumea de afară?[28]
24. **Bătrânul**: Te cam grăbești să tragi concluzii. Te-ai uitat puțin în jur, probabil te-au speriat toate cărțile astea și le-ai crezut un zid între mine și lume. Cărțile nu te separă de lume, dimpotrivă te ajută mai bine să o înțelegi.[29]
25. **Fata**: O spui de parcă nu am citit nimic în viața mea. Știi cum am intrat în povestea asta? De la cărți.[30] Și de la un băiat, recunosc. Dar una nu se exclude pe alta. Dimpotrivă. El mi-a spus că

[24] Ești curajoasă. Tumultul de emoții al fetei. A minimiza. **Reușește.** Să facă totul să pară mai puțin grav. TOTUL O SĂ FIE BINE.
[25] Ai dreptate. Dacă putem încă glumi, e în regulă. Șansa pe care i-a dat-o Bătrânul de a se opri din rememorat. A fugi. **Să se mintă că a scăpat.** Să scape de propria poveste. MULȚUMESC.
[26] Sunt mare! Nu mai sunt un copil! Simte că îi este anulată complet participarea la revoltă. A se mândri. **Își dă seama că e un pic ridicolă.** Să nu permită ca eșecul ei să îi anuleze participarea. EU AM FĂCUT CEVA! NU SUNT COMPLET INUTILĂ.
[27] Iarăși alții sunt de vină. Faptul că nu poate să își continue argumentația. A se retrage. **Să ducă în derizoriu tot ce se întâmplă afară.** Să arate că nu avut control, că nu a fost de vină. HABAR NU AM CE CĂUTAM ACOLO, PÂNĂ LA URMĂ.
[28] Tu ai fost complet izolat. Știe că urmează să fie adusă într-un punct dificil de apărat. A se răzvrăti. **Să pară crudă.** Să se protejeze atacând. CINEVA CA TINE NU ARE CUM SĂ MĂ ÎNȚELEAGĂ VREODATĂ.
[29] Nu sunt complet desprins de lume. Atacul direct al fetei. A-și expune superioritatea. **Să pară arogant.** Să pară competent. M-AM SĂTURAT DE PĂRERILE VOASTRE DE REVOLUȚIONARI IMBERBI! HABAR NU AVEȚI NIMIC.
[30] Și eu citesc. Reacție la superioritatea aparentă a bătrânului. A se apăra. **Pare ușor ridicolă.** Să îl facă să nu o mai considere inferioară lui. NU SUNT PROASTĂ, SĂ ȘTII! SUNT DEMNĂ DE BĂGAT ÎN SEAMĂ.

13

18. Facsimil din caietul de regie al lui Alex Teodorescu la *Fata, bătrânul și Biblioteca.*



19. Facsimil din caietul de regie al lui Mihai Gligan la *Untitled no.7*.

MIHAI **GLIGAN:**

Lucrăm la un spectacol care are ca temă doliul, moartea. Lucruri grave, mari, solemne, iar eu am 26 de ani și sunt în al doilea an din viața mea în care mă simt cumva adult. Nu cred că știu și nu mă interesează momentan să vorbesc despre acest monolit, așa cum îl avem plasat în mentalul colectiv. Deși moartea e adeseori ceva spontan, ceva inexplicabil. Și în același timp cred că și doliul e ceva mult mai ramificat, mai nuanțat. Și da, am pierdut niște tovarăși foarte apropiați, dar nu mă gândesc la ei decât cu speranța că au ajuns într-un loc mai bun. Însă mă surprind deseori gândindu-mă la micile pierderi din viața mea despre care nu prea vorbesc. La versiunile de viitor pe care, la un moment dat, le-am considerat sigure și care nu s-au mai întâmplat. La relațiile care nu s-au încheiat printr-o despărțire clară, ci au devenit încet altceva, până când un om pe care îl vedeai zilnic a ajuns cineva căruia nu mai știi ce să-i spui. Nu există un moment precis în care să poți spune că ai pierdut lucrurile astea și nici un ritual prin care să-ți iei rămas-bun de la ele. De cele mai multe ori, continui pur și simplu să trăiești, fără să-ți dai voie să recunoști că ai pierdut ceva.

Dar ceea ce a activat întregul proces e o poveste pe care mi-a spus-o o amică. Tatăl ei a murit la o nuntă, în timp ce dansa cu soția lui. A făcut infarct și a căzut acolo. Imaginea asta m-a urmărit foarte mult timp, probabil și pentru că el era cunoscut ca fiind o persoană care iubea enorm viața. Mi s-a părut aproape absurd că a murit chiar așa, dansând. Am început să mă gândesc la ce se întâmplă cu un om după un asemenea moment. Dacă își amintește de cine a fost sau de oamenii pe care i-a iubit, sau dacă uită totul la fel cum nouă ni se întâmplă să uităm detalii esențiale despre cei care nu mai sunt lângă noi: vocea, trăsăturile feței, cuvintele importante pe care ni le-au spus.

Încercând să îmi imaginez cât mai exact nunta asta, care de fapt e un context în care suntem împreună pentru a celebra, mi-am dat seama că aveam nevoie de un spațiu foarte concret pentru spectacol. Un spațiu care să nu-ți aparțină, dar care în același timp îți permite să fii vulnerabil. Camera de hotel mi s-a părut că are exact contradicția asta: rămâne impersonală, deși pentru câteva ore găzduiește viața intimă a cuiva. Stau destul de mult prin hoteluri și am, în continuare, un sentiment extrem de straniu atunci când intru într-o cameră de hotel în care înaintea mea au stat sute de necunoscuți, dar totul e aranjat în așa fel încât să creeze impresia că nimeni n-a fost acolo. Nu știi dacă omul de dinaintea ta a dormit douăsprezece ore, a făcut sex, s-a certat cu cineva sau a primit cel mai prost telefon din viața lui. Pentru tine rămâne doar camera, ca un palimpsest, în care urmele vieții fiecărui oaspete au fost șterse ca să facă loc următorului, dar fără să dispară însă cu totul.

20. Facsimil din caietul de regie al lui Mihai Gligan la *Untitled No.7*.

Bibliografie

Lucrări academice și de specialitate

Abrams, Lynn. *Oral History Theory*. London: Routledge, 2010.

Alfreds, Mike. *Different Every Night: Freeing the Actor*. London: Nick Hern Books, 2007.

Aronson, Arnold, ed. *The Routledge Companion to Scenography*. London and New York: Routledge, 2018.

Barba, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. London and New York: Routledge, 2010.

Bradby, David, și Annie Sparks. *Mise en Scène: French Theatre Now*. London: Methuen Drama, 1997.

Brook, Peter. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

Couldry, Nick, și Ulises A. Mejias. *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*. Stanford: Stanford University Press, 2019.

Crawford, Kate. *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. New Haven and London: Yale University Press, 2021.

Cruces, Juan Pablo. „Teatro y tecnología: creatividad algorítmica, ética e innovación en la narrativa generativa de Improbotics y THEaiTRE." *Apuntes de Teatro*, nr. 150 (2025).

D'Angelo, Paolo. *Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp*. Trad. Sarin Marchetti. New York: Columbia University Press, 2018.

Delgado, Maria M., și Dan Rebellato, eds. *Contemporary European Theatre Directors*. Ed. a 2-a. London and New York: Routledge, 2020.

Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

Esrig, David. „Cuvânt înainte." În Florin Vidamski, *Metoda David Esrig – de la informație la inspirație*. Cluj-Napoca: Eikon, 2018.

Etchells, Tim. "Looking Back." În *Archaeologies of Presence: Art, Performance, and the Persistence of Being*, ed. Gabriella Giannachi, Nick Kaye și Michael Shanks. London: Routledge, 2012.

Freeman, Jo. "The Tyranny of Structurelessness." *Ms. magazine*, iulie 1973.

Giannachi, Gabriella, și Mary Luckhurst, eds. *On Directing: Interviews with Directors*. London: Faber and Faber, 1999.

Heddon, Deirdre, și Jane Milling. *Devising Performance: A Critical History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.

van Heerden, Imke, Çağdaş Duman și Anil Baş. "Performing the Post-Anthropocene: AI: When a Robot Writes a Play." *TDR: The Drama Review* 67, nr. 4 (2023): 104–7. https://doi.org/10.1017/S1054204323000448.

Horváth, Dóra. "Curtain Call for AI: Transforming Theatre through Technology." *Sustainable Futures* 9 (2025): 100747. https://doi.org/10.1016/j.sftr.2025.100747.

Huang, Jeff, Rui-Jie Yew și Suresh Venkatasubramanian. "Copyrighting Generative AI Co-Creations." În *Proceedings of the 2025 ACM Designing Interactive Systems Conference (DIS '25)*. New York: ACM, 2025.

Hughes, Rolf. "Administering (AI) Attention: Ekphrasis and the Poetics of Prompting." *ArteActa*, nr. 10 (2024).

Innes, Christopher, și Maria Shevtsova. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Ledger, Adam J. *The Director and Directing: Craft, Process and Aesthetic in Contemporary Theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019.

Magrou, Rafaël. „La dimension spatiale dans les écritures de plateau: les architectures scénographiques résultant des compositions de l'auteur-metteur en scène Joël Pommerat." Teză de doctorat, Université Bordeaux Montaigne, 2023. https://theses.fr/2023BOR30009.

Marsden, Robert. *Inside the Rehearsal Room: Process, Collaboration and Decision-Making*. London: Methuen Drama, 2021.

McAuley, Gay. *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*. Manchester: Manchester University Press, 2012.

Mermikides, Alexandra. "Negotiating Creativity: An Analytical Framework for the Study of Group Theatre-Making Processes." Teză de doctorat, Goldsmiths, University of London, 2006.

Mitchell, Katie. *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*. London: Routledge, 2009.

Moore, Sonia. *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor*. Ed. a 2-a. New York: Penguin Books, 1984.

Nelson, Robin. *Practice as Research in the Arts (and Beyond)*. Ed. a 2-a. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2022.

Päsler-Ehlen, Sabine. „Regietheater." În *Schlingensief-Handbuch*, ed. Teresa Kovacs, Peter Scheinpflug și Thomas Wortmann, 467–72. Stuttgart: J. B. Metzler, 2025. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05850-8_64.

Pavis, Patrice. *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. Trad. Joel Anderson. London and New York: Routledge, 2013.

Penciulescu, Radu. „Implicarea actorului." *Teatrul* 12 (1968): 86–87.

Persse, Danny. "Fishing for Phronesis: A Search for Tacit Knowledge in Technical Theatre Education." Teză de masterat, Trinity College Dublin, 2018.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.

Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. Garden City, NY: Doubleday, 1966.

Portelli, Alessandro. *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*. Albany, NY: State University of New York Press, 1991.

Radosavljević, Duška, ed. *The Contemporary Ensemble: Interviews with Theatre-Makers*. London and New York: Routledge, 2013.

Radosavljević, Duška. *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Reason, Matthew. *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.

Rebellato, Dan. "Katie Mitchell." În Maria M. Delgado și Dan Rebellato, eds., *Contemporary European Theatre Directors*, ed. a 2-a. London and New York: Routledge, 2020.

Runcan, Miruna. *Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920–1960)*. Cluj-Napoca: Eikon, 2003.

Sawyer, R. Keith. *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2003.

Schmidt, Axel, și Arnulf Deppermann. "Editorial: Social Interaction and the Theater Rehearsal." *Human Studies* 46, nr. 2 (2023). https://doi.org/10.1007/s10746-023-09678-2.

Schmidt, Axel, și Arnulf Deppermann. "Showing and Telling—How Directors Combine Embodied Demonstrations and Verbal Descriptions to Instruct in Theater Rehearsals." *Frontiers in Communication* 7 (2023). https://doi.org/10.3389/fcomm.2022.955583.

Schneider, Rebecca. "Performance Remains Again." În *Archaeologies of Presence: Art, Performance, and the Persistence of Being*, ed. Gabriella Giannachi, Nick Kaye și Michael Shanks. London: Routledge, 2012.

Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.

Sidiropoulou, Avra. "The Rise of the Modern Auteur." În *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre*, 11–32. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Stefanova, Kalina, și Marvin Carlson, eds. *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe: 30 Years After the Fall of the Iron Curtain*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. https://doi.org/10.1007/978-3-030-52935-2.

Stern, Tiffany. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

Teodorescu, Alex. *Caietul de regie românesc sau Ante-spectacole de teatru în România*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2025.

Documente juridice, rapoarte și resurse online

Brown Arts Institute. „(Machine) Learning to Be." 24 august 2024. https://arts.brown.edu/ignite/pvd-projects/machine-learning-be.

Columbia University Press. Descrierea volumului *Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp*, de Paolo D'Angelo (2018). Accesat la 18 septembrie 2026. https://cup.columbia.edu/book/sprezzatura/9780231175821/.

Khan, Sal. "How AI Could Save (Not Destroy) Education." TED2023, aprilie 2023. Video, YouTube. Accesat la 4 octombrie 2026. https://www.youtube.com/watch?v=hJP5GqnTrNo.

Oral History Association. *OHA Principles and Best Practices: Principles and Best Practices for Oral History*. Oral History Association, 2025.

România. *Legea nr. 8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe*. Text republicat și consolidat. https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/198938.

Senior, Kimberly. "Facilitative Directing Centers the Art." HowlRound Theatre Commons, 1 iunie 2026. https://howlround.com/facilitative-directing-centers-art.

Thaler, Stephen, v. Shira Perlmutter. No. 23-5233 (D.C. Cir., 18 martie 2025).

UNESCO Independent Expert Group on Artificial Intelligence and Culture. *Report of the Independent Expert Group on Artificial Intelligence and Culture*. Paris: UNESCO, 2025.

U.S. Copyright Office. *Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability*. Washington, DC: U.S. Copyright Office, ianuarie 2025. https://www.copyright.gov/ai/Copyright-and-Artificial-Intelligence-Part-2-Copyrightability-Report.pdf.

Surse citate indirect

Blumenthal, 1984, citat în Heddon și Milling, *Devising Performance: A Critical History*.

Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus* (2009), comentat în Marsden, *Inside the Rehearsal Room*. Include citatul din Maria Knebel.

Castiglione, Baldassarre. *The Book of the Courtier*, citat în D'Angelo, *Sprezzatura*.

De Laet, Timmy, et al., citați în Marsden, *Inside the Rehearsal Room*.

Heskins, Theresa, și Ivo van Hove. Interviuri citate în Marsden, *Inside the Rehearsal Room*.

McBurney, Simon. Interviu în Giannachi și Luckhurst, eds., *On Directing*.

Mead, G. H., citat în Sawyer, *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*.

Mitchell, Katie, 2008, și Soloviova, citate în Rebellato, "Katie Mitchell"; Mitchell citată și în Marsden, *Inside the Rehearsal Room*.

Rayner, 2002, citat în Persse, "Fishing for Phronesis".

Rice, Emma, și Max Stafford-Clark. Interviuri în Radosavljević, ed., *The Contemporary Ensemble*.

Sellars, Peter. Interviu în Delgado și Rebellato, eds., *Contemporary European Theatre Directors*.

Stevens, Gary. Interviu din 3 iulie 2003, citat în Mermikides, "Negotiating Creativity".

Această carte este rezultatul unei cercetări bazate pe 20 de interviuri cu regizori din România. Nu se vrea a fi o radiografie a regiei românești, ci un prim pas de folosire a Arhivei Regizorale pentru cercetarea sistematică a regiei românești și pentru prezervarea activității regizorilor din România. Într-o piață culturală tot mai precară, într-o lume cu practici de consum tot mai îndepărtate de teatru, într-o lume în care AI-ul înlocuiește foarte multe meserii, e momentul ca regizorii să își protejeze meseria.

Alex Teodorescu montează spectacole, scrie texte, realizează formări și ascultă povești. Crede că teatrul începe acolo unde încetează certitudinea și începe întrebarea. Lucrează cu copii, cu actori, cu persoane cu dizabilități și cu regizori în devenire. Pentru el, arhivarea muncii regizorului nu e o problemă de orgoliu, ci o formă de repsonsabilitate a breslei de a-și apăra mijloacele de realizare ale spectacolelor.

Lungul drum al teatrului spre scenă a fost publicată ca parte din proiectul Arhiva Regizorală, implementat de Asociația Învață de mic și co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național. Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.

ISBN 978-606-37-3170-9