

**UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI”  
CLUJ-NAPOCA  
FACULTATEA DE TEATRU ȘI FILM**

**REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT**

**Caietul de regie, singurul instrument  
al unui artist fără artă**

**Profesor coordonator:**

**Prof. Univ. Dr. Daniela Gologan  
(Miruna Runcan)**

**Student-doctorand:**

**Marius-Alexandru Teodorescu**

**2024**

## Cuprinsul tezei

Argument .....	4
<b>Partea I – Definirea și studiul caietului de regie.....</b>	<b>8</b>
Capitolul I – Despre nevoia redactării unui caiet de regie. ....	8
<b>I.1. – Caietul de regie și partitura de joc. ....</b>	<b>8</b>
<b>I.2. Caietul de regie și practicile spectaculare improvizabile .....</b>	<b>11</b>
<b>I.3. Vestirea morții regiei și faptul că nu va veni prea curând.....</b>	<b>14</b>
<b>I.4. Funcțiile caietului de regie în producția contemporană.....</b>	<b>20</b>
<b>I.5. O falsă problemă – Creativitatea distributivă și regizorul-autor.....</b>	<b>38</b>
Cap. II - O viziune istorică asupra caietului de regie în spațiul Românesc .....	42
<b>II.1. Definirea caietului de regie.....</b>	<b>42</b>
<b>II. 2. Corelarea estetică dintre forma caietului de regie și contextul estetic-social.....</b>	<b>43</b>
<b>II.3. Caietul de regie în perioada teatralizării teatrului în România. Un studiu pe caietul de regie la Macbeth, în regia lui Ion Sava. ....</b>	<b>54</b>
<b>II. 4. Caietul de regie în perioada re-teatralizării teatrului în România. Un studiu pe arhiva caietelor de regie ale lui Lucian Giurchescu și Dinu Cernescu.....</b>	<b>69</b>
<b>II. 5. Caietul de regie în perioada post-comunistă. Un studiu pornind de la activitatea de regizor și pedagog a lui Gelu Badea.....</b>	<b>112</b>
<b>II. 6. Caietul de regie al tinerei generații de regizori contemporani. Exemplul lui Andrei Măjeri. ....</b>	<b>122</b>
<b>Partea a II-a – Caietul de regie – un model.....</b>	<b>136</b>
Cap I. Structurarea caietului de regie.....	136
<b>I.1. Modellbücher-ul brechtian .....</b>	<b>136</b>
<b>I.2.Prompt-book-ul lui Leslie Ferreira.....</b>	<b>140</b>
<b>I.3. <i>Running-order</i>-ul, modelul caietului de regie din devised theatre.....</b>	<b>151</b>
<b>I.4. Caietul de regie bazat pe neuroștiință.....</b>	<b>155</b>
Cap. II – Segmentul ideatic al caietului de regie. ....	164
<b>II.1.Tema spectacolului.....</b>	<b>166</b>
<b>II.2.Subiectul spectacolului.....</b>	<b>168</b>
<b>II.3. Ideea spectacolului. ....</b>	<b>170</b>
<b>II.4. Propoziția dramatică.....</b>	<b>177</b>
<b>II.5. Alte elemente definitorii.....</b>	<b>181</b>
<b>II.6. Argumentul spectacolului.....</b>	<b>187</b>
Cap. III. Analiza de text. ....	190
<b>III.1. Necesitatea pentru analiza de text.....</b>	<b>190</b>
<b>III.2. Analiza activă.....</b>	<b>201</b>

III.3. Analiza situațională a textului de spectacol.....	209
III.4. Analiza actanțială a textului de spectacol.....	223
III.5. Alte elemente analizabile.....	228
III.6. O analiză integrativă a textului de spectacol.....	238
III.7. Analiza și nevoia de a alege.....	246
Cap. IV – Concepția scenografică a spectacolului .....	248
IV.1. Spațiul și ideea spațiului.....	253
IV.2. Decorul și schițele de decor. ....	263
IV.3. Proiecția.....	273
IV.4. Recuzita.....	277
IV.5. Costumele.....	282
IV.6. Ecleraj.....	291
IV.7. Spațiul sonor.....	303
Cap. V – Elaborarea acțiunilor scenice .....	309
V.1. <i>Fixarea și alte variante inițiale de construcție</i> .....	309
V.2. <i>Elaborarea scrisă</i> .....	313
Cap. VI– Proiectarea procesului de muncă .....	321
Cap. VII – Elaborarea personajului în caietul de regie.....	332
VII.1. Fișele de personaj și personajul ca individ.....	332
VII.2. Personajul în relație .....	353
Cap. IX – Documentare.....	360
Concluzii .....	366
<b>Lista figuri</b> .....	372
<b>BIBLIOGRAFIE DE CITATE</b> .....	378
<b>BIBLIOGRAFIE DE CÂMP</b> .....	382
<b>Anexa I - Modelul caietului de regie:</b> .....	386

**Cuvinte cheie:** caiet de regie; pregătirea spectacolului; regizor; autor de spectacol; metodologie regizorală

## **Rezumatul tezei de doctorat**

Nu ne putem imagina teatrul fără actor. Nu ne putem imagina pictura fără pictor. Nu ne putem imagina muzica fără compozitor sau instrumentist. Totuși, teatrul ar putea exista liniștit fără regizor. În plus, statutul de artist al regizorului este contestat de însăși legislația din România. Conform legii nr. 8/1996, privind drepturile de autor și drepturile conexe din România, regizorul nu are drepturi de autor asupra unui spectacol, ci doar drepturi conexe. Regizorul de teatru este numit printre artiștii interpreți sau executanți. El are dreptul de a pretinde recunoașterea paternității propriei interpretări sau execuții, de a se opune oricărei deformări sau modificări substanțiale a interpretării sale și de a se opune oricărei utilizări a prestației sale. În contrast, regizorul de film este recunoscut ca autor al operei audiovizuale prin faptul că „își asumă conducerea creării și realizării operei audiovizuale, în calitate de autor principal.”<sup>1</sup>

Coordonatorul tezei ne semnala că această discrepanță legislativă se argumentează, cel mai adesea, prin faptul că opera regizorului de film, în raport cu care acesta are dreptul de autor, se fixează prin înregistrarea și stocarea pe film/suport de memorie. Înregistrarea spectacolului de teatru, însă, nu constituie decât o probă a spectacolului, și nu o operă artistică în sine, ea fiind eminamente legată de prezența vie a operei pe scenă. Regizorul și pedagogul Leslie Ferreira descria astfel caietul de regie: „Un caiet de regie (*prompt-book*, n.n.) este o unealtă coordonatoare și organizatorică pentru regizorul de teatru.”<sup>2</sup> Prin intermediul caietului de regie, regizorul parcurge un proces sistematic și creativ de analiză și interpretare a piesei. Totodată, prin acest instrument, regizorul coordonează toate sarcinile ce intră în atribuția sa, inclusiv în raport cu activitățile de producție, prin integrarea într-un sistem interpretativ și organizatoric unitar, auto-conținut.<sup>3</sup>

În acest sens, deși regizorul de teatru, nu va putea niciodată să fie deținătorul unor drepturi de autor cu privire la spectacolul ca întreg în România, el rămâne autorul indiscutabil al proiectului de spectacol. La fel cum arhitectul își fixează proiectul într-un material elaborat prealabil, chiar dacă opera sa se împlinește doar prin actul construcției (la care arhitectul, spre

---

<sup>1</sup> Legea 8 din 14 martie 1996, emisă de Parlamentul României și publicată în monitorul oficial nr. 60, din data de 26 Martie 1996.

<sup>2</sup> Leslie Ferreira, *The stage director's prompt book. A guide to creating and using the Stage Director's most powerful rehearsal and production tool*, New York: Routledge, 2022, p. I.

<sup>3</sup> *Idem*.

deosebire e regizor, nu ia parte), regizorul își fixează în mod obligatoriu proiectarea imaginară a viitorului spectacol într-o sumă de materiale. Desigur, acest set de materiale, pe care noi îl vom numi caiet de regie, nu va fi niciodată la fel de sistematizat ca în cazul arhitectului. Cu toate acestea, credem cu tărie că există o serie de linii directoare comune, care fac din caietul de regie o unealtă personalizabilă, dar universală.

Invocarea condiției legale a regizorului de teatru în România este relevantă fiindcă pune foarte tranșant în discuție statutul regizorului ca artist. Dintre toți cei care contribuie la crearea unui spectacol, regizorul are cel mai mare control asupra însemnătății finale a spectacolului, dar crearea de semnificație nu este un act artistic în sine. Aducând în prim-plan și problema rapoartelor de putere din teatru, în care este discutabil cărui membru al echipei de creație îi aparține un anumit moment din spectacol, un anumit detaliu din rol sau un anumit element creator de sens, întregul statut al regizorului devine ambiguu.

Ne este extrem de clar ce face actorul pe scenă: el interpretează un rol. Instrumentele sale sunt propria voce, dicția, expresivitatea corporală, capacitatea de a acționa scenic și capacitatea de a relaționa emoțional cu materialul dramatic. Există multiple cărți de referință privitoare la acest instrumentar, printre care le numim doar pe cele ale lui Konstantin S. Stanislavski, Peter Brook, Anne Bogart, Michael Chekhov, Zeami etc.

Autorul dramatic este cel care creează povestea viitorului spectacol și care decide cuvintele care vor fi rostite pe scenă. Instrumentele sale sunt narațiunea și utilizarea limbajului (în dialog, situație, monolog etc.). Există o sumă întreagă de materiale instructive care îl privesc pe autorul dramatic, de la *Poetica* și până la tratate contemporane de scriere creativă, cum este *Misterul Regelui*, al lui Stephen King.

Chiar și scenografului îi este foarte ușor de atribuit activitatea concretă pe care o face în realizarea spectacolului: el concepe și coordonează realizarea fizică a elementelor de costum, recuzită și decor. Instrumentarul său este compus din utilizarea formelor tridimensionale, a culorilor și liniilor, a proporțiilor și texturilor. Există multe cărți care să îl ghideze concret pe scenograf în această activitate, de la tratate de istorie a costumului și norme de artă vizuală, până la manuale, cum este *The Potentials of Spaces: The Theory and Practice of Scenography and Performance*, coordonat de Alison Oddey și Christine White.

Regizorul de teatru, însă, are o poziție mult mai ambiguă. Dincolo de faptul că el este coordonatorul întregului act de creație teatrală, este dificil să delimităm exact unde se termină munca și autoritatea sa și unde începe cea a colaboratorilor săi. Este și mai dificil să delimităm exact care este instrumentarul său concret de lucru. Există, totodată, multiple cărți legate de poetica regizorului, de la cele ale lui Edward Gordon Craig sau Antonin Artaud, până la Eugenio

Barba și Thomas Ostermeier. Totuși, puține din acest cărți, în contrast cu cele dedicate actorului sau scenografului, prezintă proceduri concrete de muncă și tehnici clare. Excepții notabile în acest sens sunt *Play Directing*, a lui Francis Hodge, sau *The director's craft*, a lui Katie Mitchell.

Aici intervine **aspectul inovativ al prezentei teze**: ea pleacă de la premisa că activitatea principală a regizorului este aceea de a crea semnificația în actul teatral. El este cel care deține controlul asupra sensului final al fiecărui moment și al spectacolului. În această activitate a **regizorului-creator-de-semnificație**, singurul său instrument real este caietul de regie, pe care teza va încerca să îl delimiteze și definească în sensul unui instrument plurivalent, care stimulează creativitatea regizorului și permite producția spectacolului.

Folosind acest instrument, regizorul poate urmări cu atenție semnele cele mai importante, conținuturile cele mai relevante, poate descoperi punctele de ambiguitate ale textului și spectacolului și poate concepe chiar modul în care va lucra la viitorul spectacol. Acest lucru devine cu atât mai relevant în cazul tânărului regizor, pentru care producția spectacolului este copleșitoare, iar în fiecare zi se adaugă noi dificultăți, noi neprevăzute, atât la dezvoltarea spectacolului, cât și la partea organizatorică. Leslie Ferreira, pornind de la vorbele maestrului Zen Ikkyu, susține că regia de teatru este o formă de meditație, în care cheia este acordarea atenției.<sup>4</sup> Caietul de regie direcționează atenția regizorului pe un set clar de obiective și teze ce trebuie verificate la scenă. Mai mult, o parte din spectacolul viitor este făcută deja, este construită și fixată în materialul preparator. Regizorul va reuși, astfel, să răzbească în a răspunde nevoilor conexe ale spectacolului, nevoilor de producție, care de multe ori au prea puțin de-a face cu munca lui de artist, cu arta lui de a repeta.

În acest mod, caietul de regie devine centura de siguranță, firul roșu la care tânărul regizor se poate întoarce oricând. El conține elementele cheie ale spectacolului, care nu trebuie pierdute din vedere în detrimentul detaliilor care reies în procesul de repetiție. Caietul de regie îi permite autorului său să facă față tumultului de voci creatoare din sala de repetiții și să le coordoneze în mod eficient. Conceput după anumite rigori, el este singurul instrument care reduce presiunea responsabilității regizorului în timpul repetițiilor.

Responsabilitatea regizorului este, din punctul nostru de vedere, enormă. El este responsabil de bunăstarea și siguranța echipei cu care lucrează. El este responsabil de modul în care se cheltuiesc fondurile alocate spectacolului. Această responsabilitate este dublă dacă vorbim de fonduri venite din vistieria statului. Dacă guvernării permit ca, în loc să se aloce

---

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 4.

acei bani spitalelor sau școlilor sau centrelor pentru vârstnici, banii să meargă la crearea unui spectacol de teatru, credem că este responsabilitatea noastră ca regizori să ne asigurăm că alegerea legiuitorilor a fost una înțeleaptă.

Mai mult, regizorul poartă responsabilitatea timpului public și a banilor spectatorilor. Un spectator cheltuiește pentru fiecare spectacol pe care îl vede două ore dedicate spectacolului, o oră pentru a ajunge acolo și o oră pentru întoarcerea acasă. Cheltuiește treizeci de lei pe biletul la teatru, cinci lei pentru o sticlă de apă pe care acasă ar fi băut-o de la robinet, poate bani pentru o cafea, mâncare și/sau transport. Să spunem că la fiecare reprezentație a unui spectacol vin cinci sute de spectatori, iar un spectacol se joacă de douăzeci de ori.

Regizorul poartă, așadar, responsabilitatea a douăzeci de mii de ore petrecute în sala de spectacole, a douăzeci de mii de ore în trafic, a trei sute de mii de lei cheltuiți (sau nu!) pe bilete la teatru și a minim o sută de mii de lei dați pentru alte cheltuieli conexe ale spectatorilor. Cum ar putea, așadar, un regizor să facă față și să își asume atât de multă responsabilitate fără să aibă niciun scut, niciun instrument în afară de „creativitatea” sa?

Studiul academic al acestui instrument este născut dintr-o mare lipsă în zona cercetării teatrale, pe care prezenta teză dorește să o remedieze, reprezentând în același timp un **alt element inovativ**. Considerăm, deci, prezenta teză ca fiind relevantă pentru practicieni și pentru mediul academic deopotrivă, dat fiind că ea urmărește studiul istoric al caietului de regie, dar și să propună o **structură inovativă**, racordată la condițiile de producție și la estetica zilelor noastre.

Caietul de regie este, așadar, o sumă complexă de materiale, care nu doar consemnează producția spectacolului, ci îndeplinește un set concret de funcții: funcția documentară, de stimulare a creativității, de înlesnire a producției, funcția pedagogică, creșterea calității și profunzimii actului creator regizoral și aceea de replicare a spectacolului.

Caietul de regie capătă, în funcție de perioada și spațiul cultural în care ne aflăm, o serie de conotații diferite. Pentru Meyerhold, caietul de regie capătă diverse forme de manifestare:

„Meyerhold mai evocă diferite caiete de regie: volumul legat, pus pe biroul regizorului, unde fiecare pagină din textul piesei are în față o altă cu notele și planurile sale; carnetul cu note de lucru, atașabil la centură, unde fiecare pagină, divizată în două în lungime urmărește textul și remarcile făcute în repetiție; caietul asistentului de regie, care fixează ansamblul spectacolului.”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Beatrice Picon-Vallin. *Repetiții în Rusia – URSS cu Meyerhold: repetiția ca spațiu vital și de libertate*, „Trebuie să lucrăm cu bucurie”, în Banu, George (ed.), *op.cit.*, p. 70.

Pentru a simplifica problema caietului de regie, l-am definit drept suma de materiale scrise sau plasate pe un suport (hârtie, schițe pe diverse materiale, documente în format electronic, linkuri, etc.), pe care regizorul le redactează pentru a fixa spectacolul, înainte de începerea efectivă a repetițiilor. Astfel, din caietul de regie așa cum l-am definit se delimitează de dosarul spectacolului, care cuprinde o serie de materiale documentare, precum note de repetiție, jurnal de producție, înregistrarea spectacolului, fotografii și cronici etc.

Totodată, definiția noastră exclude drept caiet de regie formulele de consemnare a spectacolului în vederea realizării lui. Este o formulă folosită în Franța, de exemplu, pentru replicarea spectacolelor realizate de trupele din capitală pentru replicarea lor în provincie. Este și un tip de gândire pe care îl aplică Bertolt Brecht:

„Existența unui volum legat de notițe selective și fotografii ale punerii în scenă sugerează că [Brecht] dorea să își publice experimentele practice într-un format instructiv similar cu așa-numitele Cărți-model. Este o practică inițiată de Berlau, în care fiecare Carte-model conținea o secvență de fotografii adnotate, detaliind gesturile semnificative, pozițiile, grupările și punctele de cotitură dintr-o anumită producție. Una din funcțiile lor era să informeze viitori practicieni ai teatrului cu privire la arta marxistă a lui Brecht de «scriere scenică», o formă de spunere a poveștii tipizată prin comportament social relevant, aranjamente și tablouri.”<sup>6</sup>

Un fapt deosebit pe care l-am descoperit ca parte din cercetarea noastră concretă este importanța pe care materiale precum caietele de regie o au asupra documentării istoriei teatrale. Din păcate, critica teatrală poate reda aspecte subiective ale producției, centrate în jurul receptării spectacolului, filtrate prin prisma valorilor estetice ale vremii. Critica teatrală, însă, nu consemnează intenția creatoare a regizorului și a echipei de producție și nici detalii practice legate de punerea în scenă în sine. Cel mult, se menționează anumite reușite ale scenografiei și câteva laude sau respingeri ale interpretării actoricești.

Un exemplu notabil în acest sens a fost *Macbeth*-ul cu măști, al lui Ion Sava, unde critica teatrală, deși suficientă cantitativ, nu edifică suficient cititorul cu privire la formula spectaculară pe care a folosit-o Sava. Dincolo de marele artificiu cu măști, critica teatrală nu oferă informații relevante pentru practicianul care ar dori să învețe sau să dezvolte elemente din montare. În deplin contrast se află caietul de regie publicat de Virgil Petrovici, pentru același spectacol, unde detalii care variază de la trasee scenice, soluții scenografice sau indicații de acțiune sunt în prim-plan. Avem, în sfârșit, în față o istorie a actului teatral și nu a receptării acestuia.

---

<sup>6</sup> Meg Mumford, *op.cit.*, 2009, p. 44.

E o revelație pe care am avut-o și în raport cu spectacolele lui Dinu Cernescu sau Lucian Giurchescu, cu a căror caiete de regie am intrat în contact. Utilizarea cercetării caietelor de regie ca act de recuperare culturală și de examinare a proceselor individuale de lucru reprezintă o modalitate de protejare în fața tendinței de etichetare și organizare inerentă oricărui discurs teoretic despre artă:

„Dar dacă asta rămâne distinct față de *aphanasis* și alte efecte ale degradării subiective este fiindcă opera de artă începe cu un act intențional de traversare a fluxului de muncă suplimentar al *poesis*-ului creativ. În disciplinele artistice, se caută în van un discurs consensual sau o producție constantă de înțelesuri la nivelul practicienilor, discurs care să orienteze procesele de producție ale artei. Arta înflorește prin diversificarea perspectivelor sale ideale, în disonanța intenționată dintre agenții săi sensibili. În contrast, subiecții disciplinelor artistice realizează unificări sintetice și construiesc o rezonanță interioară în care ideile și constructele teoretice sunt raționalizate progresiv, împreună. Acest proces are ca scop depășirea diferențelor de perspectivă, lingvistice, terminologice și personale într-o enunțare colectivă și clară; are ca scop gestionarea diferențelor prin structură și idei reprezentative.”<sup>7</sup>

Critica teatrală va încerca întotdeauna să găsească anumite corespondențe, care vor fi de cele mai multe ori valide și relevante pentru cel care studiază problematica teatrului din perspectivă teoretică. Personal, însă, ne-am trezit adesea în fața unor materiale documentare istorice și texte critice care nu răspund unor întrebări de bază ale practicianului, centrate în jurul unei probleme-cheie: cum arăta, de fapt, spectacolul în cauză? Este o întrebare care așteaptă un răspuns obiectiv, dincolo de evaluările calitative ale criticului, fiindcă regizorul este întotdeauna în căutarea mijloacelor, în căutarea tehnicilor de lucru. Din păcate, tocmai acestea se pierd, în defavoarea anecdotelor și interpretărilor. Așadar, devine astăzi aproape un act de datorie ca regizorul să își consemneze munca, creând caiete de regie și dosare de spectacol, astfel încât munca sa să poată fi inventariată și cercetată. Rămâne de datoria practicienilor să își consemneze munca, așa cum considera și Dinu Cernescu.<sup>8</sup>

În același timp, considerăm că enunțarea unui set minimal de tehnici de pregătire a spectacolului de teatru unitare la nivelul sistemului teatral va fi un act de profesionalizare. Părem astăzi, la un secol distanță de Appia și Stanislavski, să fim de acord că actorul trebuie să se încălzească înainte de repetiție, că trebuie să își învețe textul, că nu trebuie să declame, că trebuie să își însușească rolul etc., în funcție de tipul de spectacol în care joacă. Totodată,

---

<sup>7</sup> Jason Tuckwell. *Creation and function of art. Techne, Poesis and the problem of aesthetics*. Londra: Bloomsbury, 2018, p. 137.

<sup>8</sup> Interviu cu regizorul Dinu Cernescu, 31.03.2022, arhiva personală.

suntem de acord că decorul spectacolului trebuie să fie unic, dezvoltat pentru fiecare producție, și că trebuie să fie realizat cât mai repede cu putință în producție, pentru a permite desfășurarea repetițiilor în bune condiții.

Nu părem, însă, de acord că regizorul trebuie să își pregătească spectacolul înainte de începerea repetițiilor, ce înseamnă o astfel de pregătire sau, măcar, care este poziția pe care regizorul o are în construcția spectacolului. Și nu este vorba de o situație răspândită doar în spațiul românesc: „Încă este cazul în teatrul britanic ca majoritatea regizorilor să devină regizori prin a spune «Sunt un regizor!» și prin a spera că cineva îi va crede.”<sup>9</sup> Realizarea și acceptarea unui instrumentar concret de lucru al regizorului devine esențială în condiția în care în majoritatea covârșitoare a teatrelor din România montează actori fără studii de regie (din motive de ordin practic și financiar, de obicei) și în condițiile în care discursul critic este orientat împotriva regizorului. Crearea de caiete de regie, în situația în care nu vedem posibilă o coeziune în presă a regizorilor români, așa cum a fost în contextul reteatralizării teatrului, poate deveni un mijloc concret prin care să ne ferim de „moartea regiei”.

Eugenio Barba discută astfel despre modul în care și-a dezvoltat conceptul de dramaturgie a regizorului:

„Participarea activă a regizorului a conferit un alt sens cuvântului «dramaturgie». A indicat spre acel aspect al muncii mele centrat pe relații. Dramaturgia se referea, atunci, la deciziile mele de a forja din nou și de a amalgama relațiile ivite din dramaturgia organică și cea narativă. Obiectul acestui amestec sau montaj – era distilarea relațiilor complexe, apte de a răsturna relațiile evidente.”<sup>10</sup>

Faptul că Barba își construiește sistemul de semne prin montarea improvizațiilor actorului este o decizie estetică. Este vorba de o decizie personală a regizorului. Nu este o decizie de estetică, însă, faptul că regizorul ordonează sisteme de semne, că el operează dramaturgic asupra spectacolului. Este o situație universală, care ține de poziția regizorului în teatru și de tehnicile pe care le folosește. Ne manifestăm din nou dubiul că o persoană poate să realizeze operațiuni dramaturgice, să managerieze parțial construcția plastică a spectacolului, să instruiască actorii, să facă inovație și spectacole de calitate, totul sub spectrul improvizației personale, al inspirației și al colaborării cu actorii. În condițiile în care exigențele teatrale impun o complexitate tot mai mare a spectacolului de teatru, care include tot mai multe limbaje (să ne gândim la evoluția interacțiunii cu publicul, a importanței eclairajului, a inovațiilor cu privire la designul de sunet și cu privire la utilizarea proiecției, toate avute în ultimi 20-30 de ani în

---

<sup>9</sup> Nicholas Hytner in Katie Mitchell, *op.cit.*, p 11.

<sup>10</sup> Eugenio Barba, *op.cit.*, p. 39

România), nevoia de pregătire a regizorului și, implicit, a spectacolului, devine tot mai stringentă.

Tot Eugenio Barba spune: „Consider că trebuie să delimităm foarte exact metodele de estetică.”<sup>11</sup> Acceptând că există un instrumentar, acceptăm existența unui regizor. Tehnicile de creație teatrală, care intervin din momentul începerii repetițiilor, variază radical de la o estetică la alta, dar tehnicile de pregătire nu. Am demonstrat în această lucrare că există o structură obiectivă a caietului de regie, care poate fi urmărită indiferent de procesul de muncă. Fiecare proces de lucru presupune o reconfigurare a instrumentarului de pregătire a spectacolului, dar între un set de limite mult mai facil de definit decât în cazul creării spectacolului la scenă. Instrumentarul este o formulă de gândire teatrală care exclude metoda:

„Cu toate că este perfect posibil să lucrezi productiv cu actorii doar ținând minte cele de mai sus, este important pentru orice regizor să aibă ceea ce mulți regizori numesc instrumentar. Instrumentarul poate conține jocuri individuale sau exerciții și poate include modele întregi de structurare a repetițiilor, bazate pe lecturi ale muncii unor regizori precum Mike Alfreds sau Katie Mitchell [...], dar ideea unui instrumentar presupune că nicio metodologie singulară nu poate fi utilizată exclusiv, spre excluderea tuturor celorlalte, și că a folosi metoda punctelor de vedere a lui Anne-Bogart, sau metoda acțiunilor sunt strategii la care putem apela pentru a rezolva anumite probleme, doar pentru a le returna apoi în instrumentar, după ce și-au îndeplinit sarcina.”<sup>12</sup>

Instrumentarul regizorului, așa cum îl vede Leslie Ferreira, nu este unul limitat la procesul de repetiție, ci care se extinde asupra întregului proces de creație, deci, inclusiv acela de pregătire. Sperăm că, admițând existența acestui instrumentar comun se pot depăși discuțiile avute în ultimul secol cu privire la împărțirea puterii între diverșii autori din teatru: autor dramatic, dramaturg, regizor, actori. Dacă un alt membru al echipei de muncă folosește un instrument al regizorului nu înseamnă că regizorul nu mai există, ci că acest om a devenit și regizor. Așa cum, dacă regizorul scrie și textul spectacolului, devine și autor dramatic, fără să însemne că autorul dramatic nu mai are niciun rost în teatru. Dar pentru asta e nevoie să admitem care sunt instrumentele și funcțiile autorului dramatic.

Operele literare care pledează pentru desprinderea actorului de sub „dictatura” regizorului și care pledează pentru producții colaborative în detrimentul creației regizorale sunt opere care provin din spațiile engleze (SUA și Anglia) și din spațiul francez. Ele sunt opere literare apreciabile, care vor continua, cu siguranță, să influențeze masiv creația teatrală

---

<sup>11</sup> Jerzy Grotowski. *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, trad. Vasile Moga, pref. George Banu, București: Nemira Publishing House, 2014, p. 116.

<sup>12</sup> Rob Swain, *op.cit.*, p. 58.

contemporană, mondială, inclusiv în România. Este bine, însă, ca regizorul român care le parcurge să le trateze cu un dram de sare, provenind din sisteme teatrale radical diferite de al nostru. Nu pledăm pentru o separare a sistemului românesc de practicile internaționale, dar trebuie ținut cont de o sumă de factori atunci când importăm sisteme de lucru pentru practici care nu sunt pur experimentale, cum ar fi nivelul de consum cultural, structura instituțională a sistemului cultural sau modalitățile de formare din interiorul sistemului.

În același timp, deși vorbim de țări cu o puternică tradiție regizorală, mai ales în cadrul Angliei și Franței, vorbim de țări fără o cultură a formării regizorului. Este clar că sistemul cultural bazat pe competitivitate în interiorul pieței va genera star-uri, inclusiv printre regizori. Cu toate acestea, nu poate fi vorba de o unitate la nivelul pieței. În lipsa unei formări unitare, nu putem discuta decât despre scipiri, nu despre metode de lucru. Scipirile vor exista peste tot și nu preocupă studiul artei teatrului, tocmai fiindcă sunt fenomene marginale.<sup>13</sup> Sunt spații culturale cu estetici teatrale de multe ori construite în jurul unui realism simplificat, în majoritatea producțiilor, fără, desigur, a omite excepțiile, cum sunt marile centre de producție din capitale sau marile orașe (vezi Broadway). Franța nu are studii de licență în regie de teatru. Și sistemul englez universitar este centrat pe pregătirea actorului, nu a regizorului. Așadar, nu este de mirare că astfel de spații culturale produc discursuri care plasează actul teatral în contrast cu practica regizorală. Nu înseamnă că aceste discursuri sunt mai puțin valoroase decât cele centrate pe regizor, înseamnă doar că este dificil, dacă nu imposibil de implementat în sistemul românesc actual. Totodată, este discutabil dacă aceste sisteme ar trebui implementate la noi doar fiindcă sunt implementate și altundeva, chiar dacă acel altundeva produce cele mai citite texte despre teatru, fiind „altundeva-uri” unde se scrie în limbi de circulație internațională.

În concluzie, caietul de regie nu trebuie să fie un instrument uniform, la nivelul practicii teatrale. El, însă, este un instrument necesar. Practica teatrală și estetica abordată de fiecare regizor îi dictează forma, care se schimbă, crește și se reconfigurează pentru fiecare spectacol în parte. Teatrul contemporan este un teatru fără o direcție estetică bine-delimitată, este o practică sintetică ce adună peste 100 de ani de formule teatrale centrate în jurul regizorului și le aduce laolaltă cu o sumă de estetici din arte conexe, după modelul artei post-moderne. Pentru a face această sinteză posibilă, suma de tehnici pe care regizorul o poate folosi pentru a-și crea spectacolul, deci, implicit, acele tehnici care fac parte din caietul de regie, trebuie să fie numeroase și variate. Scopul prezentei lucrări a fost să inventarieze o parte (mică) din aceste

---

<sup>13</sup> Marius-Alexandru Teodorescu „Emerging Theatre Practices – The Golden Myth of European Theatrical Thought”, *Theatrical Colloquia*, vol.12, no.1, 2022, pp.177-185. <https://doi.org/10.35218/tco.2022.12.1.16>

tehnici, atât din perspectiva practicii istorice românești, cât și din cea a practicii teatrale contemporane, raportat la nevoile de creație spectaculară de astăzi.

Încheiem această lucrare cu un citat din cartea lui Leslie Ferreira, care rezumă perspectiva noastră asupra importanței și necesității utilizării unui caiet de regie în procesul de producție: „Un caiet de regie bine conceput și bine construit este cea mai bună garanție a succesului producție. Este forța care ghidează spectacolul și unifică regizorul cu piesa, regizorul cu dramaturgul, regizorul cu actorii, regizorul și designerii și, în final, regizorul cu publicul.”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Leslie Ferreira, *The stage director's prompt book. A guide to creating and using the Stage Director's most powerful rehearsal and production tool*, New York: Routledge, 2022, p. 2.

## **BIBLIOGRAFIE DE CITATE**

- ARONSON, Arnold (ed.). *The Routledge Companion to Scenography*. New York: Routledge, 2018.
- BADEA, Gelu. *Solilocviu*. Cluj-Napoc: Editura Eikon, 2017.
- BALINISTEANU, Tudor & PRIEST, Kerry (ed.), *Neuroaesthetics. A Methods-Based Introduction*, Londra: Palgrave Macmillan, 2024.
- BANU, George (ed.). *Repetițiile și teatrul reînnoit. Secolul regiei*. Pref. George Banu, trad. Mirella Nedelcu-Patureanu, coord. Alina Mazilu, București: Editura Nemira, 2016.
- BARBA, Eugenio, *The paper canoe, A guide to theatre anthropology*, trad. Richard Fowler, Londra: Routledge, 1995.
- *Casa în flăcări*, trad. Diana Cozma, București: Nemira Publishing House, 2012.
  - *On directing and dramaturgy. Burning the house*, trad. Diana Cozma, București: Nemira Publishing House, 2012.
- BARNETT, David. *Brecht in Practice. Theatre, Theory and Performance*. London, Bloomsbury Methuen Drama, 2015.
- BIBIRI, Andreea. *E plin de actori orfani de regizor*, Ziarul Metropolis, accesat la 17.09.2023: <https://www.ziarulmetropolis.ro/andreea-bibiri-actrita-e-plin-de-actori-orfani-de-regizor/>
- BOGART, Anne. *A director prepares. Seven essays on the art of theatre*. New York: Routledge, 2003 (2001).
- BRENDEL HORN, Elizabeth. *Activated Script Analysis*. Londra: Routledge, 2023.
- BROOK Peter. *Punct și de la capăt*. Trad. Dana Ionescu, București: Nemira Publishing House, 2018.
- *Spațiul Gol*, trad. Monica Andronescu, pref. Andrei Șerban, București: Nemira Publishing Houe, 2014.
  - *Fără secrete: gânduri despre actorie și teatru*, trad. Monica Andronescu, pref. Andrei Șerban, 2012.
- CANDLIN, Fiona și GUINS, Raiford. *Introducing objects*, în Candlin, Fiona și Guins, Raiford (ed.). *The object reder*. New York, Routledge, 2009.
- CHATTERJEE, Anjan și CARDILLO, Eileen R. (Ed.), *Brain, Beauty and Art. Essays bringing Neuroaesthetics into focus*. New York, Oxford University Press, 2022.
- CERNESCU, Dinu. *O viață de regizor, povestită de el însuși*. Partea I și Partea II. București: Editura Semne, 2020.
- CHEKHOV, Michael. *Gânduri pentru actor; despre tehnica actoriei*, trad. Oana Bogzaru și Crista Bilciu. București, Nemira, 2017.
- COMARNESCU, Petru. *Ion Sava*. București: Editura Meridiane, 1966.
- CORAZZA, Giovanni Emanuele și AGNOLI, Sergio (ed.), *Multidisciplinary Contributions to the Science of Creative Thinking*. New York: Springer, 2016.
- CRAIG, Edward Gordon. *On the art of theatre*, London: Heinmann Publishing, 1957 (1911).

- KIELY, Damon. *How to read a play. Script analysis for Directors*. Pref. Anne Bogart, New York: Routledge, 2016.
- DARAOJIMBA, Emmanuel Chibuike, NWASIKE, Chinedu, NNAMDI, Adegbite, ABIMBOLA, Oluwatoyin, EZEIGWENEME, Chinedu Alex, GIDIAGBA, Joachim Osheyor. (2024). *Comprehensive review of agile methodologies in project management*. Computer Science & IT Research Journal. 5. 190-218. 10.51594/csitrj.v5i1.717.
- DONNELAN, Declan, *The Actor and the Target*, London, Nick Hern Books, 2005.
- EGRI, Lajos. *The art of dramatic writing*, New York: Simon&Schuster, 2009 (1942).
- FERREIRA, Leslie, *The stage director's prompt book. A guide to creating and using the Stage Director's most powerful rehearsal and production tool*. New York: Routledge, 2022.
- GLĂVEANU, Vlad Petre. *Distributed Creativity - Thinking Outside the Box of the Creative Individual*. Londra: Springer, 2014.
- GORCEAKOV, Nikolai Mihailovici. *Lección de regie ale lui Vahtangov*. București: Nemira, 2017.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, trad. Vasile Moga, pref. George Banu, București: Nemira Publishing House, 2014
- HODGE, Francis. *Play directing. Analysis, communication and style*. New Jersey: Prentice Hall, 1988 (1971).
- Interviu cu regizorul Andrei Măjeri, 08.12.2021, arhiva personală.
- Interviu cu regizorul Dinu Cernescu, 31.03.2022, arhiva personală.
- Interviu realizat cu regizorul Gelu Badea, 18.08.2023, arhiva personală
- JONASSEN, David. *Instructional design models for well-structured and ill-structured problem-solving learning outcomes. Educational Technology Research and Development*, 45(1), 1997, p. 65-94.
- KIELY, Damon. *How to read a play. Script analysis for Directors*. Pref. Anne Bogart New York, Routledge: 2016.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatrul Postdramatic*. trad. Victor Scoradeț. București: UNITEXT, 2009.
- Legea 8 din 14 martie 1996, emisă de Parlamentul României și publicată în monitorul oficial nr. 60, din data de 26 Martie 1996.
- MITCHELL, Katie. *The director's craft. A Handbook for the theatre*. Introd. Nicholas Hytner. Londra: Routledge, 2009.
- MOISUC, Daniela-Florica. *Teatru și Memorie. Memorarea textului dramatic*. Teză de doctorat (nepublicată), coord. Prof. Univ. Dr. Habil. Sorin Crișan, Universitatea de Arte din Târgu Mureș, 2020.
- MOLEA, Vera. *Capriciile destinului. Vera Molea în dialog cu regizorul Lucian Giurchescu*. București, editura Eikon, 2017.
- MUMFORD, Meg. *Bertolt Brecht*. Londra, Routledge, 2009.

- PENCIULESCU, Radu. „Puterea de a nu te crampona de forme pe care singur le-ai născut”, *Teatrul*, nr. XII/1967, p. 63.
- PETROVICI, Virgil (Ed.). *Macbeth cu măști. Caietul unui spectacol de Ion Sava*. Pref. Liviu Ciulei, București, Editura Tehnică, 1997.
- PINTILIE, Lucian. *Învățați această nouă libertate*. Revista *Teatrul*, nr. XII/1967, p. 63.
- PLUTCHIK, Robert. *Emotions and life: Perspectives from psychology, biology, and evolution*. New York, American Psychological Association, 2003.
- POPOVICI, Iulia (Ed.). *Sfârșitul regiei. Începutul creației colective în teatrul european*. Trad. Mirella Patureanu, Bogdan Georgescu, Lia Catargiu. Cluj-Napoca: Tact, 2015.
- PRESSMAN, Andrew. *Design Thinking. A guide to creative problem solving for everyone*. New York: Routledge, 2019.
- PROCTOR, Tony. *Absolute Essentials of Creative Thinking and Problem Solving*. Londra: Routledge, 2021.
- RUNCAN, Miruna, *Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920-1960)*. București: Editura Liternet, 2014.
- RUSH, David. *A student guide to play analysis*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2005.
- SAS-MARINESCU, Raluca. *Dramaturg și dramaturgie. Metode, tehnici și studii de caz*. Pref. Miruna Runcan și Theodor Cristian Popescu, București: Eikon, 2017.
- SAVA, Ion. *Teatralitatea teatrului*. Ed. Virgil Petrovici. Pref. Liviu Ciulei. București: Editura Eminescu, 1981.
- SMITH, James V., Jr.. *The Writer's little helper*, Devon: Writer's Digest Books, 2006.
- STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici. *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 1,2, trad. Raluca Rădulescu. București: Editura Nemira, 2013.
- STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 2, trad. Raluca Rădulescu, București, Editura Nemira, 2013, p
- SWAIN, Rob. *Directing. A handbook for emerging theatre directors*, Londra: Methuen Drama, 2011
- TENSCHERT, Vera, <https://archiv.adk.de/bigobjekt/24694> (Modellbücher-ul la *Viața lui Galileo Galilei, de la Berliner Ensemble*, 1957, Arhiva Academiei de Artă din Berlin, documentul nr. BBA-MB – 0040), accesat la 26.02.2024.
- TEODORESCU, Marius-Alexandru (2022). „The Theatrical System's Reform as the Aim of the Theatre Director's Education in Romania”, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai - Dramatica*, 67(2), 81–94, <https://www.dramatica.ro/index.php/j/article/view/250>.
- „Emerging Theatre Practices – The Golden Myth of European Theatrical Thought”, *Theatrical Colloquia*, vol.12, no.1, 2022, pp.177-185. <https://doi.org/10.35218/tco.2022.12.1.16>
- THOMAS, James. *Script analysis for actors, directors and designers*. New York: Routledge, 2020.

- THOMSON, Peter și SACKS, Glendyr (ed.). *The Cambridge Companion to Brecht*. Londra: Cambridge University Press, 2007.
- THORPE, Jess și Gore, Tashi. *A Beginner's Guide to Devising Theatre*, Londra: Methuen Drama, 2020, *passim*.
- TUCKWELL, Jason T. *Creation and function of art. Techne, Poiesis and the problem of aesthetics*. Londra: Bloomsbury, 2018
- UBERSFELD, Anne. *Reading Theatre*. Trad. Frank Collins. Ed. și introd. Paul Perron & Patrocl Denneche. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- WOESNER, Terry (Ed.). *The complete Handbook of Nover Writing, 2nd edition*. Devon: Writer's Digest Books, 2006.
- WOLF, Craig and BLOCK, Dick. *Scene Design and Stage Lighting*, Sydney: Wadsworth Cengage Learning, 2013.

## **BIBLIOGRAFIE DE CÂMP**

- ADRIAN, Barbara, *Actor Training the Laban Way: An integrated approach to Voice, Speech and Movement, illustrations*: Chelsea Clarke, New York, Allworth Press, 2008;
- ARISTOTEL, *Poetica*, studiu introductiv, trad. și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, București, Editura IRI, 1998;
- ARNHEIM, Rudolf, *Arta și percepția vizuală*, trad. Florin Ionescu, București, Editura Meridiane, 1979;
- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, trad. Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, post. Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997;
- BADEA, Gelu, *Prințul minor: Radu Penciulescu – pedagogie și creație*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2013
- BARTHES, Roland, *The neutral*, trad. Rosalind E. Krauss, Denis Hollier, note de Thomas Clerc și Eric Marty, New York, Columbia University Press, 2005;
- BENJAMIN, Walter, *Understanding Brecht*, trad. Anna Bostock, pref. Stanley Mitchell, Londra, Verso, 1998;
- BERGSON, Henri, *Time and Free Will – An essay on the Immediate Data of Consciousness*, trad. în engleză F.L. Pogson, New York, Dover Publications, 2001;
- BERGSON, Henri, *Teoria răsului*, trad. Silviu Lupașcu, Iași, Editura Polirom, 2013;
- BRECHT, Bertold, *Scrieri despre teatru*, trad. Corina Jiva, trad. versurilor în colaborare cu Nicolae Dragoș, pref. Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1977;
- BROWN, John Russell (coord.), *Istoria Teatrului Universal*, trad. Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, București, Editura Nemira, 2016;
- CAMUS, Albert, *Eseuri*, antologie, trad. și cuvinte introductive: Modest Morariu, București, Editura Univers, 1976;
- COJAR, Ion, *O poetică a artei actorului*, pref. Radu Beligan, București, Ed. Paideia, 1998;
- CORBIN, Alain (ed.), *Istoria corpului*, pref. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtines, Georges Vigarello, trad. Muguraș Constantinescu, Simona Manolache, Gina Puică, Giuliano Sfichi, București, Editura Art, 2008, 3 vol;
- COZMA, Diana, *Eugenio Barba și mărul de aur*, București, Ideea Europeană, 2013;
- *Tehnici fundamentale de creație scenică*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2016;
- DAMASIO, Antonio, *Descartes' Error – Emotion, Reason, and the Human Brain* – New York, Avon Books, 1994;

- *Sinele. construirea creierului conștient*, trad. Doina Lică, București, Humanitas, 2016;
  - *The Feeling of what Happens: body and emotion int the making of consciousness* – New York, Harcourt Brace & Company, 1999;
  - *The strange order of things: life, feeling, and the making of cultures*, New York, Phaeton Books, 2018;
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix, *Capitalism și schizofrenie (I) ANTI-OEDIP*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008;
- DIDEROT, Denis, *Paradox despre actor. Dialoguri despre fiul natural*, trad. Dana Ionescu, cuvânt înainte: George Banu, pref. Robert Abirached, post. David Esrig, București, Editura Nemira, 2010
- DOMENACH, Jean-Marie - *Intoarcerea tragicului*, trad. Alexandru Baciuc, cuv. introductiv: George Banu, București, Editura Meridiane, 1995.
- ECO, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Londra, Indiana University Press, 1976;  
*The Limits of Interpretation*, London, Indiana University Press, 1994;
- FINLEY, M. I., *Vechii greci*, trad. Emil Condurachi, București, Editura Eminescu, 1974.
- FREUD, Sigismund, *Despre vis*, trad. Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2011;
- *Opere esențiale*, Vol. I,V, trad. Ondine Dascălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, Rodica Matei, notă asupra ediției: Raluca Hurduc, note introductive: Roxana Melnicu, coord. Vasile Dem. Zamfirescu, București, editura Trei, 2010;
- FURNHAM, Adrian, *50 de indei pe care trebuie să le cunoști despre psihologie*, trad. Liliana Busuioc, București, Editura Litera, 2017;
- GROTOWSKI, Jerzy, *Teatru și Ritual*, trad. Vasile Moga, pref. George Banu, București, Editura Nemira, 2014
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. II, trad. Roșca Dumitru, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966.
- HODGE, Alison et. al., *Actor training*, ediția a doua, New York, 2010;
- JOZEF PERELBERG, Rosine - *Murdered father. Dead Father. Revisiting the Oedipus Complex*, New York, Editura Routledge, 2015.
- JUNG, C.G., *Introducere în psihologia jungiană*, trad. Ștefania Gubavu, editor al ed. originale: William Mc.Guire, editor al ed. revizuite: Sonu Shamdasani, București, Editura Trei, 2017;
- KUNIMEGA, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, London, Editura Metuhen, 1985
- LEVEQUE, Pierre, *Aventura greacă*, trad. Constanța Tănăsescu, Vol. I & II, București, Editura Meridiane, 1987.

LIICEANU, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei si depășirii*. București, Editura Humanitas, 1993.

MĂLĂNCIOIU, Ileana, *Vina tragică*, Iași, Editura Polirom, 2013;

MĂNIUȚIU, Anca, *Poetici Regizorale*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015

MCEVENUE, Kelly, *The actor and the Alexander Technique*, New York, Palgrave MacMillan, 2001;

MEYERHOLD, V.E., *Despre teatru*, trad., postfață și note de Sorina Bălănescu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul Azi” (Supliment), 2011;

MONTANELLI, Indro, *Istoria grecilor*, trad. George Miciacio, București, Editura Artemis, 1994.

MORENO, JACOB LEVY, *Povestea vieții mele*, trad. Cristina Felea, București, Editura Trei, 2008;

MORRIS, Eric, *Freeing the actor*, ed. Carin Galsett Los Angeles, Ermor Enterprises, 2011;

MUNTEANU, Romul, *Bertold Brecht*, București, Editura pentru literatură și artă, 1966;

NARTI, Ana Maria, *Anatomia jocului tragic*, București, Editura Cheiron, 2017.

NICOLAU-GOLFIN, Marin, *Istoria Artelor*, vol. 1-2, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967;

NIETZSCHE, F., *Nașterea tragediei din spiritul muzicii, în De la Apolo la Faust*, coord., pref. Victor Ernest Mașek, Trad. Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, București, Meridiane, 1978;

OIDA, Yoshi, MARSHALL, Lorna, *The Invisible Actor*, pref. Peter Brook, New York, Routledge, 1997;

OTTO, F. Walter, *Zei Greciei. Imaginea divinității în spiritualitatea greacă*, trad. Ileana Snagoveanu-Spiegelberg, București, Editura Humanitas, 1995.

PAAVOLAINEN, Teemu, *Theatre/Ecology/Cognition, theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor and Meyerhold*, New York, Palgrave MacMillan, 2012;

PANDOLFI, Vito, *Istoria Teatrului Universal*, vol. 1-4, trad. Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, pref. Ovidiu Drimba, București, Editura Meridiane, 1971;

PINTILIE, Lucian, *Bricabrac*, București, Editura Humanitas, 2003;

PISCATOR, Erwin, *Teatrul politic*, cuvânt înainte: Radu Beligan, București, Editura Politică, 1966;

POLATIN, Betsy, *The actor's secret: techniques for transforming habitual patterns and improving performance*, Berkeley, North Atlantic Books, 2013;

RACHET, Guy, *Tragedia greacă*, trad. Cristian Unteanu, București, Editura Univers, 1980

- RUSU, Liviu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, București, Editura Tineretului, 1961.
- RICOEUR, Paul, *The Rule of Metaphor*, trad. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin, John Costello, Londra, Editura Routledge, 2003
- RUNCAN, Miruna, BURICEA-MLINARCIC, C.C., *Cinci divane ad-hoc*, București, Editura Unitext, 1994;
- RUNCAN, Miruna, *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005;
- RUSU, Liviu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, București, Editura Tineretului, 1961;
- SAVA, Ion, *Teatralitatea Teatrului*, note: Virgil Petrovici, pref. Liviu Ciulei, București, Editura Eminescu, 1981;
- SIMION, Eugen, *Convorbiri cu Petru Dumitriu*, note: Oana Soare, București, Editura Curtea Veche, 2011;
- STANCA, Radu, *Aquarium: Eseuri programatice*, București, Editura Tracus Arte, 2012.
- STEINER, George, *Moartea tragediei*, trad. Rodica Tiniș, București, Editura Humanitas, 2008.
- STEPHENSON, Craig E. & Co, *Jung și Moreno*, trad. Mariana Alexandru, București, Editura Atman, 2018;
- TATARKIWICZ, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol 1-4, trad. Sorin Mărculescu, pref. Titus Mocanu, București, Editura Meridiane, 1978;
- TWITCHIN, Mischa, *The Theatre of Death – The Uncanny in Mimesis*. Tadeusz Kantor, Aby Warburg, and an Iconology of the Actor, Londra, Palgrave Mcmillan, 2016;
- ȚEPOSU, G. Radu (Coord.), *Horia Lovinescu*, București, Editura Eminescu, 1983;
- VAN DER STERREN, DRIEK, *Psihanaliza literaturii: Oedip Rege*, trad. Hommes Herbert, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1996.
- VARTIC, Ion, *Ibesn și teatrul invizibil. Preludii la o teorie a dramei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995;
- VOLKELT, Johannes, *Estetica tragicului*, trad. Emeric Deutsch, pref. Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978.
- ZAMFIRESCU, Ion, *Istoria Universală a teatrului, vol. I, Antichitatea*, București, ESPLA, 1958.
- ZEPF, Ziegfried et al., *Oedipus and the Oedipus Complex. A Revision*, Londra, Ed. Karnac, 2017.