

Adrian KOREK
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Spațiul teatral românesc: o oază
de teatru pentru mai multe limbi**

Abstract: (Romanian theatrical space: an oasis of theatre for many languages) "Theater" in Hungarian is called "színház", which translates *mot-à-mot* as "house of colors". Over time, it has been observed that the theatrical encounters between the Romanian national character and that of the minorities – Hungarian, German or Jewish – have facilitated the birth of remarkable color mixtures for the Romanian theatrical space, with a power of impression and broadening expectation of the audience and the theater specialists, regardless of the language spoken. And yet, the minorities theatre has a major goal: to preserve the memory of traditions, of language, culture and identity. In the context of globalization, the intertwining of arts and languages, but also in the context of the danger of disappearance of identity as ethnicity, I want to understand the importance of the artistic tradition of theater in minority languages, the role of these theaters, the characteristics of the actor's art. The theatrical phenomenon in the Carpatho-Danubian space has the advantage of seeing expressions of art, culture and traditions of several coexisting nationalities. Language is not an obstacle, the common theatrical language being essential in the expression and cooperation between actors and directors that speak the same language: theatre. In theater we work with emotions, with gestures, with objects, with images. The fact that we have the chance of theaters of different language expression, that is in Romanian, German, Hungarian and Idish, is an advantage of the Romanian theatrical landscape.

Keywords: *theatre, language, tradition, acting, cooperation.*

Rezumat: „Teatru” în limba maghiară se spune „színház”, care se traduce *mot-à-mot* prin „casa culorilor”. De-a lungul timpului s-a putut observa cum întâlnirile teatrale între caracterul național român și cel al minorităților – maghiară, germană sau evreiescă – au facilitat nașterea unor amestecuri coloristice remarcabile pentru spațiul teatral din România, cu o putere de impresionare și de lărgire a orizontului de așteptare a publicului și a oamenilor de teatru, indiferent de limba vorbită. Și totuși, teatrul minorităților are un obiectiv major: păstrarea memoriei identitare, de limbă, cultură și tradiții. În contextul globalizării, al întrepătrunderii artelor, al limbajelor, dar și al pericolului dispariției identității ca etnie, doresc să înțelegem importanța tradiției artistice a teatrului în limbile minorităților, rolul acestor teatre în fenomenul teatral și în identitatea comunităților, caracteristicile artei actorului în funcție de limba vorbită în relație cu teatrul românesc, fenomenul teatral din spațiul carpato-danubian având avantajul de a vedea exprimate arta, cultura și tradițiile a mai multor naționalități conlocuitoare. Limba nu reprezintă un obstacol, esențial fiind limbajul teatral comun, atunci când el există. În teatru se lucrează cu emoții, cu gesturi, cu obiecte, cu imagini. Faptul că avem șansa unor teatre de expresie diferită, recte în în limba română și în limbi ale minorităților, este un avantaj al peisajului teatral românesc.

Cuvinte-cheie: *teatru, limbă, tradiție, actorie, colaborare.*

Teatrul naționalităților conlocuitoare, al minorităților, poate fi studiat din perspectiva unei situări culturale, în centrul sau la periferia vieții culturale a unei țări, drept alternativă, cu o situație lingvistică ca element esențial în cultivarea vlăstarelor comunității minoritare, cu un obiectiv major: păstrarea memoriei identitare, de limbă, cultură și tradiții. Potrivit cercetărilor relevante, cel mai important factor de identitate al unei națiuni sau minorități îl reprezintă limba maternă. Ca expresie artistică a limbajului, teatrul face parte, mai pregnant sau mai puțin prezent, în funcție de nivelul de pregătire al individului, din spațiul existenței cotidiene și reprezintă un vector al plasării minorității în relație cu societatea în mijlocul căreia trăiește.

În contextul globalizării, al întrepătrunderii artelor, al limbajelor, al pericolului dispariției identității ca popor sau etnie, putem înțelege importanța tradiției artistice a teatrului în limbile minorităților, rolul acestor teatre, caracteristicile artei actorului în funcție de limba vorbită în relație cu teatrul românesc, fenomenul teatral din spațiul carpato-danubian având avantajul de a vedea exprimate arta, cultura și tradițiile a mai multor naționalități conlocuitoare.

Rațiunea de a fi a teatrului minoritar este în primul rând încurajarea păstrării identității naționale a indivizilor aparținând unei etnii. Publicul țintă ascultă limba maternă, cântecele, dansurile și miturile naționale, vede puse în scenă texte din dramaturgia națională universală, tragedii, comedii, cu jocuri de avangardă sau tradiționale, dar toate în limba proprie și prin prisma culturii proprii. În același timp, diminuarea publicului țintă, adică aparținând etniei pe care o reprezintă teatrul respectiv, a făcut ca după anii '90 teatrele minoritare să își ajusteze rațiunea de a fi și de a-și schimba politica repertorială, cu adresabilitate și către publicul român, prin apelarea într-o măsură mai mare la texte din dramaturgia universală, la regizori cu succes pe scenele de limbă română, la texte contemporane care să aducă tinerii în sala de teatru, indiferent de limba pe care o vorbesc. Această ajustare de viziune asupra misiunii teatrului de limbă minoritară și-a văzut într-un timp scurt roadele: creșterea numărului de spectatori, a numărului de reprezentații ale unui spectacol, invitarea în festivaluri neaparținătoare limbii în care se joacă spectacolul, precum și cea mai mare mulțumire pentru actori și conducerea teatrelor minoritare, premiera acestor spectacole la festivaluri prestigioase sau chiar la sărbătoarea comunității teatrale din România – Galele UNITER.

Punctele cardinale ale rolului teatrului în limba minorităților ar putea fi exprimate sub forma următoarelor coordonate, între care minoritatea se plasează: integrare sau excludere și sublinierea, reliefația diferențelor sau negarea lor; integrare prin asimilare sau încorporare și excludere. Din fericire, spațiul românesc s-a format de-a lungul secolelor în spiritul conlocuirii, al colaborării, astfel încât expresia culturii proprii fiecărei minorități și-a găsit locul în cultura românească, chiar mai mult, în spiritul global al întrepătrunderii culturilor, se adresează și este tot mai mult și în atenția ne-aparținătorilor de etnia respectivă.

Codul de transmitere a lumii prin mass-media, orală, vizuală, ritualică, gestică, al Galaxiei Gutenberg, Marconi sau al celei digitale, a schimbat relația cu teatrul. Astăzi

a reapărut o revalorificare a elementelor teatrale, mai ales în concurență cu diferite forme de spectacol de divertisment, de obicei muzical, caracteristice teatrului minoritar maghiar și german, forme care au asigurat existența teatrelor minoritare în ultimii ani ai comunismului, când diminuarea spectatorilor din sălile acestor teatre a împins directorii de teatre spre aceste forme de divertisment teatral, apropiate gustului publicului, din ce în ce mai apăsător de povara „binefacerilor epocii de aur”.

Modelul confesional, ortodox, catolic, luteran, unitarian și reformat au oferit diferite tipuri de ritualuri care s-au dezvoltat în teatrul profan, așa cum colindele și teatrul păpușarilor au deschis calea teatrului lui Vasile Alecsandri, prin *Iașii în carnaval*.

Teatrul minoritar depinde mai mult sau mai puțin de bilingvismul sau trilingvismul personalităților și al indivizilor din societate sau, din contră, de pierderea treptată a identității lingvistice. Cercetările au semnalat deja la începutul anilor 1990 faptul că, în cursul deceniilor precedente, comunitățile locale, maghiare sau germane, au trecut printr-o schimbare de limbă, substituind limba maternă cu limba română; pe de o parte, din cauza ignorării tezaurului propriu etniei din care fac parte, iar pe de altă parte, din cauza căsătoriilor mixte.

Alături de originea etniilor trebuie acceptate și elementele de politică de suzeranitate sau de supunere a unei națiuni și de reînviere a unor obiceiuri elitiste, în alte cazuri. Recurgerea la cultură ca ultim instrument de păstrare a identității, atât în folos propriu, cât și de transmitere către noile generații a unor informații culturale proprii etniei, au făcut ca manifestările teatrale să fie martorele unor reveniri în sala de teatru la sfârșitul secolului tocmai terminat, atât ca politică internă a comunităților minoritare, cât și ca sistem de apărare a reprezentanților individuali ai minorității împotriva pericolului disipării identității etnice.

Potrivit concluziei cercetărilor sociologice din anii de după revoluția din 1989, majoritatea decisivă a maghiarilor din minoritate își asumă identitatea maghiară, conștiința lor de identitate nefiind însă neapărat etnică, ci de natură culturală, la fel stând situația și în ceea ce îi privește pe românii de origine germană. Astfel, se poate interpreta imaginea teatrului din perspectiva globalizării, cu deschidere către un tip de politică dramatică a teatrului minoritar sau al teatrului de limbă principală a țării, ca manifestare culturală identitară.

Istoria spectacolului și a artei actorului în România a avut avantajul manifestărilor teatrale în limba germană, maghiară și idiș, până la apariția, pe la 1800, și a reprezentațiilor în limba română, aceste culturi teatrale influențându-se reciproc, de-a lungul istoriei.

Spectacolele naționalităților conlocuitoare și-au tras seva din rădăcinile națiunii aparținătoare, prin ritualuri, prin diverse filiere muzicale, prin dansuri și tot ce ținea de tradițiile proprii. Teatrul dramatic al naționalităților conlocuitoare se definește prin finalitatea relației cu spectatorii, mai mult decât prin conținutul manifest. Teatrul minoritar aparține și este destinat, prin însăși rațiunea lui de a exista, în primul rând minorității și culturii pe care o reprezintă. De aceea, repertoriul va fi întotdeauna astfel

structurat încât atât spectatorul, cât și actorul, să se simtă în largul lui, „acasă” într-un fel, indiferent de locul pe care îl ocupă: în sală sau pe scenă.

Orice teatru de nișă, cum ar putea fi considerate teatrele minorităților, conține elemente de avangardă și de tradiție simultan, de acceptare și de răzvrătire față de teatrul oficial, precum orice montare scenică pornește de la un script a cărui semnificație devine altceva prin sunet, lumină, culoare, context, decor, voce, spațiu, cantitate, calitate, modalitate, relație. Un cititor ar putea experimenta un „Ah! Doamne!”, exprimat în fiecare din aceste limbi, cu un alt ton și în diferite contexte: „*Isten!*”, „*Mein Gott!*”, „*Mein Got!*”, care ne transmite același lucru, aceeași senzație, indiferent de limba vorbită.

Un fapt interesant este diferența legată de numele pe care îl poartă în limbile vorbite în teatrele din România activitatea de pregătire a unui spectacolul teatral: *repetiție* în limba română, și o cu totul altă abordare lingvistică în maghiară și germană: *probă* și *Probe*, însemnând încercare, probă, definind, într-un fel, sensul acestei meserii, căutarea. Aceste cuvinte descriu, astfel, o suită de încercări și căutări pentru a ajunge la adevărul ultim, menit să apară în fața publicului.

Regândirea publicului-țintă se vede și în repertoriul teatrului în limbi minoritare, care trebuie să se adrese unor spectatori care nu mai vin la teatru doar din motive de identitate culturală. Astfel, față de perioada în care spectacolele erau adresate în mod exclusiv minorității, montându-se spectacole din dramaturgia istorică, într-un stil clasic, sau spectacolele de factură populară, s-a trecut la texte contemporane, montate într-o cheie post-modernă sau în limbaje non-verbale, de teatru-dans sau, atunci când se montează totuși texte clasice, acestea se văd traduse într-un limbaj teatral care presupune altă concepție teatrală decât cea cu care era obișnuit publicul clasic al teatrului de limbă maghiară sau germană. Și limbajul teatral s-a schimbat, astfel încât jocul actorilor este mult mai direct, mai modern și mai apropiat de educația vizuală și culturală a tinerei generații.

Modalitatea de abordare a actorului pentru construirea personajului poate fi diferită, dar toți își trag seva din marile teorii teatrale, general valabile. Și totuși, în funcție de cultura și natura poporului din care provine, există mici diferențe în abordare. Actorului român, după ce i s-a explicat contextul piesei, viziunea regizorală, tipologia personajului, i se poate da voie să se joace cu personajul, să fie liber să improvizeze, ceea ce îi place foarte mult. În zilele noastre, odată cu noua dramaturgie, atât românească contemporană, cât și a scriitorilor străini, pe actorul tânăr român îl caracterizează lejeritatea, interpretarea liberă, aproape de felul de a fi din *civilie*, acest lucru ducând însă, de multe ori, la o exagerare a acestei *normalități*. Pe scenele românești, dar mai ales pe scenele de teatru independente, întâlnim adesea actori tineri extrem de firești, de multe ori cu mijloace expresie exacte, dar care se apropie de pericolul de a se șabloniza într-un stil de interpretare preluat din viață, *ca pe stradă*, ceea ce se concretizează într-un pericol pentru ei ca actori, deoarece moda teatrală trece, iar repertoriul dramaturgic se schimbă, în pas cu vremurile. O încercare de

deteatralizare, o aruncare peste bord a unor vechi tradiții, un drum plin de riscuri și, câteodată, greșeli, din prea mult entuziasm sau atitudine frustă.

Această schimbare vine și din noile forme de teatru-documentar, de teatru social, de teatru comunitar, născute din formele mai vechi de teatru politic ale lui Piscator, Brecht sau Augusto Boal, forme reinventate care fac să trăiască scenic conflictele și situațiile de criză din societatea românească de astăzi. S-a permanentizat, de asemenea, o formă asemănătoare genului italian de *teatro di animazione civile*, un gen de teatru monologal, ce expune evenimente istorice și crize locale, până la procese intime ale personajului, care traversează schimbări sociale și politice dureroase. Putem enumera, ca exemplu, spectacolele *Amalia respiră adânc*, *Capete înfierbântate*, *Complexul România*, *România, te pup*, *România XXI*, printre autorii români contemporani care susțin acest tip de teatru prin scrierile și regiile lor, numindu-i pe Mihaela Michailov, Peca Ștefan, Ștefan Craman, Gianina Cărbunariu, David Schwartz, Bogdan Georgescu ș.a.

Actorii sunt prezenți atât în teatre de repertoriu, cât și în teatre *underground* sau teatre de club, unde interpretarea nu poate fi decât una naturală, cât mai apropiată de felia de viață pe care o descrie textul, ținând cont și de spectatorul care se află la câțiva pași de actor.

În ceea ce privește abordarea actoricească, actorul german este cunoscut pentru seriozitatea cu care lucrează și duce la bun sfârșit o misiune teatrală. Față de actorul român, la cel german trebuie să pleci invers, abordând inteligența, capul actorului, pentru a ajunge la sensibilitate, la inimă. Capul, rațiunea sunt mai presus de orice. Apoi vine trupul, expresie a aceleiași rațiuni, un trup antrenat, capabil să execute mecanicizat sarcini dintre cele mai grele, fizicalitatea lor fiind invidiată și lăudată de creatorii de teatru români care au lucrat cu ei.

Pentru a ne putea apropia de teatrul de limbă germană trebuie să ne apropiem și de câteva aspecte istorice. Germania a avut parte de un mare eveniment, în istoria nu foarte îndepărtată, bazat pe o flacără interioară foarte puternică. Pe scurt, este vorba de încercarea lui Adolf Hitler de a cuceri lumea și de a-și impune ideile, având alături majoritatea poporului german. Eșecul a avut un efect traumatizant pentru poporul german. Dezamăgirea a fost fără margini, iar stupoarea pe care o mare parte din oameni au simțit-o, conștientizând cum au fost manipulați, i-a făcut pe oameni să se protejeze de o altă flacără sufletească atât de mare, fiindcă aceasta, evident, le-a încetșat rațiunea. Astfel, s-a luat tacit o decizie colectivă de a nu-și mai lăsa vreodată rațiunea subminată. Istoria României din ultima perioadă nu a fost una bazată pe vreun fel de flacără interioară. Istoria ni s-a impus. Totuși de aici reiese cea mai importantă caracteristică a societății noastre, care se reflectă, bineînțeles, și la nivel cultural: simțul umorului. Românul face haz de necaz...

Germania se situează climatic într-o zonă mai rece decât România. Diferențele climatice sunt mai mici ca la noi. În România temperatura e destul de neregulată, fiind aproape imposibilă demarcarea unei monotonii climatice. Astfel, spiritul românesc este mai dinamic, mai viu, pe când cel german nu mai pune preț așa de mare pe trăirile

intense. Cultural, românii se aseamănă cu germanii din est, fiindcă istoria lor recentă este foarte asemănătoare cu a noastră. Tot un regim socialist, același sistem represiv, cu aceeași securitate, cu aceleași episoade de spionaj între membrii aceleiași popor etc.

Per ansamblu, în spațiul germanic există o deschidere mai mare de înțelegere a diverselor fenomene culturale, etnice, religioase și chiar de orientare sexuală. Subiecte care sunt încă tabu în spațiul românesc, au fost deja analizate și dezbătute în limbaj teatral cu câteva decenii în urmă.

Având în vedere aceste stări de fapt, putem vedea ușor de ce următoarea perspectivă este una foarte interesantă. Este vorba de Teatrul German de Stat din Timișoara. Aici se întâlnesc cele două stiluri. Sunt actori români, dar și germani. Stilul de joc este atât rațional, cât și afectiv. Actorii din Germania care vin în Timișoara pentru a juca, sunt în primul rând curioși, iar mai apoi plăcut surprinși de atmosfera din teatru. Profesionalismul este îmbinat cu buna dispoziție, iar colegialitatea este baza pe care se construiește orice spectacol. Acest lucru nu este unul neapărat comun în Germania și astfel mulți dintre actorii invitați își prelungesc contractele.

Aflându-se într-o situație diferită față de cea a teatrului maghiar, care reprezintă o minoritate mult mai mare din punct de vedere numeric, dar și ca implicare în viața minorității, Teatrul German de Stat din Timișoara este unul dintre cele două teatre în limba germană existente în România, din Sibiu și Timișoara, față de cele nouă aparținând culturii maghiare (Cluj, Sfintu Gheorghe, Miercurea Ciuc, Gheorgheni, Odorheiu Secuiesc, Satu Mare, Oradea, Tîrgu Mureș și Timișoara). E drept, minoritatea germană număra, la recensământul oficial din 2011, puțin peste 35.000 de etnici, pe când cea maghiară totaliza 1.227.623 de persoane...

De la luciditatea actorului german ajungem la patosul și implicarea actorilor maghiari, care și-au ocupat, în ultimii ani, un loc bine-meritat în elita teatrală românească.

Pe scenă, actorul maghiar trebuie abordat pe partea de sentiment, trăirea fiind cea care precede cuvântul, acesta venind în urma unei avalanșe de trăiri. Interesant de observat că, potrivit actorului maghiar și profesorului de teatru Sütò Andraș, absolvent al Universității de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, în școala de teatru maghiară, că este de la Târgu-Mureș, Cluj sau Budapesta, în primul semestru de școală, studenții nu au voie să folosească cuvântul, trebuind să descopere în primul rând cum pot exprima ceva cu ochii, cu fața, cu corpul, descoperind astfel că dincolo de gură au și două mâini, două picioare, doi ochi, două sprâncene, o față, dezvoltându-se astfel expresivitatea feței, a corpului, iar actorul conștientizează că poate vorbi cu ochii, cu sprâncenele, cu corpul. Privind un actor maghiar în focul creației, se poate observa această expresivitate corporală lucrată, de asemenea se poate vedea cum trăirea îi arde fața, cum ochii transmit cu adevărat dragoste, tristețe sau ură, după caz. Legat de acest „foc interior”, regizorul Tompa Gábor asemăna teatrul maghiar cu cel catalan, prin prisma acestei arderi interioare a actorului.

O altă caracteristică de bază a actorului maghiar: nevoia de mișcare, ritm, puls, traduse prin apetența teatrului maghiar pentru dans, muzică și mișcare, dramaturgia

maghiară având parte chiar și de opere rock - *Attila, Istvan á Kiraly, Drugs*. Această apetență vine din tradiția teatrului maghiar, în care cabaretul, opereta și musicalul au avut și mai au un loc important. Cabaretul politic a dezvoltat tehnica actorului maghiar, care trebuie să stăpânească foarte bine dansul și cântatul, punându-se încă din faza studiilor de licență un mare accent pe această pregătire muzicală și coregrafică.

De amintit și perenitatea teatrului de limbă idiș, care este prezentat pe scena Teatrului Evreiesc din București. Cu prime reprezentări în grădinile din Copou-ul ieșean, la „Pomul verde” în 1876, continuat apoi în diverse forme, înainte și după perioada beligerantă de la mijlocul secolului trecut, teatrul evreiesc continuă să reziste, cu toată scăderea numărului de vorbitori de idiș. Limba idiș este limba evreilor din centrul și răsăritul Europei, limba Hasidimilor (evlavioșii, sfinții), ce a apărut în secolul al XI-lea, în Renania, derivând din *Mittelhochdeutsch* – limba germană din Evul Mediu. Ea conține elemente germanice, ebraice și romane și se scrie cu caractere ebraice.

În prezent, repertoriul Teatrului Evreiesc ne arată înclinația acestui teatru spre comedie – comedii muzicale evreiești, comedii clasice și bulevardiere, fiind, totuși, prezente și drame evreiești – *Anne Frank, Astă seară, Lola Blau, Păpușarul*. Ca și la începuturile sale, și acum, în piesele idiș, muzica joacă întotdeauna un loc foarte important, ținând aproape de teatru majoritatea membrilor comunității. Teatrul s-a bucurat de prezența pe scena proprie a unor nume importante din teatrul românesc, vorbitoare sau nu de idiș. Numesc aici doar câteva personalități teatrale ca Maia Morgenstern, Constantin Dinulescu, Rudy Rosenfeld, Theodor Ranetti, Mircea Rusu. Majoritatea spectacolelor se joacă încă în limba idiș, cu traducere la cască, uneori spectacolele fiind prezentate în limba română, în acest aspect trebuind să ținem cont că mai toți actorii sunt absolvenți ai școlii românești de teatru din București.

Ce nu se poate nega este că în România, talentul este o floare prezentă în mulți actori, indiferent de limba exprimată pe scenă, de la Timișoara la Iași, de la Sibiu la Sf. Gheorghe, de la Oradea la Craiova, de la Târgu-Mureș la Piatra Neamț și de la Cluj-Napoca la București. Acesta din urmă având avantajul concentrării forțelor actoricești prin mirajul succesului și al realizării, într-un fel sau altul... Acest talent a fost și este în continuare o carte de vizită pe care teatrul românesc a purtat-o și a arătat-o cu succes în teatre din toată lumea. Ca o concluzie a celor prezentate, a celor aflate din discuții cu oamenii implicați în acest fenomen teatral, a celor scrise de oameni de teatru în mărturisiri și în gânduri exprimate în diverse ocazii și pe diverse suporturi, diferența între diversele exprimări lingvistice în teatru constă nu în limba vorbită pe scenă, ci în atitudinea pe care o are fiecare actor în parte în fața pregătirii rolului și în momentul prezentării acestuia în momentele magice pe care le reprezintă orele de spectacol. Pentru un actor important este să gândească în situații scenice, în relații între personaje, să creadă în sacralitatea teatrului. Și da, să păstreze memoria teatrului universal și național.

Limba nu reprezintă un obstacol, esențial fiind limbajul teatral comun, atunci când el există. În teatru se lucrează cu emoții, cu gesturi, cu obiecte, cu imagini. Nu mai suntem în epoca în care se lucrează doar cu rațiunea, doar cu sentimentele, doar cu

textul sau doar cu corpul, în afara proiectelor dedicate unui sistem anume de joc. Disponibilitatea de a încerca drumuri noi, disciplina care se creează în anumite colective și atmosfera creativă regăsită în unele teatre, conduse pe această cale, au dus la formarea unor nuclee propice nașterii unor serii de spectacole care au intrat în istoria teatrului românesc, indiferent de limba în care s-au jucat.

Faptul că avem șansa unor teatre de expresie diferită, recte în în limba română și în limbi ale minorităților, este un avantaj al peisajului teatral românesc. Bineînțeles, unele au ceva în plus, dar în același timp, ceva în minus, dar acel plus face diferența.

Referințe bibliografice

- Banu, George. 2013. *Iubire și ne iubire de teatru*. Iași: Editura Polirom.
- Banu, George. 2009. *Repetițiile și teatrul reînnoit; secolul regiei*. București: Editura Nemira.
- Bercovici, Israil. 1998. *O sută de ani de teatru evreiesc în România*. București: Editura Integral.
- Brădățeanu, Virgil. 1979. *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Cojar, Ion. 1998. *O poetică a artei actorului*. București: Editura Paideia.
- Kántor, Lajos. 1998. *Teatrul maghiar în Transilvania*. București: Editura Integral.
- Massoff, Ioan. 1974. *Teatrul românesc. Privire istorică*. Volumul V. București: Editura Minerva.
- Nan, Bogdan. 2011. *Das Geschichte des Deutschen Staatstheater Temeswar*. Timișoara: Editura Mirton.
- Recensământul populației și locuințelor. Volumul II: Populația stabilă (rezidentă) – structura etnică și confesională*. 2011. Disponibil online: <https://www.recensamantromania.ro/rpl-2011/rezultate-2011/>, ultima accesare: 12.10.2021.
- Solomovici, Teșu. 2010. *Istoria Teatrului Evreiesc*. București: Editura Teșu.