

Rezumatul în limba română al tezei de doctorat

Funcții și disfuncții ale teatrului de repertoriu.

Analiza repertoriilor din România 2010-2020

Coordonator științific:

Prof. univ. dr. Miruna Runcan (Daniela Gologan).

Doctorand:

Nicoleta- Oana Popescu-Spătaru

CLUJ- NAPOCA

2024

Cuvinte-cheie: funcțiile teatrului, disfuncțiile teatrului, teatru de repertoriu, funcția de dezvoltare a artei teatrale, funcția educațională, funcția socială, funcția societală, funcția simbolică, funcția de dezvoltare a publicului, funcția de divertisment, funcțiile teatrului de stat, disfuncțiile teatrelor locale, disfuncțiile teatrelor naționale.

Rezumat

Cercetarea *Funcții și disfuncții ale teatrului de repertoriu. Analiza repertoriilor din România 2010-2020* răspunde la întrebările „ce funcții mai are un teatru de repertoriu astăzi, fie el național sau local?”, „cum putem să aducem o perspectivă documentată asupra disfuncțiilor pe care le întâlnesc practicienii?”, „cum arată o construcție repertorială în decada 2010-2020?”. Lucrarea răspunde la aceste întrebări din perspectiva unui practician al scenei și nu a unui analist istoric, a unui teatrolog sau a unui manager cultural, și pune borne noi în analizele stării teatrului românesc subvenționat.

Argumentul obiectiv pentru care a fost aleasă decada 2010-2020 ține de contextul social-politic din România. În capitolul *Context politic* se demonstrează că perioada studiată începe cu o moștenire a unei crize financiare din 2008 și se sfârșește cu o altă criză, de data aceasta, sanitară, declanșată de virusul Covid 19. S-a investigat o decadă care are borne de început și de final, perioadă ce cuprinde atât evenimente culturale (Anul Caragiale în 2012, Anul Centenar în 2018, 30 de ani de la Revoluție în 2019) cât și social-politice (tragedia Colectiv în 2015, rectificarea bugetară din 2017). Absența unor lucrări care să (re)pună în pagină funcțiile teatrului ca instituție și care să analizeze construcția repertorială având la bază date statistice este un alt argument. Practicienii și teoreticienii ultimilor ani și-au îndreptat atenția mai curând spre alternativa teatrelor oficiale, spre fenomenul teatrului independent. Atenția pe care o primește sectorul independent nu este întâmplătoare sau pătinitoare ci ilustrează tenacitatea cu care creatorii români, deși aflați mereu la limita subzistenței, își iau în serios funcția de participant în crearea societății. Efervescența teatrului independent este motivată de revizuirii AFCN care schimbă paradigma de gândire și dă direcții clare, care anunță programele multianuale și permite coerență repertorială.

Deși pare că teatrele de stat se bucură de o libertate totală, caietele de obiective care stau la baza concursurilor de management conțin destule obligații pe care o instituție de spectacole trebuie să și le asume. Astfel s-a născut ipoteza conform căreia construcția extra-repertorială devine obligatorie pentru îndeplinirea tuturor obiectivelor, repertoriul fiind insuficient în atingerea funcțiilor pe care o instituție le are. Lucrarea vine în întâmpinarea nevoii de a ne dezvolta ca artiști într-un mediu mai performant, mai creativ, într-o breaslă mai implicată, mai responsabilă și, de ce nu, mai încrezătoare în forța pe care teatrul o are pe plan local, național, internațional. Un astfel de climat poate fi dezvoltat doar întrebându-ne „de ce facem ceea ce facem?”, întorcându-ne constant la funcțiile instituțiilor de spectacole, depistând în egală măsură, disfuncțiile acestora.

Lucrarea are două părți distincte: Partea I - *Funcții și disfuncții*, și Partea a II-a - *Analiza repertoriilor din România, 2010-2020*. Ambele părți sunt însoțite de un capitol de concluzii separat, iar pentru final am creat capitolul *Concluzii generale și posibile perspective de cercetare*. Metodologia Părții a II-a beneficiază de un capitol separat în paginile aferente, unde explic cum am creat o bază de date cu toate spectacolele montate în cele 36 de teatre studiate în 12 stagioni. Utilizând datele obținute am creat cu ajutorul unor specialiști grafice care ilustrează starea repertoriilor noastre. Graficele au fost interpretate prin consultare cu practicieni ai scenei atunci când a fost nevoie.

Partea I conține șase capitole: o istorie a funcțiilor teatrului românesc și o ilustrare succintă a evoluției funcțiilor pe care le are instituția de spectacole; o analiză a prevederile legale prezente în OG 21/ 2007, numită și „legea teatrelor” și OUG 189/2008, numită și „legea managementului”, și o analiză a 15 caiete de obiective, atât ale teatrelor naționale, cât și ale celor locale și din București. Îmbinând informațiile din aceste surse, lucrarea prezintă un aparat de 5 funcții, care sistematizează largă paletă de sarcini ale teatrului de repertoriu. Fiecare funcție este asociată cu un cuvânt cheie (artă, public, prezent, simbol și educație), pe baza căruia s-au elaborat cinci modele de construcție repertorială și extra-repertorială posibile pentru orice teatru din România. Lucrarea analizează 36 de teatre de stat: 26 de teatre locale, 4 teatre din București și cele 6 teatre naționale.

Teatrele de repertoriu, așa cum le cunoaștem astăzi sunt rezultatul unei istorii de evenimente, de războaie și regimuri de conducere, de tabieturi sau obișnuințe sociale, de schimbări de gândire. Organisme vii, teatrele nu numai că s-au adaptat fiecărui ceas și au răspuns fiecărui curent, dar au și păstrat câte ceva din epoca încheiată. Excursul istoric din Partea I demonstrează că funcțiile și disfuncțiile de astăzi nu sunt o moștenire a veacului de dinainte, ci sunt un cumul al moștenirilor tuturor veacurilor, de la primele semne de existență a teatrului cult, trecând prin cele două războaie, iar mai apoi prin perioada comunistă și post comunistă. Teatrele nu au avut niciodată doar o singură funcție ci mai multe, teatrele de stat nu lucrează separat, ci activitățile lor se întrepătrund.

Pe lângă prevederile din Constituția României, care amintesc de dreptul la cultură al fiecărui cetățean, teza amintește și de obligațiile pe care statul român le are prin semnarea *Convenției UNESCO privind protejarea și promovarea diversității*, obligații precum „integrarea culturii în dezvoltarea durabilă la toate nivelurile”, „măsuri care protejează expresiile culturale”, „educarea și sensibilizarea publicului” etc. În același timp, impactul pe care îl are teatrul, arta și cultura în general nu poate fi cuantificat în încasări pe ani bugetari, ci trebuie

investigat prin barometre, studii, cercetări care lucrează cu indici diferiți de cei pecuniari. Ca răspuns în parametrii financiari, se discută de mult timp în Europa despre faptul că sectorul cultural creează și contexte economice. Cultura nu (mai) trebuie privită ca un consumator de fonduri, ci ca o entitate ce împlinește și alte obiective sociale și economice care duc la dezvoltare durabilă, coeziune socială etc.

Faptul că managerii de teatru se folosesc de teoria teatrului ca serviciu public doar în vederea obținerii subvenției, fără a se preocupa cu adevărat de aspectele sociale și educaționale implicate, participă la imaginea unei instituții care cerșește doar ca să existe și nu ca să ofere. În același timp, lipsa de activitate în sensul atragerii fondurilor extra-bugetare încurajează involuntar neîncrederea politicianilor în rosturile teatrului de stat. Generalizând, în România publicul este văzut doar ca un consumator de spectacol și nu drept un beneficiar al teatrului ca serviciu public. Teatrele nu-și îndeplinesc toate funcțiile specifice unei instituții publice de cultură, ca funcția educațională, funcția socială și societală etc. Mai mult decât atât, ele nu reușesc să crească accesul publicului larg la spectacole.

Un alt motiv în slăbirea angajamentului statului față de cultură (prin micșorări succesive ale bugetelor atât de la centru cât și în plan local) vine, în cazul teatrelor, dintr-o capcană aparent fără ieșire. Managerul, fiind presat să raporteze un număr cât mai mare de spectatori, începe să producă spectacole de divertisment, pe modelul companiilor private. Fără ca teatrele de repertoriu să își justifice existența prin oferta altor tipuri de producții și evenimente, ele devin concurente firmelor și asociațiilor care oferă divertisment (închiriind sălile Caselor de cultură sau chiar ale teatrelor), într-o firească dezvoltare a pieței libere. Nici prețurile билетelor nu diferă foarte mult. Subvenționarea teatrelor de stat are efect direct (sau ar trebui să aibă) asupra prețului biletului. Se crede că prețul fiind unul accesibil la instituția subvenționată, comparativ cu teatrele private, asigură accesul mai multor categorii sociale.

Teatrele de repertoriu, fiind instituții publice de spectacole, au ca principală activitate producerea de spectacole de teatru pe care le oferă, contra-cost sau gratuit, publicului. Spectacolul este „obiectul de activitate” al teatrului. Obiectivul „Dezvoltare artelor spectacolului” menționat în Articolul 2 apare în majoritatea Caietelor de obiective. Prin „dezvoltarea artelor spectacolului” înțelegem că instituția ar trebui să creeze cadre și mecanisme din care să rezulte această dezvoltare, adică programe de cercetare, de laborator și de experiment, căci nu există dezvoltarea fără încercări de inovare sau procese de conservare a valorilor deja existente. Dezvoltarea artelor spectacolului este înțeleasă de marea majoritate a directorilor care au declarații publice drept promovare a trupei de actori. O altă activitate prin

care managerii de teatru participă la dezvoltarea artelor spectacolului este organizarea de ateliere (cu regizori sau coregrafi în cea mai mare parte), tot pentru actori. Dezvoltarea artelor spectacolului nu pare să fie înțeleasă, în genere, prin crearea de platforme de rezidență sau oferirea spațiilor de cercetare pentru întregul arsenal teatral. Pe lângă importanța antrenării constante a trupei de actori, adăugăm și importanța profesionalizării echipei tehnice, fără de care „dezvoltarea artelor spectacolului” este imposibilă.

Sintagma „susținerea inițiativei publice și încurajarea celei private” din punctul a) al Articolului 2 ne amintește de problema economico-politică. Ce se înțelege din lege este că e de preferat ca „diversitatea și dezvoltarea” să aibă susținere atât din sectorul public cât și din cel privat. Este posibil ca acest aspect să fie interpretat de managerii noștri astfel: nu ne permitem să îndeplinim aceste obiective având în vedere bugetul și/sau organigrama. Astfel, proiectul minimal (acoperit de stat) include de fapt doar producții de spectacole, restul activităților care „să diversifice și să dezvolte” fiind pus în paranteză.

„Afirmarea identităților culturale ale minorităților naționale prin artele spectacolului” cade în general în atribuția teatrelor minorităților. În România există teatre (sau secții ale teatrelor) de limbă maghiară și germană și un singur teatru evreiesc (la București). Teza susține că „afirmarea identităților culturale ale minorităților” nu se poate rezuma doar la teatrele dedicate. România are mai multe minorități decât teatre dedicate. De exemplu, minoritatea rromă, a doua minoritate ca număr de pe teritoriul țării (după cea maghiară), nu are în România niciun teatru, nicio secție finanțată de stat. Există o preocupare pentru minoritatea rromă doar în sectorul independent (Compania de Teatru Rom Giuvlipen), sau prin persoane de etnie romă cu proiecte particulare (Alina Șerban). Având în vedere că pentru sectorul majoritar există evenimente dedicate, teza susține că programe dedicate minorităților ar trebui să fie realizate și de teatrele de stat.

Teatrele de repertoriu, au din punct de vedere legal următoarele funcții:

1. Funcția de producător de spectacole care să promoveze valori naționale și universale
2. Funcția de dezvoltare și diversificare a artelor spectacolului
3. Funcția de reprezentare a comunității și a națiunii
4. Funcția de dezvoltare și conservare a publicului

Analizând caietele de obiective și legea instituțiilor de spectacole, teza pune în lumină faptul că misiunea unui teatru național nu diferă de cea a unui teatru local. Ambele tipuri de instituție sunt teatre de repertoriu. Prin urmare, ambele se supun aceluiași obiective generale.

Funcțiile unui teatru național pot fi diferite de cele ale unui teatru local doar prin voința managerilor, care își pot construi programe și proiecte în funcție de crezurile personale. Teatrele naționale sunt cele la care se raportează toate celelalte teatre de stat. În mentalul colectiv românesc (dar nu numai), teatrul național (mai cu seamă TNB, denumit constant „prima scenă”) este „nava amiral a culturii teatrale” a unei țări, este exemplul demn de urmat, locul în care își practică meseria vârfurile actoriei, ale scenografiei și ale regiei. Teatrul Național este cel care stabilește standardul după care sunt măsurate celelalte teatre. În realitate, TNB a fost de cele mai multe ori un contraexemplu la nivel repertorial și rămâne și astăzi, de multe ori, în umbra altor teatre naționale din țară.

Din barometrele culturale, din studiile sporadice făcute de teatre, se poate afirma fără eroare că publicul de teatru național este un public format din persoane educate, cu studii superioare, care manifestă interes pentru cultură în general. În cazul teatrelor locale din orașele fără universități, există un mai mare procent de public doar cu studii medii, fiind vorba pe de o parte de liceeni, și pe de cealaltă parte de publicul captiv care a rămas fidel teatrului din vremurile în care mersul la spectacole prin sindicatele fabricilor și uzinelor era o tradiție. În marile orașe, însă, publicul naționalelor este unul educat, parte din clasa de mijloc, unul ce poate fi pus de multe ori sub semnul „elitelor orașului”. Luând în calcul acest aspect putem spune că teatrele naționale nu sunt „ale poporului”, așa cum demagogic se afirmă. Teatrele naționale se adresează, în anii 2000, unei categorii de public care nu implică, de fapt, *poporul*. Obiectivul de „creștere a accesului publicului la spectacole” nu este îndeplinit prin demersuri programatice de a aduce la teatru și alte categorii de public, din zonele mai sărace sau din afara orașelor mari. Dezvoltarea publicului se face mai degrabă la nivelul „unui nou public”, teatrele depunând eforturi în a capta tineri sau alți cetățeni (din pătura de mijloc a societății) care nu au fost până acum la teatru. Prin urmare, naționalele nu se ocupă de întreaga *națiune*, în spiritul lui Jean Vilar. Deși legea prevede creșterea accesului la cultură, naționalele nu fac din asta un obiectiv specific. Abordarea - fie prin repertoriu, fie prin extra-repertoriu - a temelor mari poate să participe la o mai bună conviețuire a noastră alături de alte popoare, la coeziune socială și pace, la respect pentru diversitate (în raport cu minoritățile, cu cetățeni refugiați etc.), la încredere socială și incluziune, la un alt tip de angajament în luptele pentru drepturi civile.

Teza prezintă cele patru funcții reieșite din lege, transformate într-un aparat de analiză pentru teatrele naționale, cu următoarele rezultate:

1. Funcția de producător de spectacole care să promoveze valori naționale și universale
 - Îndeplinită preponderent prin texte cu valoare universală în regii ale creatorilor confirmați în timp;
 - Neîndeplinită prin faptul că nu depunem mai mult efort în a ne cunoaște valorile naționale și universale;
 - Disfuncție: teatru ca muzeu
2. Funcția de dezvoltare și diversificare a artelor spectacolului
 - Îndeplinită infim și prin coincidență
 - Neîndeplinită sistemic prin crearea de contexte de cercetare și laborator
 - Disfuncție: teatru ca un consumator de talente, nu ca pepinieră
3. Funcția de reprezentare a comunității și a națiunii
 - Îndeplinită prin coincidență, sau prin programe ori câteva proiecte dedicate
 - Neîndeplinită prin lipsa de dezbateri a temelor mari ce privesc ideea de națiune sau de comunitate
 - Disfuncție: teatru lipsit de identitate
4. Funcția de dezvoltare și conservare a publicului
 - Îndeplinită prin oferirea aceluiași tipuri de spectacole unui public captiv
 - Neîndeplinită prin programe care să atragă tinerii de astăzi sau alte grupuri sociale
 - Disfuncție: teatru cu public captiv și nu ca serviciu public

La o privire de ansamblu, teatrele românești preferă tradiția în locul inovației. Naționalele nu riscă, deși ele și-ar permite cel mai mult să o facă. Naționalele nu investesc în debutanți și nu scot în față experimentul, deși ar avea mijloace. Naționalele păstrează tradiția (nedefinită) și excelența și aleg cu grijă să investească în vârfuri deja lansate (în independent sau în teatrele locale), fără să își propună să fie de fapt o pepiniere de tineri regizori sau de dramaturgie românească. Teatrele naționale nu dezbate teme politice pentru că „arta primează”, uitând că arta teatrală are valoare în contexte social-politice specifice timpului în care privitorul o receptează. Teatrele naționale nu se adresează nici publicului needucat, dar nici unuia cu studii la Berlin, în căutare de spectacole provocatoare intelectual, experiențial sau emoțional. Teatrele naționale nu sunt ale poporului, nu sunt ale națiunii ci se adresează unei unice categorii sociale (mediu educate, cu venituri mijlocii spre mari). Teatrele Naționale cu majusculă încearcă să fie mai mult decât cele locale, eforturile rămânând în genere în umbra unor repertorii funcționale, de care se bucură un mic procent din societate.

Misiunea teatrului dintr-un oraș din România se aliază (ar trebui să se alieze) cu misiunile celorlalte teatre din țară și cu celelalte instituții de cultură din oraș precum bibliotecile, filarmonicile, muzeele ș.a. Conlucrând, toate acestea dezvoltă (sau ar trebui să dezvolte) cultural un oraș, o regiune, răspunzând nevoilor culturale ale cetățeanului plătitor de taxe și de bilet - care are acest drept. Mergând pe firul obiectivelor, ajungem la Direcția Cultură, Tineret, Sport și Turism (sau Direcția Cultură, Învățământ, Turism; titlul diferă de la un oraș la altul) organ specializat de administrare a domeniului cultural, cu angajați referenți de specialitate. Membrii Direcției de Cultură, împreună cu membrii Comisiei pentru Cultură și Culte, împreună cu diverși consultanți gândesc Caietul de obiective al viitorului manager. Acesta este documentul bază al concursurilor de proiecte de management în vederea ocupării sau prelungirii postului de director general al unui teatru. Proiectul de management trebuie să îndeplinească obiectivele gândite de finanțator. Aceste obiective, împreună cu activitățile care le pot îndeplini, apar atât în proiectele de management cât și în Regulamentele de ordine și funcționare, aprobate și ele tot de ordonatorul de credite. Atât misiunea cât și obiectivele sunt asemănătoare de la un teatru la altul, dacă nu chiar aceleași, apărând scrise sub variate forme, fie ca activități, fie ca obiective, fie ca misiune propriu-zisă. Întrebarea dacă nu ar fi mai bine ca teatrele să își contureze un tip de identitate decât să servească și să mulțumească pe toată lumea, rămâne deschisă. Alegerea unui public țintă în detrimentul unuia general poate avea alte beneficii. Prin identificarea unei identități, teatrele din orașe precum Bârlad, Petroșani, Reșița, Târgu Jiu etc. capătă mai mult sens în cultura națională și cea care pierde, în bună parte, e cultura locală. Teatrele locale, naționale și din București se străduiesc să acopere întreaga paletă de obiective impuse de lege, de ordonatorul de credite și de tradiția teatrului ca serviciu public. Se observă însă că străduința îndeplinirii tuturor obiectivelor simultan produce haos repertorial.

Managerul se concentrează în proporție covârșitoare pe construcția repertorială, uitând că are la îndemână construcția extra-repertorială. Astfel, el produce spectacole pe bandă rulantă invocând că funcțiile *instituției* se văd în repertoriu. Copleșit de caietele de obiective, managerul de teatru încearcă să bifeze toate funcțiile producând spectacole diverse, crezând probabil că „diversitatea și dezvoltarea artelor spectacolului” înseamnă invitarea regizorilor diferiți. Cu cele mai bune intenții, el invită regizori care pot acoperi o paletă largă de spectacole, deci, prin confuzie, o paletă largă de funcții. În funcție de buget, posibilități și gusturi, avem parte de un bufet suedez care creează iluzia îndeplinirii tuturor funcțiilor cerute.

Funcțiile instituției nu sunt aceleași cu funcțiile spectacolului, deși ele se confundă adesea. E adevărat că instituțiile de spectacole au datoria de a produce spectacole bune, iar

spectacolele bune îndeplinesc la rândul lor nenumărate funcții, de la cea artistică la cea de divertisment, de la cea educativă, la cea simbolică etc. Însă nu poți crea spectacole bune fără o educație a publicului, fără antrenamentul unei trupe permanente, fără a investi în laborator ș.a.m.d.. Construcția extra-repertorială (gândită strategic cu instrumentul funcțiilor) poate ajuta infinit mai mult.

Pornind de la Strehler care evidențiază trei piloni de luat în calcul pentru un regizor: arta, prezentul, publicul, teza prezintă, *mutatis mutandis*, aceeași piloni au fost transferați pentru un manager. Astfel există cel puțin trei tipuri de construcții repertoriale și extra-repertoriale. În funcție de ceea ce alegem pentru vârful triunghiului se poate construi activitatea teatrală punând accente diferite, de la o stagiune la alta. Într-o stagiune poate fi arta în vârf, în următoarea stagiune, publicul. La această echivalare inspirată Strehler, s-au adăugat funcțiile menționate în subcapitolele anterioare, cele reieșite din lege, din caietele de obiective și din moștenirile de la un veac la altul. Rezultatul a fost fi sistematizat în cinci cuvinte cheie și în cinci funcții umbrelă.

1. ARTĂ = funcția de dezvoltare și diversificare a artelor spectacolului (laboratorul)
2. SIMBOL = funcția de reprezentare a comunității
3. PUBLIC = funcția de conservare și dezvoltare a publicului
4. PREZENT = funcția socială și societală
5. EDUCAȚIE = funcția educațională internă și externă

Cu acestea s-a construit, nu un triunghi, ci o piramidă care să ajute elaborarea, în funcție de ceea ce se păstrează în vârf și ceea ce rămâne ca bază, a cinci modele de utilizare a funcțiilor teatrului.

Subcapitolul *Aplicarea funcțiilor. Modele* propune o analiză detaliată a cinci modele distincte de dezvoltare a repertoriului teatral, oferind totodată exemple relevante de evenimente și texte asociate fiecărui model. Această structură complexă evidențiază diverse abordări și strategii pe care teatrele le pot adopta pentru a-și îndeplini multiplele funcții culturale, educative și sociale.

Primul model, denumit „Arta pe primul loc”, se concentrează pe prioritatea acordată calității artistice și inovației în producțiile teatrale. Exemple de evenimente incluse în acest model sunt festivalurile de teatru experimental și atelierele de creație dedicate tinerilor regizori și dramaturgi. Textele alese pentru acest model sunt de obicei opere ale unor autori contemporani sau clasici, reinterpretate într-o manieră originală, care să provoace și să stimuleze publicul.

Al doilea model, „Publicul pe primul loc”, pune accentul pe atragerea și fidelizarea publicului larg. Evenimentele tipice pentru acest model includ seri de teatru interactiv, spectacole comunitare și proiecte de teatru participativ. Textele preferate sunt adesea adaptări ale unor povești populare, comedii de succes sau dramatizări ale unor romane cunoscute, menite să fie accesibile și atractive pentru diverse segmente de public.

Modelul trei, „Prezentul pe primul loc”, se axează pe relevanța socială și politică a producțiilor teatrale. În acest context, teatrele organizează dezbateri post-spectacol, conferințe tematice și colaborări cu organizații non-guvernamentale. Textele selectate pentru acest model sunt în general piese contemporane, care abordează probleme actuale, cum ar fi drepturile omului, ecologia sau migrația, și care invită la reflecție și discuție asupra realităților curente.

„Educația pe primul loc”, al patrulea model, vizează rolul formativ al teatrului. Acesta include activități precum programe de teatru-educație pentru școli, cursuri de dramaturgie și regie pentru amatori, și spectacole cu scop educativ. Textele sunt alese astfel încât să aibă o valoare pedagogică, incluzând adaptări ale literaturii clasice, piese istorice și lucrări care încurajează gândirea critică și creativitatea.

Ultimul model, „Simbolul pe primul loc”, subliniază importanța simbolică și identitară a teatrului în comunitate. Exemple de evenimente sunt serile de teatru dedicate artiștilor locali, spectacole hibrid care sunt create de public sau de artiști autohtoni.

Fiecare model este ilustrat printr-o serie de exemple concrete, demonstrând aplicabilitatea și eficiența acestora în diverse contexte instituționale. Astfel, capitolul contribuie semnificativ la înțelegerea modului în care teatrele de repertoriu din România pot să își adapteze strategiile pentru a răspunde cerințelor și provocărilor contemporane, integrându-se în mod activ în viața socială și culturală.

Partea a II-a este un recensământ al tuturor producțiilor din perioada 2010-2020. S-au colectat în total 2330 de producții, acesta fiind numărul de producții aferente celor 36 de teatre studiate, pe o perioadă de 12 stagiuni, pornind de la stagiunea 2009-2010 și terminând cu stagiunea 2020-2021. Datele privind producțiile au fost furnizate de secretariatele literare în proporție de peste 90 %. La acestea, s-au adăugat date colectate de pe Cimec.ro, de pe paginile teatrelor, și informații de teren, în proporție de mai puțin de 10%. Informațiile obținute au fost introduse într-o baza de date cu ajutorul unei echipe voluntare, iar pentru curățarea bazei am

apelat la ajutorul unui specialist statistician, asist. univ. dr. Raisa-Gabriela Zamfirescu de la Facultatea de Sociologie și Asistență Socială, Universitatea București. Analiza rezultatelor și generarea graficelor de mai jos au fost realizate cu ajutorul lect. univ. dr. Ionuț Földes, de la Facultatea de Sociologie și Asistență Socială, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj și a masterandei aceleiași facultăți, Luciana Bogeia, prin consultanță periodică și directă cu îndrumătorul lucrării, Miruna Runcan. Rezultatele analizei bazei de date sunt vizibile în graficele din lucrare.

În subcapitolul „Numărul de producții”, graficele prezintă numărul de producții care demonstrează că un teatru național produce între 7 și 10 spectacole pe stagiune, fie că vorbim de spectacole de sală mică, de sală mare sau spații alternative. Stagiunile 2013-2014 și 2015-2016 au fost cele mai prolifiche, atât pentru teatrele naționale, cât și pentru teatrele din București, care produc, în medie între 4 și 7 spectacole pe stagiune (reamintim că vorbim doar de cele 4 teatre analizate: Bulandra, Mic, Nottara și Odeon). În ceea ce privește teatrele locale din restul țării, descoperim o medie de 4-6 producții pe stagiune, pe o linie asemănătoare cu cea care reprezintă teatrele din București. Potrivit legii, teatrele de stat nu sunt obligate să producă un număr fix de spectacole pe stagiune. După promulgarea OUG 21/2007 și OUG 189/2008, a devenit obligatoriu programul minimal. Acesta poate cuprinde un număr de spectacole diferit de la un proiect de management la altul. Pentru că acesta este finanțat integral de către stat, managerii optează să introducă în programul minimal și alte activități (cum ar fi festivalurile), pentru a avea certitudinea finanțării. Numărul de producții se negociază în funcție de calculele bugetare din anii precedenți și este aprobat de autorități de la an la an. Dincolo de proiectul minimal, teatrele produc și spectacole co-finanțate (prin AFCN, ICR, UNITER etc), prin parteneriate cu alte instituții sau din venituri proprii.

Teatrele care produc cel mai puțin, apar în graficul nostru ca fiind Suceava și Focșani. Teatrul „Matei Vișniec” se înființează în 2015 și numără doar 5 stagiuni, nu 12, media producțiilor fiind de 5 premiere pe stagiune. În cazul teatrului din Focșani, motivul slabei activități ține de lipsa de personal, venită, cel mai probabil dintr-o slabă finanțare. Teatrul „Maior Gheorghe Pastia” are o trupă formată din doar 6 actori, personalul total al teatrului cumulând 17 posturi. Prezența Ploieștiului la finalul listei se datorează faptului că Teatrul „Toma Caragiu” are în componența sa trei secții: Drama, Revistă și Păpuși. Pentru lucrarea de față s-au luat în calcul doar spectacolele din repertoriul secției Dramă, la fel ca și în alte cazuri (un alt exemplu este Baia Mare).

Pe baza studiilor de caz se poate intui că toate teatrele din România au motive diverse dar întemeiate pentru justificarea numărului de producții: acoperirea activității teatrului de

întreaga trupă de actori, solicitări ale categoriilor diferite de public, dorința de a acumula cât mai multe resurse financiare proprii etc. Urmărind argumentele managerilor dar și graficele, numărul de producții considerat până acum prea mare, ne apare justificat, cu câteva excepții detaliate în teză.

Al doilea subcapitol explorează spațiile de joc, investigând varietatea și specificitatea locațiilor în care se desfășoară activitățile teatrale. Acest segment include o analiză a sălilor de spectacol tradiționale, spațiilor neconvenționale și a amfiteatrelor în aer liber, subliniind modul în care aceste spații influențează selecția repertoriului și experiența publicului. Teatrele din România folosesc în medie, pentru propriile producții spațiile clasice (sală mare și sală studio) în proporție de 97%, din care sălile mari în proporție de 65%, iar sălile mici în proporție de 32%. Am fost interesați de dinamica ieșirii din spațiul clasic, încercând să urmărim gradul de deschidere pe care managerii îl au față de comunitate, deschidere ce poate fi exprimată și prin spectacole în cartiere sau piețele orașului. Multe din spectacolele din spații alternative se produc în pandemie. Spațiile alternative nu sunt pe placul producătorilor din România. Doar 3% din producții sunt notate ca având loc în alte spații decât cele convenționale. Acest mic procent se referă la spectacole concepute pentru alte spații și nu la spectacole care, cu diferite ocazii (Zilele orașului, de exemplu), se joacă sau pot fi adaptate și în aer liber. Din grafice putem observa că mediul online a fost un mediu utilizat doar în pandemie, iar cel *outdoor* se regăsește (foarte puțin) și în stagiunile anterioare.

În al treilea subcapitol se referă la coproducții. Teatrul de stat din România este producător unic a 96% dintre spectacolele din repertoriu. Doar 4% din producțiile identificate reprezintă coproducții naționale, internaționale, cu facultățile de teatru sau cu ONG-uri și mediu privat. Orașele care au și școli de teatru și teatre locale se bucură de efervescența colaborărilor dintre cele două comunități, funcția de încurajare a tinerilor artiști fiind astfel îndeplinită. Coproducții internaționale se găsesc în Craiova, Timișoara, Baia Mare, Târgu Mureș, Iași, Sfântu Gheorghe, Arad, Piatra Neamț. Coproducțiile cu ONG-uri și mediu privat (cele mai puține) se găsesc în orașele: Galați, Constanța, Suceava, Sf. Gheorghe, Iași, Satu Mare, Craiova, Târgoviște. În București câte o producție la Nottara și una la Teatrul Mic. În final, graficele din teză vorbes despre absența coproducțiilor, de 4 % fiind împărțit la alte 4 tipuri de coproducție.

Subcapitolul „Tipul spectacolelor” demonstrează absența diversității de spectacole din teatrele de stat din România. Prin comparație cu teatrul dramatic, spectacolele de alt tip, care însumează 10% din repertorii, pot părea insignifiante. Noi însă le considerăm importante, tocmai pentru că ele vorbesc despre dinamica (salu lipsa de dinamică) repertorială. Mai mult

decât atât, prezența teatrului fizic, a teatrului muzical și a teatrului de improvizație ne indică atât atribute ale trupelor de actori, cât și încercări de îndeplinire a funcțiilor diverse. Neexistând alte statistici de acest gen în România, nu s-a putut face o comparație între anii de referință și cei precedenți. Se demonstrează o constantă a a prezenței teatrului muzical, de improvizație și de dans și o absență a performance-ului.

Subcapitolul „Genul spectacolelor”. s-a realizat o analiză concentrată pe principalele genuri dramatice: drama, comedia, tragedia și teatrul absurdului. Acest studiu își propune să identifice tendințele și preferințele instituțiilor teatrale în ceea ce privește selecția genurilor, oferind o imagine clară a diversității și orientării repertoriale din acest deceniu. Majoritatea spectacolelor sunt fie comedii, fie drame. Balanța între cele două este echilibrată în cazul teatrelor locale din țară, iar în București și în teatrele naționale, avem surpriza de a constata o non-inflație de comedii. Mitul „se fac numai comedii” pare, astfel distrus. Având în vedere că procentele de mai sus cumulează toate producțiile din toate spațiile, am fost interesați să privim mai în detaliu, genul spectacolului la sala mare. Prin această analiză detaliată a genurilor spectacolelor, subcapitolul oferă o înțelegere nu doar a preferințelor repertoriale, ci și a modului în care diferitele genuri dramatice contribuie la diversitatea și complexitatea peisajului teatral românesc. Studiul evidențiază, de asemenea, rolul esențial al fiecărui gen în îndeplinirea funcțiilor artistice, educaționale și sociale ale teatrului, oferind o bază solidă pentru interpretări ulterioare și dezvoltări viitoare în domeniul artelor spectacolului.

Subcapitolul „Texte și autori în teatrele de repertoriu” își îndreaptă atenția către textele preferate în cadrul teatrelor de repertoriu. Sunt examinate tendințele în alegerea textelor dramatice, incluzând preferința pentru autori clasici versus contemporani, și adaptările literare față de piesele originale. Această analiză oferă o perspectivă asupra valorilor culturale și literare promovate prin intermediul producțiilor teatrale. Pentru a depista tendințele de acest gen în teatrele de repertoriu din România, au fost introduse în statistica noastră variabila tip text cu patru coduri diferite: (1) text de autor; (2) rescriere după autor de către regizor (unde intră și dramatizările); (3) rescriere după autor cu dramaturg la scenă; (4) creație colectivă facilitată de regizor; (5) creație colectivă facilitată de dramaturg. Din totalul de spectacole existente în baza de date, 80% apar ca fiind texte de autor (incluzând aici și cele cu mici modificări sau adaptări la scenă) și 20% apar ca texte și scenarii originale. Vorbim aici atât de scenarii inspirate de autori clasici din toate timpurile (rescrieri, remixuri sau colaje din mai mulți autori etc.), cât și de spectacolele de teatru dans sau muzicale. Restrângând aria și urmărind doar codul de text/scenariu contemporan, observăm că din cele 20%, aproximativ 30% de spectacole au la

bază texte complet noi. În acest sector întâlnim creațiile colective și texte de autori de spectacole, ceea ce înseamnă, în procente, că aproximativ 7% din totalul general din repertoriile teatrelor de stat sunt spectacole care se înscriu în cercul „autorilor de teatru”, a *theatre-maker*-ilor.

În toate cele trei tipuri de instituții de spectacole, procentele preferințelor sunt asemănătoare, iar perioada cea mai prezentă este cea contemporană. Fie că vorbim de 50%, de 45% sau 49%, dacă ținem cont și de codul 99 (unde există mai multe creații contemporane), putem spune că repertoriile în teatrele de stat sunt create egal, 50 % autori contemporani, 50% dramaturgia de dinainte de anii '90, cumulând autori din Antichitate, Renașterea, Iluminism etc. Alte similitudini: textele din perioada Războiului Rece/ Comunism sunt cele mai întâlnite în repertoriile noastre (în vârf: Neil Simon, Eugen Ionescu, Sławomir Mrożek, Ray Cooney, Marin Sorescu); urmează apoi, ca medie, textele de la final de secol XIX-început de secol XX (Caragiale, Cehov, care deși sunt mai montați decât cei de mai sus, media este mai mică); textele din perioada interbelică (reprezentate de Mihail Sebastian, Tudor Mușatescu, V.I. Popa, Luigi Pirandello, Alexandru Kirițescu). Diferențele sunt în ceea ce privește textele din Renaștere (Shakespeare, Molière) ele fiind preferate mai mult de teatrele bucureștene și de teatrele naționale, nu atât de mult și de cele locale, unde există o mai mare aplecare față de secolul al XVIII-lea (mai degrabă prin Goldoni) decât în teatrele naționale. În teatrele naționale vedem o prezență mai mare față de celelalte și la perioada secolului al XIX-lea, însemnând în cea mai mare parte Gogol și Alecsandri, apoi Dostoievski și Buchner.

Din aproximativ 60% din autori străini, în topul preferințelor sunt americanii (Neil Simon, Tennessee Williams, Neil Labute), apoi rușii cu Cehov și Gogol, englezii (de departe reprezentați de Shakespeare, apoi de Ray Cooney); francezii reprezentați de Molière, George Feydeau, Yasmina Reza, Robert Thomas. Pentru a avea un grafic cât mai lizibil am fost nevoiți să scoatem din cele 35 de naționalități identificate, pe cele cu câte un singur reprezentat sau doi. Graficele ilustrează 29 de naționalități ale autorilor care alcătuiesc 60% din repertoriile teatrelor din România. Repertoriile teatrelor noastre sunt formate din texte scrise de autori care apar cu frecvențe diferite, după cum urmează:

- cu un singur text montat 532 autori;
- cu o frecvență de 2-4 montări (pe același text sau diferite): 218 autori;
- cu o frecvență de 5-7 montări: 47 de autori;

- cu 8-10 montări, 13 autori: Robert Thomas, Gyorgy Spiro, Alexandru Kiritescu, Csaba Szekely, Hristo Boicev, Eric Emmanuel Schmitt, Georg Buchner, F.M. Dostoievski, Gianina Cărbunariu, Ion Sapdaru, Peca Stefan, Alina Nelega, Ion Băieșu.
- cu 11 - 15 montări, 14 autori: Elise Wilk, Mimi Brănescu, Ray Cooney, Henrik Ibsen, Vasile Alecsandri, Marin Sorescu, George Feydeau, V.I. Popa, Yasmina Reza, Luigi Pirandello, Williams Tennessee, Mihaela Michailov, Teodor Mazilu, Neil Labute
- cu 16 – 20 montări, 3 autori: Mihail Sebastian, Gogol, Tudor Mușatescu
- cu 21 – 30 montări, 5 autori: Molière, Neil Simon, Carlo Goldoni, Eugen Ionescu, Slawomir Mrozek.

Cu peste 50 de montări și în topul celor mai montați autori în teatrele de repertoriu, cumulând 14% din totalul repertoriilor sunt autorii:

1. Ion Luca Caragiale (Sfârșit de secol XIX - început de secol XX)
2. William Shakespeare (Renaștere)
3. A.P. Cehov (Sfârșit de secol XIX - început de secol XX)
4. Matei Vișniec (Contemporan)

Caragiale, cu cele mai multe montări în teatrele de repertoriu (peste 100) este prezent în toate cele 12 stagiuni, dar e adevărat că beneficiază de mai multă atenție în stagiunile 2011-2012 și 2012-2013, dat fiind faptul că anul 2012 a fost declarat Anul Caragiale.

Urmărind frecvența pieselor și nu a autorilor, descoperim texte care apar cu frecvențe diferite, după cum urmează:

- 1498 de texte sunt montate o singură dată (64% din total);
- 188 de texte au parte de 2 sau 3 montări;
- 44 de texte figurează cu 4-6 montări;
- 10 texte cu 7-9 montări: *Tache, Ianke și Cadâr* de V.I. Popa, *Livada de vișini* de A.P. Cehov, *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale, *Romeo și Julieta* de W. Shakespeare, *Prah* de György Spiró, *Slugă la doi stăpâni* de C. Goldoni, *Titanic Vals* de Tudor Mușatescu, *Tartuffe* de Molière, *Furtuna* de W. Shakespeare, *Angajare de clovn* de Matei Vișniec;
- 7 texte cu peste 10 montări: *Năpasta* de I.L. Caragiale, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, *Trei surori* de A.P. Cehov, *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare, *Revizorul* de Gogol, *Gaițele* de A. Kiriteșcu, *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov;

- 3 texte cu peste 15 montări, piesele semnate de Caragiale: *O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută*, *D'ale carnavalului*.

După cum putem observa, piesele din dramaturgia contemporană românească nu sunt piese des montate. Cu excepția *Angajare de clown*, nu mai găsim o alta cu peste 7 montări în 12 stagiuni. Uităndu-ne mai atent în tabel, pe locul doi, cu 5 montări, este textul *Gunoierul* de Mimi Brănescu, apoi cu 4 montări, *Avioane de hârtie* de Elise Wilk. Clasamentul montărilor din dramaturgia contemporană românească este format din:

1. Matei Vișniec cu 50 de montări însumând 29 de titluri.
2. Elise Wilk cu 16 montări însumând 9 titluri.
3. Mimi Brănescu cu 15 montări a 6 titluri.
4. Mihaela Michailov cu 11 montări, 9 titluri.
5. Székely Csaba cu 10 montări, 7 titluri.

Alți autori români cu peste 5 montări: Gianina Cărbunariu, Alina Nelega, Peca Ștefan, Ion Sapdaru, Ștefan Caraman, Cornel Udrea, Mihai Ignat, Mircea M. Ionescu.

Un alt mit pe care se verifică în teză este cel legat de reprezentarea dramaturgiei românești în sălile studio. Se spune că autorii români contemporani nu scriu pentru sala mare și sunt montați în sălile mici. Graficele demonstrează că dramaturgia contemporană românească este egal distribuită în săli. E adevărat, însă, că celelalte texte românești, de secol XIX sau XX, alături de cele interbelice, se montează cu precădere la sălile mari, lucru firesc dacă ne uităm la cine sunt reprezentații acestor perioade și ținem cont de o scriitură a epocii care nu includea „dramaturgia de studio”.

Al șaselea subcapitol, „Regia în teatrele de repertoriu” tratează regizorii care montează în teatre, evidențiind colaborările frecvente și contribuțiile semnificative ale regizorilor în formarea repertoriului. Sunt analizate atât regizorii consacrați, cât și debutanții, oferind o imagine de ansamblu asupra diversității și inovării în arta regizorală românească. Dacă textele pot fi generate de actori și editate de regizori (și acelea puține, dar existente, așa cum am văzut în capitolul anterior), regia colectivă este o pasăre și mai rară în repertoriile românești. Pentru a identifica procentual tendințele de acest gen, am adăugat în analiza noastră variabila „tipul regiei”, notând la fiecare spectacol în parte codurile: (1) regie singulară; (2) regie comună; (3) regie colectivă. Din totalul de spectacole, 1,3 % au regie non-singulară. Adăugând posibile erori, putem să afirmăm că maxim 2% din spectacolele teatrelor de stat se îndepărtează de forma tradițională de regie, însă ele nu sunt regii colective *per se*. Nu s-au identificat în teatrele de

repertoriu creații colective totale, fie ele cu lider asumat sau neasumat. Datele ne arată că 99% din spectacolele din teatrele de stat sunt semnate de un regizor care își asumă un demers și conduce întreaga echipă în spiritul viziunii sale. Pe lângă partea financiară, tipul de semnătură de pe afiș sau din descrierile spectacolelor ne spun același lucru: fiecare membru al echipei are o funcție, iar ca regizor semnează o singură entitate, fie ea și compusă din doi sau trei indivizi. În cazul creațiilor colective din independent, regizorul devine un coordonator, un facilitator, fără să impună o direcția unică personală, iar afișele sunt semnate fără funcție.

Absența din teatrele de repertoriu a creațiilor colective și prezența lor în independent (și acolo destul de rare) se dovedește a fi una naturală dacă ținem cont de faptul că aceste moduri de a face teatru au venit, de multe ori, ca rezultat al nemulțumirilor față de teatrul oficial, ca acțiuni contra formelor teatrale convenționale. Așa numita tensiune beligerantă între teatrele de repertoriu și teatrele independente are la bază, într-o proporție însemnată, și dorința actorului de a nu mai fi pionul regizorilor, dar și dorința regizorului de a lucra cu actori creatori pe mai multe niveluri, formând echipe de lucru.

Un alt motiv pentru care nu există un alt tip de regie în teatrele de repertoriu este absența unei formări profesionale în acest sens, mai ales în cazul trupelor permanente. În general, actorii angajați sunt mai puțin deschiși la asemenea practici și preferă să lucreze cu regizori care vin „cu temele făcute”. O trupă permanentă este formată din actori cu personalități și valori diverse, în care foarte rar se găsește un nucleu care să adere la practicile artistice colaborative sau la ideologia și mesajul unui spectacol. Teatrele de repertoriu din România au în componența sa și actori deschiși către noi forme de a face și de a gândi teatru. Însă nu-i putem învinovăți nici pe actorii cu un alt tip de mentalitate. Refuzul unui actor de a fi el însuși pe scenă, civil, nu poate fi încadrat la „abatere disciplinară”, așa cum cerința de a fi plătit pentru „textul colectiv” nu este injustă. Pe lângă aspectele tehnice (legate de contracte și de fișele de post) care permit astfel de atitudini, trebuie menționată și pregătirea profesională. Atât timp cât în anii de studiu actorii nu se întâlnesc cu alte metode de lucru din zona *devised theater*, *performance*, teatru documentar/verbatim, nu putem avea pretenția să și le asume la angajare. Cei mai tineri actori din trupă sunt pregătiți pentru practicile colaborative fiindcă în școala de teatru și-au făcut apariția, recent, și cursuri de acest tip. Aici își poate face simțită prezența funcția educațională internă despre care am scris mai pe larg în Partea I a lucrării. Teatrele au funcția de dezvoltare a trupei, ceea ce înseamnă și antrenarea acesteia în spiritul tendințelor contemporane. O trupă permanentă cu actori care au absolvit atât în anii '80, cât și în anii 2000, sau după 2010, este o trupă inegală din perspectiva competențelor. Antrenamentul unui actor nu constă doar în ateliere

muzicale, de mișcare sau de vorbire, așa cum deseori se poate subînțelege. Antrenamentul înseamnă și punerea actorilor în contact cu alte tehnici de creație și cu noi experiențe și experimente teatrale.

Un alt tip de regie în teatrele de repertoriu pare imposibil și din motive ce țin de tradiția producției. Dacă ne imaginăm că un teatru are o trupă de actori pregătiți pentru practici colaborative, atunci trebuie să ne imaginăm și alt sistem de repetiții. Un spectacol care să aibă la bază o temă aleasă la comun, un text semnat de colectiv și o regie colaborativă necesită un alt tip de program și nu se poate realiza în cele 6 săptămâni alocate de obicei ridicării unui spectacol.

Conform cercetării, procentul de regizori străini invitați în teatrele românești este de puțin peste 6%. Semnatarii regiei în teatrele de repertoriu sunt în proporție de 94% cetățeni români (incluzând aici și alte etnii). E un loc comun motivul pentru care există puține colaborări cu regizori străini, cel mai des invocat fiind bugetarea anuală. O bugetare multianuală le-ar permite managerilor o mai bună organizare în timp, astfel încât regizorii de talie internațională să poată fi antamați în conformitate cu programul lor. Având în vedere că plățile pe drepturi de autor sau cele în avans nu se pot face mai devreme de anul bugetat în curs, managerii pot invita regizori străini doar prin aproximări de bugete și, cel mai probabil, apelând la încrederea personală.

Teza de doctorat ilustrează prin grafice și procentele regizorilor de sex masculin și feminin din repertoriile teatrelor românești. Peste jumătate din femeile semnatare de regie montează o singură dată, iar 32% au între 2 și 4 montări. Dacă cel din urmă procent este similar cu cel al bărbaților (35% dintre regizorii bărbați semnează 2-4 montări), cel de 53% ne face să propunem următoarele interpretări: există un număr destul de mare de femei care intră pe piață, însă acesta scade mai dramatic decât cel al bărbaților când vine vorba de o nouă montare. Fie pentru că nu rezistă (motivele pot ține atât de misoginismul de care e acuzat teatrul românesc, cât și de lipsa de talent de care pot fi acuzați și bărbații în egală măsură); fie, din contra, pentru că sunt mai curajoase. Vorbim aici de un mai mare număr de actrițe femei care se auto-regizează în monodrame sau propun mici proiecte. În căutarea noastră de date și în demersurile de a elimina spectacolele pentru copii din informațiile trimise de teatre (deși le cerusem în mod expres să nu amestece lucrurile), am observat că regia pentru spectacolele de copii e preponderent semnată de femei, un domeniu care pare, iată, mai primitiv pentru sexul feminin.

O discrepanță se mai poate observa la categoriile cu peste 20 de montări, întâlnind 14 bărbați și nicio femeie. Numărul femeilor în teatrele de repertoriu este un subiect discutat în breasla teatrală, desigur într-un context mai larg al echității de gen în instituții din întreaga lume. Cele mai prezente regizoare în teatrele de stat în perioada 2010-2020 sunt:

1. Antonella Cornici (cu 18 montări)
2. Ada Lupu Hasvater (13)
3. Irina Popescu Boieru (12)
4. Ada Milea, Laura Moldovan, Mihaela Lichiardopol (11)
5. Diana Lupescu (10)

Antonella Cornici montează atât text contemporan românesc (Mimi Brănescu, Călin Ciubotari), cât și străin (George F. Walker, John Cariansi), atât clasici (Cehov, Ibsen) cât și autori din perioada Războiului Rece (Mrozek, Osborne) în 7 teatre distincte. Ada Lupu Hasvater are activitate cu precădere la Teatrul Național Timișoara pe care îl și conduce ca manager, și la Cluj Napoca unde are 3 colaborări. Textele montate de Lupu Hasvater ating toate perioadele, de la Renaștere (Shakespeare) la Interbelic (Sebastian, Camil Petrescu), de la contemporanul Michael Frayn, la clasicul Caragiale. Irina Popescu Boieru este regizoare angajată la Iași, omoloaga Mihaelei Lichiardopol de la Timișoara. Lichiardopol montează mai mult text contemporan, atât românesc cât și străin, Popescu-Boieru preferând străinii din perioada Războiului Rece. Laura Moldovan montează în 6 teatre distincte și preferă textul contemporan, iar Diana Lupescu, angajată la Nottara, montează de la Brecht, la Lia Bugnar, de la Shakespeare, la text propriu. Ada Milea este, deci, cea care iese din tipar, ca artistă reprezentant al teatrului concert. Cu peste 20 de montări întâlnim regizorii Alexandru Mâzgăreanu, Cristi Juncu, Gelu Badea, Ion Sapdaru, Mihai Măniuțiu, Sorin Militaru, Tudor Lucanu, Vlad Cristache, Vlad Massaci. Cu peste 30 de spectacole: Alexandru Dabija, Andrei Mihalache, Cristian Ioan, Radu Afrim.

Procentele arată cât la sută din repertoriul teatrului este semnat de femei și cât de bărbați. Rotunjind, avem un procent de 80 la 20. La capitolul sexul regizorilor am identificat două: (1) Sunt din ce în ce mai multe femei în teatrele din România, (2) Femeile montează numai la sala mică. Ambele mituri sunt negate prin graficele din lucrare. Niciodată în 10 ani, spectacolele semnate de femei nu au depășit 45 și nu au scăzut sub 20. Interpretăm această linie dreaptă a femeilor în repertoriu drept simbol al tenacității cu care regizoarele își continuă munca. Nici în 2017-2018 când scad bugetele de producție, nici pe timpul pandemiei, prezența lor nu se schimbă. În ambele momente femeile au înregistrat o scădere nesemnificativă, menținându-se

la o valoare constantă, comparativ cu bărbații care au înregistrat o scădere mai bruscă. Mitul cu „femeile montează la sala mică” este și el dezmințit, graficele ne spun că femeile semnează spectacole în ambele tipuri de săli în egală măsură. Dacă ne uităm separat, pe tipul de instituție, atunci se pot vedea mici diferențe, însă nu putem afirma că există o mare discrepanță.

Secretariatele facultăților de teatru ne-au furnizat informații privind numărul de absolvenți de regie, nivel licență, și sexul acestora. În perioada 2010-2020 există 206 absolvenți regie de limbă română, din care 113 de sex feminin și 93 de sex masculin. Dacă adăugăm și secția maghiară de la Mureș vom avea 230 de regizori pe piață, 124 de femei și 106 bărbați. Dacă la aceste cifre adăugăm și absolvenții de master (luând în calcul că nu întotdeauna doar absolvenții de regie licență fac masterul ci mulți actori, dansatori, oameni de litere etc.), în 10 ani putem rotunji cifra de 230 la 250 de regizori aflați pe piață. Procentul e unul echilibrat, 54% din absolvenții de regie sunt de sex feminin, 46 % de sex masculin. Se observă un număr mai mare de femei, dar diferența nu e una semnificativă. Deși mai multe decât bărbații, femeile sunt mai puțin prezente în repertoriile teatrelor.

În subcapitolul „Generații de regizor” s-a realizat o analiză detaliată a evoluției regizorale în teatrul românesc, structurând-o în șase generații distincte. Acest studiu urmărește să evidențieze dinamica schimbărilor și continuităților din peisajul regizoral românesc la nivel generational. Graficele relevă un echilibru firesc al dispunerii pe generații. În toate tipurile de instituții avem cel mai mare procent reprezentat de generația 1966-1975, o generație pe care o putem numi „generația matură” cu Th. C. Popescu, Massaci, Afrim, Juncu, Cornici, Milea etc.. Cel mai mic procent îl are generația 1930-1945, generația celor mai în vârstă, parte din ei decedați (Penciușescu, Cernescu, Bokor etc). Dacă ne uităm și la evoluția generațiilor pe stagiuni, lucrurile vor arăta și mai firesc, un nou mit putând fi demantelat, acela care ne spune că montează mai mult cei mai în vârstă.

Tinerii sunt într-o continuă creștere, ajungând pe parcurs să depășească activitatea maeștrilor. Activitatea vârstnicilor este întreruptă în stagiunea 2018-2019 datorită pandemiei. Generația 1946-1955, este în continuă scădere, ceea ce înseamnă că parte din regizorii din categoria Purcărete, Hausvater, Măniușiu, Dabija montează din ce în ce mai puțin, lucru ce contrazice totul cu cele mai multe montări. Dacă luăm cazul lui Hausvater vom observa că el nu își încetează activitatea în general, ci că preferă alte tipuri de instituții precum Teatrul Dramaturgilor sau Teatrul „Stela Popescu”. La fel, V. I. Frunză, care montează mult la Metropolis sau la Centrul Lumina, sau Andrei Șerban cu premieră la Unteatru în 2018, sau Mircea Cornișteanu la Teatrelli și ArCuB. Prin urmare graficul ne poate indica o migrare a

regizorilor și nu o dispariție a lor. Revenind la descendența liniei orange, ea ne atenționează, totuși, că o bună parte din regizorii 1946-1955 nu mai montează așa des în teatrele de repertoriu.

Folosind o metodologie de cercetare complexă, care include colectarea și interpretarea datelor statistice, consultări cu practicienii ai scenei și specialiști în domeniu, această parte a lucrării oferă o analiză aprofundată a stării actuale a teatrelor de repertoriu din România. Concluziile trase din aceste subcapitole sunt esențiale pentru înțelegerea mecanismelor interne ale teatrului românesc și pentru formularea unor strategii eficiente de dezvoltare a acestuia în viitor.

Ultimile trei subcapitole din Partea a II-a a lucrării însumează interpretări care privesc regia și dramaturgia contemporană în teatrele de repertoriu. Subcapitolul „Regizorul debutant vs. regizorul actor” are la bază două studii de caz: Ionuț Cara și Raluca Păun. Cei doi sunt actori angajați a două teatre de repertoriu distincte dar practică și regia de teatru. Prin interviuri cu cei doi se analizează încrederea managerilor în actori de calibru față de încrederea acestora în tinerii regizori. Directorul de teatru preferă o producție semnată de un actor cu experiență în detrimentul unui tânăr regizor pentru că, de cele mai multe ori, actorii au șanse mai mari să facă un spectacol vandabil, pe când un debutant își dorește mai degrabă să se afirme printr-un stil sau printr-o estetică și o atitudine riscante, neprobate.

Subcapitolul „Regizorul angajat vs. regizorul invitat” analizează fișele de post ale regizorilor angajați. În statistica noastră am putut observa un număr de peste 500 de regizori români activi în instituțiile de spectacole. Dintre aceștia, o parte sunt regizori cu activitate de tip *freelance*, iar o parte sunt (și) angajați într-un teatru sau două. Empiric, dar și conform datelor, am constatat că există două categorii de regizori angajați. Prima este cea a regizorilor vizibili (și) în afara teatrelor cu care au contract permanent. O categorie a celor remarcați și apreciați de breaslă, prin apariții în proiecte editoriale sau cronici de specialitate, prin selectarea spectacolelor în festivaluri, premii și nominalizări, precum Radu Afrim (angajat la Sfântu Gheorghe și la Craiova), Cristi Juncu (angajat la Nottara), Bobi Pricop (angajat la Craiova), Cristian Ban (angajat la Sfântu Gheorghe și Arad), Radu Iacoban (angajat la Timișoara) ș.a. Categoria a doua de regizori angajați este cea a regizorilor fideli unei singure instituții de spectacole. Sunt regizori activi, dar care montează într-un singur teatru, sau foarte rar și în altele, nedepășind trei astfel de experiențe pe cele 12 stagioni analizate: Mihaela Lichiardopol (Timișoara), Irina Popescu-Boieru (Iași), Cătălin Vasiliu sau Eugen Făt (Galați) ș.a. Toți acești regizori angajați, fie ei mai vizibili sau mai puțin vizibili în breaslă, sunt regizori care participă la „starea teatrului românesc”. Menționăm că nu s-a putut constata (pentru că nici nu ne-am

propus), gradul de îndeplinire a sarcinilor de către regizorii angajați. Având în vedere că regizorul angajat are stipulate în fișa de post aceleași activități pe care trebuie să le aibă și un regizor invitat, nu se poate justifica prezența regizorilor angajați în teatrele de repertoriu. Fișe de post ar trebui să includă mai multe atribuții care țin de o dezvoltare a trupei (de exemplu prin susținerea sau organizarea de ateliere), sau de o dezvoltare a repertoriului (prin propunerea spre lectură a noi texte cu trupa de actori); sau de o diversificare a extra-repertoriului (prin varii activități).

Statistica ne poate da date despre un portret general al teatrului de stat din România între 2010 și 2020. Teatrul românesc produce mult dar se pare că justificat, răspunzând la probleme sistemice care țin de infrastructură și de resursele umane. În 12 stagiuni se produc aproximativ 2330 de spectacole, însă, dacă luăm în calcul informațiile lipsă de la unele teatre, se poate ajunge, probabil la 2400, generând astfel o medie de aproximativ 200 de spectacole pe stagiune în întreaga țară. Aceste producții sunt în procent de peste 90% producții simple, coproducțiile cu alte entități juridice fiind extrem de puține. Teatrul românesc oferă evenimente închise în propriile spații de joc, cu un interes minor față de spațiile alternative, și fără activitate programată în aer liber, în cartiere sau în piețe deschise.

Diversitatea spectacologică în repertorii este una redusă, dar se poate observa o preocupare pentru acest spectru prin producerea de spectacole de teatru concert, teatru de improvizație, teatru dans, teatru documentar și, deși foarte puțin prezent, *performance*. Există o mai mare diversitate în ceea ce constă dramaturgia de spectacol, se depistează autori colectivi sau texte născute prin metode de lucru diferite de cele clasice. Baza rămâne însă textul de autor, montat ca atare sau reinterpretat.

Regia românească este una predominant masculină însă nu domină o generație anume. Spectacolele sunt montate în proporții natural egale de către regizori și regizoare de vârste diferite, neidentificându-se, în acest punct, în niciun tip de instituție, discriminări sau preferințe. Pentru că graficele noastre au lucrat cu medii și nu cu fiecare teatru în parte, este posibil ca unele teatre să se încadreze la excepții, preferând în proporții diferite un anumit tip de regizor în detrimentul altuia, lucru care ține de gustul și orizontul de cunoaștere al directorilor, după cum am mai pomenit și cu alte ocazii. Ținând cont și de preferința aproape egală pentru textul contemporan și cel clasic, nu putem afirma că teatrul românesc este unul bătrânicos, ci dimpotrivă. Este un teatru de vârstă medie, echilibrat din perspectiva textului și a regizorului, dar și din perspectiva genului de spectacol, drama și comedia fiind pe gustul managerilor în egală măsură.

Teatrul românesc de stat e un teatru în continuare cumpătat și fără excese, dacă privim cu ochii conservatori, dar indolent sau somnoros dacă privim cu ochii progresistului. Are puncte de vârf datorate personalităților individuale ale managerilor, dar se află, din punct de vedere repertorial într-o atmosferă de griuri leneșe. Lipsesc construcțiile repertoriale pe termen lung, care să se definească prin teme racordate la realitate și/sau specific local. Altfel spus, nu se produc spectacole sub umbrela unei teme ca războiul, familia, minoritățile etc. (o astfel de abordare fiind prea politică, probabil); nu se produc spectacole care, însoțite de alte evenimente extra-repertoriale, să vizeze câștigarea unui nou public. De altminteri, preocuparea strategică pentru lărgirea plajelor alternative, ori diferențiate, de public e mai degrabă absentă.

Capitolul final *Concluzii generale și posibile perspective de cercetare* iulustrează o atitudine optimistă față de viitorul construcțiilor repertoriale și extra-repertoriale. În perioada 2010-2020, managerii de teatru demonstrează priceperea supraviețuirii. Indiferent de buget sau de problemele administrative, teatrul românesc de stat rezistă. Se menține o linie constantă de activități teatrale: producții, festivaluri, întâlniri, gale. Zdruncinătura Covid 19 este însă una care produce schimbare. Aici se deschide și o nouă pistă de cercetare. O posibilă continuare a prezentei lucrări poate fi analiza următoarei decade, cea post-pandemică, 2021-2030, o analiză comparativă a activităților repertoriale și extra-repertoriale care vizează ce și-au propus managerii în timpul pandemiei pentru viitor, față în față cu ce au reușit să implementeze.

Cuprinsul tezei de doctorat

INTRODUCERE / p. 4

1. Argument, premise și ipoteze de lucru / p. 4

2. Metodologia și structura lucrării / p. 8

3. Terminologie, definiții, cifre / p. 12

PARTEA I Funcții și disfuncții ale teatrului de repertoriu / p. 25

4. Funcțiile teatrului în România. Perspectivă istorică / p. 25

4.1. Funcția simbolică, motorul nașterii teatrului românesc cult / p. 26

4.2. Funcția educațională. Pompiliu Eliade / p. 30

4.3. Funcția socială. Teatrul în vreme de război / p. 32

4.4. Funcția artistică și de dezvoltare a publicului în interbelic / p. 32

4.5. (Dis)funcțiile teatrului în comunism / p. 37

4.6. Funcțiile teatrului în tranziție / p. 46

5. Context politic 2010 – 2020 / p. 48

5.1. Politicul în teatru / p. 57

5.2. Teatrul de repertoriu, un serviciu public / p. 63

6. Funcțiile teatrului în documente. Misiuni și obiective / p. 68

6.1. Funcții în construcția extra-repertorială / p. 73

6.2. Funcțiile și disfuncțiile teatrelor naționale / p. 74

7. Intersecțiile funcțiilor / p. 100

7.1. ARTĂ. Funcția de laborator și funcția de divertisment / p. 103

7.2. SIMBOL. Funcția de reprezentare / p. 108

7.3. PUBLIC. Funcția de dezvoltare și conservare / p. 109

7.4. PREZENT. Funcția socială și societală / p. 110

7.5. EDUCAȚIE. Funcția educațională internă și externă / p. 117

8. Aplicarea funcțiilor. Modele / p. 119

8.1. Modelul 1: Arta pe primul loc / p. 119

8.2. Modelul 2: Publicul pe primul loc / p. 121

8.3. Modelul 3: Prezentul pe primul loc / p. 122

8.4.	Modelul 4: Educația pe primul loc	/ p. 124
8.5.	Model 5: Simbolul pe primul loc	/ p. 126
9.	Concluziile Părții I. În dialog cu directorii	/ p. 128
PARTEA a II-a Analiza repertoriilor 2010 – 2020		/ p. 136
10.	Introducerea părții a II-a	/ p. 136
11.	Metodologia creării bazei de date și a analizelor	/ p. 137
12.	Rezultate și interpretări	/p. 140
12.1.	Numărul de producții	/ p. 140
12.2.	Spații de joc	/ p. 148
12.3.	Coproducții	/ p. 150
12.4.	Tipul și genul spectacolelor	/ p. 153
12.5.	Texte și autori în teatrele de repertoriu	/ p. 172
12.6.	Regia în teatrele de repertoriu	/ p. 190
12.7.	Regizorul debutant vs. actorul-regizor	/ p. 215
12.8.	Regizorul angajat vs. regizorul invitat	/p. 222
12.9.	Dramaturgia contemporană în relație cu teatrele de repertoriu	/ p. 226
13.	Concluziile Părții a II-a	/ p. 233
Concluzii generale și posibile perspective de cercetare		p. / 235
BIBLIOGRAFIE		/ p. 244

BIBLIOGRAFIA TEZEI DE DOCTORAT

Volume de autor

- Banu, George, *Roșu și Aur*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1993.
- Baricco, Alessandro, *Bun venit la circ. Eseuri despre lumea de azi*, București, Humanitas, 2021.
- Enache, Monica Oana, *Arta și metamorfozele politicului: tematica istorică în arta oficială românească între 1944-1965 (pictură, sculptură, grafică)*, Târgoviște, Editura Cetatea de scaun, 2018.
- Erwin Piscator, *Teatrul politic*, București, Editura Politică, 1966.
- Grecea, Olivia, *Teatrul Devised (creația teatrală colectivă). Utopie, instrument și teatru politic*, București, Editura EIKON, 2017.
- Hațiegan, Anca, *Dimineața actrițelor*, București, Polirom, 2019.
- Klaic, Dragan, *Resetting the Stage. Public Theatre Between the Market and Democracy*, Bristol, UK / Chicago, USA, Intellect LTD, 2012.
- Malița, Liviu, *Cenzura pe înțelesul cenzuraților*, București, Editura Tracus Arte, 2016.
- Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică. Volumul I (de la obârșie pînă la 1860)*, București, Editura pentru literatură, 1961.
- Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică. Volumul II (1860-1880)*, București, Editura pentru literatură, 1966.
- Michailov, Mihaela, *Corpuri radicale în spectacole contemporane*, București, Editura Vellant, 2021.
- Modreanu, Cristina, *Fluturile gladiator. Teatru politic, queer & feminist pe scena românească*, București, Curtea Veche, 2016.
- Modreanu, Cristina, *Teatrul ca rezistență. Oameni de teatru în arhivele Securității*, București, Editura Polirom, 2022.
- Modreanu, Cristina, *Utopii performative. Artiști radicali ai scenei americane în secolul 21*, București, Humanitas, 2014.
- Niculescu, Ionuț, *Directorii Teatrului Național din București*, București, Editura Nemira, 2002.

- Papp, Doina, *De la cortina de fier la teatrul fără perdea (O istorie subiectivă)*, București, Editura Academiei Române, 2013.
- Pârvulescu, Ioana, *În intimitatea secolului 19*, București, Humanitas, 2005.
- Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, București, Editura Eminescu, 1983.
- Popescu, Marian, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989*, București, Editura Unitext, 1997.
- Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004*, București, Editura Unitext, 2004.
- Popescu, Theodor Cristian, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, București, Editura Eikon, 2012.
- Popovici, Iulia, *Elefantul din cameră. Ghid despre teatrul independent din România*, Cluj, Editura Idea Design&Print, 2016.
- Radosavljevic, Duska, *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, London, PALGRAVE, 2013.
- Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc*, București, Editura Unitext, 2000.
- Runcan, Miruna, *Fotoliul scepticului spectator*, București, Editura Unitext, 2007.
- Runcan, Miruna, *Teatralizarea și re-teatralizarea în România (1920-1960)*, Ediția a II-a, București, Editura LiterNet, 2014.
- Runcan, Miruna, *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezgheț 1956-1964*, București, Editura TracusArte, 2019.
- Runcan, Miruna, *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Amăgitoare primavara 1965-1977*, București, Editura TracusArte, 2020.
- Runcan, Miruna, *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Viscolul 1978-1989*, București, Editura TracusArte, 2021.
- Silvestru, Valentin, *Ora 19.30*, București, Editura Meridiane, 1983.
- Vasile, Cristian, *Literatura și artele în România comunistă 1948-1953*, București, Humanitas, 2010.
- Vasile, Cristian, *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*, București, Humanitas, 2013.
- Vasile, Cristian, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu. 1965-1974*, București, Humanitas, 2015.

Vasiliu, Mihai, *Alexandru Davila*, București, Editura Meridiane, 1965.

Vasiliu, Mihai, *Istoria teatrului românesc*, București, Editura didactică și pedagogică, 1995.

Vasiliu, Mihai, *Istoria teatrului românesc. Sinteză*, București, Editura Albatros, 1972.

Vianu, Tudor, *Scrieri despre teatru*, București, Editura Eminescu, 1977.

Vilar, Jean, *Tradiția teatrală*, București, Editura Meridiane, 1968.

Volume colective

Bonet, Lluís, Schargorodsky, Héctor, *Managementul teatrelor. Modele și strategii pentru organizații și instituții de spectacol*, București, Editura PRO UNIVERSITARIA, 2017.

Brockett, Oscar G., Hildy Franklin J. *History of the Theatre. Tenth Edition*, Edinburgh, Pearson Education Limited, 2014.

Brown, John Russell, coord. *Istoria teatrului universal*, București, Editura Nemira, 2016.

Cîntec, Oltița, coord., *Tânărul artist de teatru. Istorii românești recente*, Iași, Editura Timpul, 2015.

Cîntec, Oltița, coord., *Regia românească, de la act de interpretare la practici colaborative*, Iași, Editura Timpul, 2016.

Cîntec, Oltița, coord., *Teatrul românesc de azi. Noi orizonturi estetice*, Iași, Editura Timpul, 2017.

Cîntec, Oltița, coord., *Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești.*, Iași, Editura Timpul, 2018.

Cîntec, Oltița, coord., *Teatrul.ro – 30. Noi nume*, Iași, Editura Timpul, 2019.

Malița, Liviu, coord. *Viața teatrală în și după comunism*, Cluj, Editura EFES, 2006.

Malița, Liviu, coord. *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate*, Cluj, Presa Universitară Clujeană.

Mitter, Shomit și Shevtsova, Maria, ed., *Cinzeci de regizori cheie ai secolului 20*, Editura UNITEXT, București, 2010.

Opescu, G., coord., *Istoria teatrului din România, vol I, De la începuturi până la 1848*. București, Academia Republicii Socialiste România, Institutul de Istoria Artei, 1965.

Popovici, Iulia, ed., *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015.

Popovici, Iulia, ed., *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est*, București, Editura Cartier, 2014.

Raiu, Sergiu Lucian „Generațiile X, Y și Z pe piața muncii. Caracteristici specifice, strategii de implicare în învățarea activă și abordări ale relației managerilor cu angajații”, *Sociologia românească*, volumul 19, nr. 2, 2021.

Wilmer, S.E. ed., *National Theatres In a Changing Europe*, Palgrave Macmillan, Londra, 2008.

Dicționare

Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*, Editura Fides, Iași, 2012.

Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, Iași, 1999.

Teze de doctorat

Muscalu, Dragoș, *Rigoare și libertate în procesul creator al actorului*, susținută în 2015, UNATC București.

Popovici, Iulia, „*Actorul, ca minerul*”. *Miturile reformei teatrului în anii 1990*, în 2023, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș.

Vîstraș, Ivona, *Practici de management și marketing cultural în teatrul din România după anul 2000*, susținută în 2017, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj.

Wilk, Elise, *Teatrul pentru publicul tânăr în România*, susținută public în 2020, Univeristatea de Arte Târgu Mureș.

Articole print

Boldea, Interviu, cu Mircea Morariu, *Vatra*, nr. 1-2/2020, în cadrul anchetei „Teatrul românesc, azi (partea I)”.

Cazaban, Ion „Ion Sava, căutătorul de teatru”, în *Teatrul*, nr.12, decembrie 1965.

Ciubotariu, Interviu „Traian Apetrei: Încerc mereu să le transmit colegilor energii pozitive”, *Cronica Veche* nr. 8 (2011).

Coroamă Stanca, Sorana „Rosturile unui Teatru Național”, *Teatrul*, nr. 1, ianuarie 1957.

Dezbateri „Starea teatrului românesc” *Scena.ro* nr.1/2009, cu ocazia Festivalului Național de Teatru 2008.

Dosar „Cum pot fi distruse instituțiile. Cazul ICR”, *Dilema Veche* nr. 436 din 21-27 iunie 2012.

Dumitru, Andreea „Teatrul merită mai mult”, Maria Manolescu și Gianina Cărbunariu, *Teatrul Azi*, 15 noiembrie 2011.

Michailov, Mihaela, Dosar „PERFORMANCE|hibriditate. fluiditate. practici nomade” dedicat performance-ului în România, apărut în *Teatrul azi* – Nr. 1-2 / 2024.

Modreanu, Cristina „Contribuția esențială la dezvoltarea dramaturgiei noi românești a avut-o și o are încă teatrul independent” interviu cu Alina Nelega *Scena.ro* Nr. 43(1)/2019.

Popescu, Leta „CENTENAR. Teatrul unei națiuni Misiunea teatrului românesc: de la lege, la asumare”, *Scena.ro* nr. 42 (4)/2018.

Popescu, Leta „Construcția repertorială, de la document la implementare”, *Symbolon* 2019.

Popescu, Leta „Jurnal de regizoare. Târgu Mureș, septembrie-noiembrie 2021”, *Scena.ro*, nr 4 / 2021.

Rotescu, Eugenia Anca „Tov. Scristinoiu & sons”, *Scena.ro* nr.13 (2011).

Teodorescu, Ana Interviul „David Esrig: Cenzura a dezvoltat în mediul cultural o mentalitate de sclavi”, *Scena.ro* nr.30 (2015).

Articole online

Adorjani, Panna „Către un limbaj comun. Note privind creația colectivă în contextul spectacolului 99,6%”, <https://revistascena.ro/artecatre-un-limbaj-comun-note-privind-creatia-colectiva-in-contextul-spectacolului-996/>.

Bodea Radu, Irina „Atitudini în teatrul românesc. Managerii. Irina Bodea Radu « Mizăm pe regenerarea urbană prin cultură » (scrisori)”, în *Revista Scena.ro*, 14 martie 2024, online: [Atitudini în teatrul românesc. Managerii Irina Bodea-Radu: „Mizăm pe regenerarea urbană prin cultură” \(scrisori\) - Revistascena](#)

Burghelea, Eduard „Atitudini în teatrul românesc. Managerii. Eduard Burghelea «Un manager nu este singur la cârma unei instituții.» (scrisori)”, în *Revista Scena.ro*, 7 martie 2024, online: <https://revistascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-manageriieduard-burghelea-un-manager-nu-este-singur-la-carma-unei-institutii-scrisori/>.

Caița, Ovidiu „Atitudini în teatrul românesc. Managerii. Ovidiu Caița «Trupele locale au o valoare vitală în comunitățile lor» (scrisori)”, în *Revista Scena.ro*, 11 aprilie 2024, online: <https://revistascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-managerii-ovidiu-caita-trupele-locale-au-o-valoare-vitala-in-comunitatile-lor/>

Cărbunariu, „Atitudini în teatrul românesc. Managerii. Gianina Cărbunariu «Un proiect managerial se construiește cu efortul, inventivitatea și loialitatea resursei umane»

(scrisori)”, în *Revista Scena.ro*, 25 mai 2024, online: <https://revistascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-managerii-gianina-carbunariu-un-proiect-managerial-se-construieste-cu-efortul-inventivitatea-si-loialitatea-resursei-umane-scrisori/>

Cărbunariu, Gianina „Epoca gândirii de piatră”, <https://culturaladuba.ro/epoca-gandirii-de-piatra-editorial-gianina-carbunariu/> .

Costea, Bogdan „Atitudini în teatrul românesc. Managerii. Bogdan Costea « În provincie se poate face teatru de calitate» (scrisori)”, în *Revista Scena.ro*, 22 februarie 2024, online: <https://revistascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-manageriibogdan-costea-in-provincie-se-poate-face-teatru-de-calitate-scrisori/>

Drăgănescu, Catinca „Într-un cerc vicios”, *Revista Scena.ro*, online, 28 februarie 2019: <https://revistascena.ro/editorial/intr-un-cerc-vicios/>

Macrinici, Radu „Atitudini în teatrul românesc. Managerii. Radu Macrinici « Cred în puterea teatrului de a se reinventa» (scrisori)”, în *Revista Scena.ro*, 20 martie 2024, online: <https://revistascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-manageriiradu-macrinici-cred-in-puterea-teatrului-de-a-se-reinventa-scrisori/>

Mandea, Nicolae „«dramAcum» - o istorie –”, *Dilema Veche* nr. 123, 1 iunie 2006, varianta online: <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/dramacum-o-istorie-618590.html>

Nichifor, Radu „Atitudini în teatrul românesc. Managerii. Radu Nichifor: «Dacă artiștii sunt încurajați pot muta munții» (scrisori)”, *Revista Scena.ro*, online, 28 martie 2024: <https://revistascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-manageriiradu-nichifor-daca-artistii-sunt-incurajati-pot-muta-muntii-scrisori/>

Pew Research Center, <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/>

Popa, Anna Maria „Atitudini în teatrul românesc. Managerii. Anna Maria Popa: « Managementul cultural e ca mersul pe sârmă» (scrisori)”, în *Revista Scena.ro*, 6 februarie 2024, online: <https://revistascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-anna-maria-popa-managementul-cultural-e-ca-mersul-pe-sarma-scrisori/>

Popescu, Leta „De la femeia-regizor la regizoare. Asumarea unei meserii”, în *Revista Scena.ro*, online, 28 februarie 2019: <https://revistascena.ro/editorial/de-la-femeia-regizor-la-regizoare-asumarea-unei-meserii/> .

Șuteu, Corina „Un dezastru neanunțat. Nicușor Dan și teatrele primăriei”, <https://revista22.ro/opinii/corina-suteu/un-dezastru-neanuntat-nicusor-dan-si-teatrele-primariei>.

Vornicu, Andrei Interviu „Actorul Nicu Mihoc: Tot ce nu mă emoționează, tot ce nu consumă energie și nu dă energie, nu e teatru”, *Agenda de Mureș*, 21.11. 2019:

<https://agendademures.ro/actorul-nicu-mihoc-tot-ce-nu-ma-emozioneaza-tot-ce-nu-consuma-energie-si-nu-da-energie-nu-e-teatru/>

Waïs, Michel „When Lepage and Mnouchkine Collide with Cultural Appropriation”, <https://www.critical-stages.org/19/when-lepage-and-mnouchkine-collide-with-cultural-appropriation/>.

Zarojanu, Angela „Atitudini în teatrul românesc. Managerii. Angela Zarojanu « Teatrul este un instrument care te ferește de ignoranță» (scrisori)”, în Revista *Scena.ro*, 15 februarie 2024, online: <https://revistascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-manageriiangela-zarojanu-teatrul-este-un-instrument-care-te-fereste-de-ignoranta-scrisori/>

Materiale audio

Declarație în cadrul proiectului PodCast realizat de *Scena.ro*, ep. 2 „Pericolul totalitarismului”, <https://soundcloud.com/revistascenaro>, consultat în 11 septembrie 2018.

Materiale video

Dezbaterea STAT vs. INDEPENDENT, Ziua 1, Platforma Versus, disponibilă la <https://www.youtube.com/watch?v=ADgQHQDK8AE&t=3s> .

Imagini video captate de Observatorul de Covasna, disponibile la <https://www.youtube.com/watch?v=NmLwwYv2SIU>.

Declarație din timpul emisiunii „Bună, România!”, B1, <https://www.youtube.com/watch?v=kQVXUyvDFrA>.

Declarație din timpul emisiunii „De-a viața ascunselea”, Antena 3, https://www.youtube.com/watch?v=vVHA6t7_NuA.

Întâlnirile SpectACTOR, 30 octombrie 2011, prelegere cu titlul „De ce venim la teatru?”, George Banu, arhiva TNMS.

Interviuri și corespondențe

Ionuț Caras, corespondență personală prin e-mail, 13 martie 2024.

Raluca Păun, corespondență personală prin e-mail, 17 martie 2024.

David Schwartz, corespondență personală prin mail, 19 martie 2024.

Andrei Lazăr, corespondență personală prin e-mail, 4 ianuarie 2022.

Ana Teodorescu, corespondență personală prin e-mail, 26 ianuarie 2024.

Dan Boldea, corespondență personală, 24 aprilie 2024

Ovidiu Caița, corespondență personală pe e-mail, 05 aprilie 2024.

Interviu cu Marinela Țepuș, pe e-mail, arhivă personală, 10 aprilie 2024

Interviu cu Alina Nelega, arhivă personală, 10 mai 2018.

Interviu cu Lucian Sabados, arhivă personală, 17 aprilie 2018.

Interviu cu Radu Nichifor, arhiva personală, aprilie 2018.

Cristina Rădulescu, în „Chestionar despre pandemie”, document completat prin corespondență personală prin e-mail, 3 ianuarie 2022.

Echipa TNCj, în „Chestionar despre pandemie”, document completat prin corespondență personală prin e-mail 23 decembrie 2021.

Echipa TN Craiova în „Chestionar despre pandemie”, document completat prin corespondență personală prin e-mail, 31 ianuarie 2022.

Echipa Teatrului „Aureliu Manea” din Turda, în „Chestionar despre pandemie”, document completat prin corespondență personală prin e-mail, 9 martie 2022.

Florin Toma, în „Chestionar despre pandemie”, document completat prin corespondență personală prin e-mail, 28 decembrie 2021.

Laura Huiban, secretar literar al Teatrului Municipal „Bacovia” din Bacău, în „Chestionar despre pandemie”, document completat prin corespondență personală prin e-mail, 20 ianuarie 2022.

Irina Bodea Radu, în „Chestionar despre pandemie”, document completat prin corespondență personală prin e-mail, 25 ianuarie 2022.

Anna Maria Popa, în în „Chestionar despre pandemie”, document completat prin corespondență personală prin e-mail, 29 decembrie 2021.

Materiale oficiale

Barometrul de consum cultural 2019. Experiența și practicile culturale de timp liber, editura Universul Academic, 2019.

Strategia sectorială în domeniul culturii și patrimoniului național pentru perioada 2014-2020.

Legi

Constituția României, Capitolul II (Drepturi și libertăți fundamentale) Articolul 33, actualizată și republicată în Monitorul Oficial nr. 767 din 31 octombrie 2003.

Ordonanța nr. 21 din 31 ianuarie 2007 privind instituțiile și companiile de spectacole sau concerte, precum și desfășurarea activității de impresariat artistic cu modificările și completările ulterioare.

Ordonanță de urgență nr. 189 din 25 noiembrie 2008, privind managementul instituțiilor publice de cultură, aprobată cu modificări prin Legea 269/ 2009.

Hotărârea Consiliului Local 76 din 15 februarie 2018, Galați

LEGE-CADRU nr. 153 din 28 iunie 2017 privind salarizarea personalului plătit din fonduri publice.

Documente oficiale ale teatrelor

Caiet de obiective pentru concursul de proiecte de management organizat de Primăria Municipiului București pentru Teatrul Mic, 2019.

Caiet de obiective elaborate în vederea organizării concursului de proiecte de management organizat de Primăria Municipiului București pentru Teatrul Municipal „Lucia Sturza Bulandra”, 2023.

Caiet de obiective în vederea organizării concursului de management la instituția de spectacole Teatrul de Nord Satu Mare, 2014.

Caiet de obiective pentru concursul de proiecte de management organizat pentru Teatrul Municipal Târgoviște, 2019.

Regulament de organizare și funcționare al Teatrului „Anton Pann”, 2021.

Regulament de organizare și funcționare al Teatrului „C.I. Nottara”, 2018.

Regulament de organizare și funcționare al Teatrului „Sică Alexandrecu” Brașov, 2019.

Regulament de organizare și funcționare al Teatrului Municipal „Bacovia”, 2015.

Regulament de organizare și funcționare a Teatrului Municipal Baia Mare, 2013.

Regulament de organizare și funcționare a Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova, 2022.

Regulament de organizare și funcționare al Teatrului „C.I. Nottara”, 2018.

Regulament de organizare și funcționare, Teatrul „Matei Vișniec”, Suceava, 2020.

LINKURI către materiale studiate

<https://www.teatrulnationaliasi.ro//pagini/teatru>

<http://www.operacraiova.ro/ro/istoric/>

<https://www.culturadata.ro/despre-noi/>
<https://teatruljeanbart.ro/istoricul-teatrului-jean-bart-tulcea/>
<https://www.tnb.ro/ro/cine-suntem>, accesat
<https://www.teatrulnationalcluj.ro/pagina-6/misiune/> , accesat
<https://teatrulnational.ro/teatrul-It/>
<https://teatrulnationaliasi.ro/repere-istorice/>
<https://tncms.ro/scurt-istoric/>
<http://www.bulandra.ro/ro/sali.html>
<http://new.nottara.ro/?act=nott>
<https://www.teatrulmic.ro/despre-noi/istoric/>
https://www.tonybulandra.ro/?page_id=449
[Despre Noi - Teatrul Avangardia](#)
<https://teatrulelisabeta.ro/proiecte-in-derulare/>
<https://www.teatrulmic.ro/despre-noi/istoric/>.
<https://zilesinopti.ro/locuri/teatrul-mic-bucuresti/teatrul-foarte-mic/>
<https://gokid.ro/teatrul-foarte-mic/>
<https://dramacum.org/about/>
<https://www.teatrulariel.ro/trupa-romana/teatrul/dramafest.html>
<https://www.teatrulnationalcluj.ro/pagina-86/iic-2016-in-cautarea-autorului/>
<https://www.transquinquennial.be/en/the-company/who-are-we-what-do-we-do/>
<https://www.carmenlidiavidu.com/romanian-diary/>
<https://tempsdimages.ro/events/statul/>
<https://teatrulnational.ro/news/trei-titanici-mici-final-de-proiect-un-nou-inceput/>
<https://adamilea.ro/>
<https://teatrul-odeon.ro/spectacol/tipografic-majuscul/>
<https://www.fanitardini.ro/stiri-evenimente/proiect-9-teatru-romanesc-contemporan-un-program-artistic-pe-trei-stagiuni-la-teatrul-din-galati/>
<https://www.afcn.ro/afcn/descriere.html>
<https://revista22.ro/supliment/marea-recesiune-o-criz-care-a-schimbata-lumea>
[https://www.zf.ro/opinii/recesiunea-a-inceput-pe-1-iulie-2008-si-s-a-incheiat-pe-30-septembrie-2010-de-la-1-octombrie-2010-economia-a-iesit-din-recesiune-dar-revenirea-va-fi-abia-in-2013-8265516,](https://www.zf.ro/opinii/recesiunea-a-inceput-pe-1-iulie-2008-si-s-a-incheiat-pe-30-septembrie-2010-de-la-1-octombrie-2010-economia-a-iesit-din-recesiune-dar-revenirea-va-fi-abia-in-2013-8265516)
<https://adevarul.ro/stiri-locale/timisoara/cum-a-traversat-romania-marea-criza-economica-din-2017118.html>

<http://www.cultura.ro/statutul-lucratorului-cultural-profesionist-fost-adoptat-de-guvernul-romaniei>

<https://akamara.ro/ro/despre-noi/>

<https://www.monitorulcj.ro/actualitate/77021-teatrul-aureliu-manea-din-turda-a-devenit-teatru-national>

<https://www.g4media.ro/organizatorii-unui-festival-de-teatru-finantat-de-primaria-brasov-au-schimbat-numele-spectacolului-scripcarul-pe-acoperis-in-violonistul-pe-acoperis-primarul-georg.html>

<https://www.contributors.ro/distrugerea-icr-final-de-drum/>

<https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/adevarul-despre-icr-si-h-r-patapievici-602837.html>

<https://www.criticatac.ro/icr-ul-corul-sclavilor-viziunea-lui-mircea-diaconu/>

<https://www.antena3.ro/actualitate/cultura/de-ce-a-trecut-icr-de-la-presedintie-la-senat-vezi-explicatiile-ministrului-culturii-mircea-diaconu-171300.html>

<https://www.criticatac.ro/icr-ul-corul-sclavilor-viziunea-lui-mircea-diaconu/>

<https://www.observatorcultural.ro/articol/nu-vreau-sa-mi-leg-numele-de-rusinea-desfiintarii-tvr-cultural-2/>

<https://www.agerpres.ro/cultura/2015/11/24/teatrul-foarte-mic-iti-intreupe-activitatea-incepand-din-24-noiembrie-17-56-55> ,

<https://www.digi24.ro/magazin/timp-liber/cultura/teatrul-nottara-isi-reia-din-toamna-activitatea-in-sediul-din-bulevardul-magheru-533376>

<https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/teatrul-nottara-se-muta-temporar-la-palatul-1669535.html>

<https://www.mediafax.ro/cultura-media/ion-caramitru-in-razboi-cu-vlad-alexandrescu-sunteti-ministrul-culturii-nu-ministrul-strazii-14969035>

<http://www.cultura.ro/bilantul-realizarilor-ministerului-culturii-condus-de-corina-suteu>

<https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/corina-suteu-la-bilant-constiinta-mea-este-1755244.html>

<https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/bilantul-ministerului-culturii-in-2017-cine-a-1833164.html>

<https://www.facebook.com/ionut.vulpescu/posts/pfbid02ZkzUaUGHvSnQsXzoVnvhwjSp8TzUKdiSGysCvKJ1CeTJC4e35z66uR6UnNK8UkrKl>

<https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/bilantul-ministerului-culturii-in-2017-cine-a-1833164.html>

<https://belluard.ch/en/festival-2019/programme/Watch-and-Talk-1297/>

<https://www.businessmagazin.ro/actualitate/de-stat-vs-independent-979163>

<https://www.ziarulmetropolis.ro/teatrul-independent-prins-intre-comercial-necesitate-si-experiment/>

<https://dilemaveche.ro/sectiune/societate/prizonieratul-teatrelor-independente-2212014.html>

<https://www.zi-de-zi.ro/2011/01/25/teatrul-de-stat-vs-teatrul-independent/>

<https://atelier.liternet.ro/articol/13801/Sabina-Balan-Catalin-Babliuc/Draga-teatrul-independent-PS-Tine-te-de-treaba.html>

<https://yorick.ro/dana-voicu-din-pacate-competitia-din-sistemul-independent-nu-e-ideatica/>

<https://yorick.ro/liuiu-romanescu-nu-cred-ca-teatrul-de-stat-si-cel-independent-se-incomodeaza-sau-ca-ar-trebui-sa-concureze/>

<https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-faceti-cunostinta-cu-independentii/>

<https://www.viata-libera.ro/unde-mergem/210221-vrabia-povestea-copilariei-unei-fete-din-tiglina>

<https://www.monitoruldegalati.ro/comunitate/leta-popescu-pune-galatiul-pe-scena.html>

<https://www.expressdedunare.ro/leta-popescu-regizoarea-unor-spectacole-galatene-debuteaza-ca-dramaturg/>

<https://www.viata-libera.ro/prima-pagina/199543-o-regizoare-din-galati-nominalizata-la-premiile-uniter-accesat-12-mai-2024>

https://www.deutschestheater.de/en/programme/series_salons/

<https://www.muenchner-kammerspiele.de/en/programm/19418-take-part>

<https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/bulandra-teatru-al-europei-1810283>

<http://www.radiomures.ro/stiri/scandal-iscat-in-jurul-afisului-spectacolului-mihai-viteazul-jucat-la-tg-mures.html>

<https://observatornews.ro/social/patru-tineri-dezbracati-mancand-ceapa-peo-icoana-scenacare-a-declansat-scandal-urias-intre-biserica-ortodoxa-si-comunitatea-gay-295790>

<https://ziare.com/social/administratia-pe-cine-au-deranjat-panourile-din-bucuresti-cu-medici-reprezentati-ca-sfinti-creatorii-au-acceptat-sa-le-retraga-1609071>

<https://stirileprotv.ro/stiri/social/artistii-reactioneaza-online-dupa-stergera-graffiti-ul-cu-sf-georghe-e-atac-la-libertatea-de-expresie-ce-spune-biserica.html>

<https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-sa-vorbim-despre-documentar-i-2/>

<https://www.formula-as.ro/2022/05/31/cu-carmen-lidia-vidu-despre-istoria-cu-i-mic-si-istoria-cu-i-mare/>

<https://artout.ro/reviste/blog/comedia-galceville-din-chioggia-in-regia-lui-daniel-nitoi-se-joaca-la-nottara/>

<https://www.uniter.ro/razvan-mazilu-premiul-pentru-dezvoltarea-spectacolului-de-muzical-in-romania/>

<https://www.urban.ro/special-gala-hop-2022-razvan-mazilu/>

<https://yorick.ro/gianina-carbunariu-fac-teatru-pentru-cei-care-nu-cred-in-teatru/>

<https://capitalcultural.ro/bogdan-georgescu-imi-pare-rau-ca-lumea-nu-crediteaza-mai-mult-cultura/>

<https://www.wall-street.ro/articol/Marketing-PR/151206/cine-sunt-bucurestenii-care-merg-la-teatru-au-in-jur-de-41-ani-studii-superioare-si-statut-social-ridicat.html#gref>

<https://www.radoromaniacultural.ro/sectiuni-articole/teatru-si-film/teatrul-national-preferatul-publicului-din-bucuresti-id21048.html>

[Surpassing the beeline - Programm - Festival 2019 - Festival Belluard Bollwerk International](https://www.wall-street.ro/articol/Marketing-PR/151206/cine-sunt-bucurestenii-care-merg-la-teatru-au-in-jur-de-41-ani-studii-superioare-si-statut-social-ridicat.html#gref)

<https://litere.ulbsibiu.ro/facultate/departamente/departamentul-de-arta-teatrala/>

<https://www.observatorcultural.ro/articol/crize-de-familie-si-de-societate-la-festin-pe-bulevard/>

<https://capitalcultural.ro/am-lansat-termenul-teatru-documentat-pentru-a-ne-distaanta-un-pic-de-zona-pur-documentara/>

<https://www.uniter.ro/premiile-senatului-si-nominalizarile-pentru-premiile-galei-uniter-2023/>

<https://www.teatrulnationalcluj.ro/eveniment-458/deschiderea-stagiunii-2018-2019-alexandru-dabija-teatrul-este-un-efort-de-echipa.-cantam-in-taraf/>

<https://cvlpress.ro/03.05.2017/regizorul-radu-afirm-pentru-prima-data-la-craiova-mi-ar-placea-sa-fiu-un-om-care-gandeste-pana-la-capat-cu-voce-tare/>