

Ministerul Educației Naționale
Universitatea de Arte Târgu-Mureș
Școala de doctorat

Rezumatul tezei de doctorat
(Traducere de Albert Mária)

Teatrul incomod
Political în teatrul român și maghiar de azi

Conducător științific: profesor universitar dr. Béres András

Doctorand: Boros Z.A. Kinga-Mónika

2014

1. Introducere. Teatru incomod

Ultima scenă a spectacolului *FEKETEország (țaraNEAGRĂ)* din 2004 al Teatrului Krétakör (Cercul de Cretă), bazat pe știri sms, a prelucrat torturarea prizonierilor din închisoarea Abu Ghraib din Irak. În timp ce spectatorul conștient de cadrul teatral știa tot timpul că abuzurile prezentate pe scenă se întâmplă “ca și cum” și că actorii care jucau paznicii nu aveau să cauzeze răni durabile celor care interpretau prizonierii, propriul său corp reacționa cu scârbă la chinurile îndurate de un alt corp. Invitația unuia dintre actorii în rol de paznic către un spectator, să țină camera video menită să înregistreze, conform situației scenice, umilirea prizonierilor (cu proiecția simultană a planurilor apropiate despre corpurile goale pe pereții decorului), a vizat o dublă calitate a celui invitat: cea de spectator și cea de ființă socială.

Spectatorul se confrunta cu două opțiuni. Acceptă camera video și colaborează cu tortionarii sau o refuză, în semn de indignare față de ororile prezentate, eventual sabotând acțiunea altfel, de exemplu prin acceptarea camerei, dar îndreptarea obiectivului în altă direcție. Putea să se conformeze regiei, ca un spectator bine crescut, sau să strice jocul prin nesupunere. Dar oare, se poate ști precis, care erau așteptările regiei în situația dată? Supunere sau acțiune? Și ce este mai important: să ne conformăm așteptărilor creatorilor care ne-au invitat, oricare ar fi ele, sau – ignorând ceilalți participanți la spectacolul teatral: actorii și spectatorii – să răsturnăm situația teatrală de bază și să devenim activi? Oare, nu ne facem de râs ca spectatorul anecdotic care a încercat s-o salveze pe Desdemona din mâinile lui Othello? Iar în caz contrar, nu vom cădea oare în păcatul complicității? Nu era timp pentru deliberări.

În spectacolul văzut de mine (în 8 noiembrie 2005, la Festivalul Dialog din Wrocław) spectatorul a acceptat camera și spectacolul s-a derulat fără probleme în continuare. Agitația mea interioară a continuat însă după spectacol, în pofida faptului că paznicul interpretat de Zsolt Nagy nu mi s-a adresat mie. Am fost revoltată pentru felul în care spectacolul a profitat de codul de maniere teatrale în detrimentul spectatorilor și am etichetat *țaraNEAGRĂ* un spectacol prost. Ulterior mi-am dat seama, că poate singura posibilitate de a trezi responsabilitatea teatrală a spectatorilor, fără ca spectacolul să fie sufocat de plictiseala moralizării directe, s-ar putea să fie cea a dejucării particularităților specifice ale situației teatrale. Regia nu încerca să forțeze nici o opinie asupra noastră, nici măcar nu sugera, care ar fi decizia ‘bună’, considerată corectă de creatori. M-a schimbat, fără să-mi arate în ce direcție

ar trebui să mă schimb. M-a pus într-o situație în care a trebuit să mă autodefinesc. Mi-a provocat o criză de identitate.

Scena din spectacolul regizat de Árpád Schilling descrisă mai sus a devenit pentru mine exemplul primordial de teatru incomod pentru ultimii zece ani. Indiferent de piesă sau regizor, toate spectacolele văzute anterior ofereau spectatorilor luxul pasivității și iluzia de nevinovăție aferentă. Mi se întâmplase și înainte să fiu nevoită să-mi schimb locul în timpul spectacolului, poate că actorii au provocat un contact vizual, și bineînțeles au fost multe ocazii în care am purtat în mine pentru mult timp ideile și sentimentele provocate de spectacol. Dar niciodată nu am fost nevoită să renunț la statutul de bază al spectatorului, consacrat în secolul al 19-lea, conform căruia eu, spectatorul, nu am nici o altă responsabilitate decât cea de a fi atent și a asista în liniște la cele prezentate de actori. Angajamentul tacit al spectatorului pentru suspendarea neîncrederii devine tot mai problematic într-o epocă în care percepțiile senzuale sunt guvernate de mass media. Căci ne suspendăm neîncrederea și atunci când vizionăm un film de război sau ne împușcăm unii pe alții în jocurile electronice. Datorită mediatizării, experiența nu diferă radical de felul în care aceleași ecrane ne informează despre tragedii adevărate. Pierderea de teren a teatrului față de mass media este strâns legată de suspendarea neîncrederii: este mult mai ușor să ne cufundăm în produsele media, experiența este mai intensă, dar și mai simplu de întrerupt, ne face să ne simțim în siguranță. Până la urmă, de fapt pierdem contactul cu noi înșine: nu știm de exemplu, cum ne-am simți dacă ar trebui numai să ținem camera video în timp ce unul dintre semenii noștri este torturat. În acest context, teatrul, în care intrăm urându-ne reciproc distracție plăcută, alege recent tot mai des forme teatrale care ne obligă să renunțăm tocmai la serenitate, și în același timp la inconștientă și dependență. Acest tip de teatru își împinge spectatorii în nesiguranța percepției comparabilă cu vigilența unui predator atent atât la pradă, cât și la propria sa siguranță.

2. Obiectul și metodele cercetării

Teza mea a fost inspirată de producții teatrale maghiare și românești generatoare de situații de criză similare, pe care le numesc teatru incomod: Gianina Cărbunariu *Stop the tempo*, Sado Maso *Blues Bar* și *20/20*, precum și *Partidul*, regizat de Árpád Schilling. Trăind la întâlnirea culturilor română și maghiară, le consider pe ambele mediul meu natural unic pe care nu vreau să le separ – de fapt Transilvania este la jumătatea drumului dintre București și Budapesta atât în sens concret cât și simbolic. Am fost ghidată în alegerea spectacolelor de experiențe spectatoriiale subiective, preferințele mele nefiind contaminate din punct de vedere teoretic. Nu am decis, pe baza unui set de criterii prealabil stabilite, ce *îmi place* (voi reveni mai încolo asupra acestui termen aproape inadmisibil de laic), dar experiențele teatrale și lecturile profesionale din ultimii zece ani au trasat încetul cu încetul interesul meu pentru manifestările artistice cu sensibilitate socială și pentru teatrul politic. Aș putea spune că am găsit mai întâi obiectul plăcerii și numai ulterior limbajul care îmi permitea să vorbesc despre el.

Limbajul amintit s-a născut din teoriile referitoare la posibilitățile de responsabilitate moral-politică ale teatrului din textele lui Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte și Jacques Rancière. În analiza spectacolelor m-am bazat mai ales pe următoarele texte ale autorilor amintiți: articolele *Transformarea – categorie estetică*, și *Estetica întreruperii*, precum și cartea *Estetica performativității*, de Erika Fischer-Lichte, lucrările lui Hans Thiess Lehman, *Teatrul postdramatic* și *Das politische Schreiben*, și volumul *Spectatorul eliberat* de Rancière. Scrierile amintite m-au ajutat în descoperirea particularităților estetice cărora le-am atribuit eticheta de teatru incomod.

Cu toate că am încercat să rezist tentației deșarte de a scrie o lucrare care se crede a fi istorie teatrală completă, n-am reușit să înving reflexul de a scrie o istorie teatrală cronologică atotcuprinzătoare. Prima parte a tezei tratează aspectele relevante ale operei lui Erwin Piscator și Bertolt Brecht, precum și teatrul din epoca dictaturii comuniste. Recitirea pragmatică a textelor lui Piscator și Brecht care au creat noțiunea de teatru politic la începutul secolului al 20-lea a fost foarte productivă. Analiza lor a furnizat detalii importante pentru interpretarea contemporană a politicității, formulând de exemplu întrebarea: de ce este astăzi Brecht cea mai importantă referință în materie, și nu acel Piscator care a folosit primul expresia de

“teatru politic”? Citirea acestor scrieri a creat totodată asociații captivante cu alte fenomene, nu neapărat politice, ale teatrului de astăzi, ca de exemplu *ars poeticile* de tehnică teatrală. Cu toate că afectează evident coerența tematică și științifică, am considerat importantă includerea acestor aspecte, fiindcă prezența și actualitatea lor ar putea atrage din nou atenția asupra unor lucrări valoroase dar prăfuite, uitate pe rafturile istoriei teatrale.

Supravegherea ideologică a dictaturii comuniste din România a “îmbogățit” cu un sens nou politicitatea teatrului, de aceea am dedicat un capitol întreg opoziției dintre dominația puterii de stat și încercările estetice și artistice de a construi o comunitate în teatrul acelei epoci. La începutul cercetării, tema aceasta mi s-a părut cea mai ne semnificativă, fiindcă am pornit de la ideea, că în contextul unui control total al puterii, politicitatea nu are șanse. Studiind însă unele cazuri concrete ale controlului ideologic, s-a dovedit că se manifesta medialitatea specifică a teatrului, imposibilitatea de a cenzura caracterul de eveniment, deoarece conținuturile fizice de pe scenă (text, gesturi, etc.) erau remodelate de forțe extra-artistice. S-a manifestat deci trăsătura esențială a teatrului, tocmai atunci când libertatea procesului de creație teatrală era amenințată. Cercetarea acestei epoci a arătat și dezinteresul – motivat de remușcări sau dezgust? – cu care profesioniștii au tratat până acum tratativele dintre teatre și organele de supraveghere ideologică, cu toate că documentele legate de aceste demersuri oferă o descriere înfloritor de bogată a circumstanțelor în care se desfășura viața teatrelor și activitatea de creație teatrală a epocii. Tot în timpul cercetării acestei epoci s-a formulat o altă întrebare: dacă din punct de vedere teatral nu considerăm momentul schimbării regimului politic o transformare radicală, ci numai o piatră de hotar în drumul parcurs, cum a fost influențată necesitatea de veridicitate a teatrului de după 1989, invizibil, fără decizia conștientă a creatorilor, de către spiritul critic perfid forțat asupra lor de supremația realismului socialist?

În cercetarea fenomenelor contemporane încerc să înțeleg strategiile de comunicare stabilite de acest tip de spectacol și legat de această chestiune: de ce ar putea să placă teatrul incomod? Care sunt cauzele plăcerii spectatorului, în ce constă atracția prin care spectacolele incomode devin totuși elemente importante și imposibil de neglijat ale teatrului de azi? Ce înseamnă *imposibil de neglijat* ar merita o explicație aparte (tratez problema în introducerea capitolului 5.), fiindcă cei doi creatori teatrali amintiți mai sus sunt excluși an după an din *mainstreamul* instituțiilor și premiilor profesionale, fiind etichetați „independenți” și creatori „tineri”. Voi reformula deci: imposibil de neglijat pentru noi. Sau: „Spectacolul care mi-a

marcat, personal, acest deceniu a fost, fără îndoială, *Stop the Tempo* al Gianinei Cărbunariu, în care fiecare replică îmi rezona, emoțional și rațional, în minte și-n piept.” (Popovici 2011) Sau: „De acum e evident că unul dintre meritele irevocabile ale lui Schilling a fost faptul că a transformat în spectator de teatru pe aproape oricine, ba chiar mai mult: a creat spectatori care gândesc sincer și liber despre cel văzute și reacționează imediat, criticând dacă e cazul.” (Nagy 2007)

Stop the tempo, *Sado Maso Blues Bar* și *20/20*, precum și *A Párt (Partidul)* apelează la mecanisme foarte variate pentru a ne face să ne simțim incomod. *Stop...* și *Sado...* conștientizează în primul rând prin folosirea spațiului că spectatorii nu își pot depune realitatea socială comună în vestiar, lângă paltoane. Cele două spectacole realizate de Cărbunariu în 2003 și 2007 sunt dominate de performativitatea spațiului (Fischer-Lichte 2009: 151) și ne atenționează că spațiul este definit de utilizarea sa. Este mai mult decât un loc geometric: este în același timp punct de întâlnire, context cultural. „Deci este prin esență eveniment, nu operă de artă.” (op.cit.: 160) Spațiul din *Stop...*, un spectacol care poate fi considerat teatru ambiental (environmental), este special, deoarece atât spațiul real de joc (Green Hours Bar din București), cât și spațiul ficțional al piesei sunt locuri de distracție și regia exploatează copios această coincidență pentru îmbinarea ficțiunii cu realitatea fizică a spectatorului. *Sado...* se joacă într-un spațiu amenajat în una din ferestrele Teatrului Foarte Mic din București, în care și orașul de dinafară devine spectacol pentru publicul amplasat în interior. Iar pentru locuitorii orașului, care trec în fața vitrinei, spectatorii se dizolvă în spectacol. *20/20* și *Partidul* tematizează câte un focar dureros al societății din România și Ungaria. În *20/20*, realizat cu actori români și maghiari la Yorick Studio, jucat în mai multe limbi în cadrul aceluiași spectacol, creatorii prelucrează confruntările etnice româno-maghiare din Tg-Mureș din martie 1990 împreună cu memoria acestor evenimente, iar cu acest prilej tematizează și relația dintre cele două etnii într-un mediu al cărui element definitoriu, instabilizator a fost și a rămas interetnicitatea. În ajunul alegerilor parlamentare maghiare din 2014¹ *Partidul* a adus pe scenă teme din viața publică, care de obicei determină deciziile electoratului, sau chiar invers, care duc la pierderea chefului de vot, fiindcă nu oferă nici o alternativă. În legătură cu ultimele două spectacole menționate se ridică tot mai pronunțat problema dacă reprezentarea politicii ajunge pentru o politică a reprezentării? (Kricsfalusi 2014: 11)

¹ Premiera spectacolului a avut loc în 27-28-29 martie la Budapesta, alegerile parlamentare din Ungaria au avut loc în 6 aprilie 2014..

Teza mea tratează tangențial fenomenele teatrului universal interpretabile ca politice și devenite referențiale, (ca de exemplu proiectele colectivului regizoral elvețian Rimini Protokoll sau cele ale teatrului documentarist rusesc Teatr.doc). Cu toate că importanța lor este de netăgăduit, spectacolele văzute de mine prin intermediari tehnici nu formează obiectul cercetării, deoarece distanța în timp și spațiu, care mă separă pe mine ca spectator de ele face imposibilă tocmai nemijlocirea, una din trăsăturile de bază ale teatrului incomod. Înregistrarea ne arată numai partea spectacolului care se realizează pe scenă, nu și evenimentul teatral integral. Necesitatea accesului nemijlocit înseamnă și că am scris întotdeauna despre experiența proaspătă a spectacolului, nu am rectificat niciodată propriile mele impresii, am continuat doar trenul de idei inițiat adăugând literatura de specialitate nouă relevantă. Sper ca reflexiile succesive despre spectacolele prezentate cu doi-trei ani distanță să traseze și transformările strategiilor regizorale ale politicității, de exemplu, de la spațiul găsit, până la prelucrarea unor probleme sociale și la mobilizarea socială independentă de ideologie. Sper să arăt prin urmare că teatrul politic din cele două spații lingvistice (din acest spațiu bilingv) are o procesualitate vizibilă și strategii creative conștiente, nefiind doar imitarea aleatorie a unor tendințe occidentale.

Paleta spectacolelor politice românești și maghiare este cu siguranță mult mai largă decât cea acoperită aici. Selectez doar patru spectacole din această ofertă, dar nu pentru că aș fi convinsă că ele reprezintă culorile cele mai strălucitoare ale paletei, ci cu speranța că lucrarea mea se racordează la dialogul profesional public generat de un interes crescând al științei teatrului pentru teatrul politic și care trebuie să descrie prin contribuție comună întreaga sa panoramă.

3. De la situația de criză la politica percepției. Prezentare bibliografică generală

În teza mea înțeleg prin politicitatea teatrului *politica percepției* (Hans-Thies Lehmann), *eficiența disensiunii* (Jacques Rancière), precum și *estetica întreruperii și performativitatea* (Erika Fischer-Lichte). În cele ce urmează voi parcurge și voi îmbina teoriile aferente ale celor trei autori.

Înainte de toate să clarificăm problema menționată în introducere: ce poate să provoace *plăcerea* în cazul unui spectacol-eveniment ca scena din *țara NEAGRĂ*, care poate fi identificată ca situație de criză din punctul de vedere al receptorului?

Studiind teatrul de avangardă, Magdolna Jákfalvi identifică răspunsul la întrebările: „de ce se uită cineva la altcineva care joacă rolul altcuiva decât el însuși ?(...) de unde provine plăcerea privitului?” (op.cit.: 10) în jocul de echilibru dintre „*voluptas* provenit din tradiție” (plăcere) și „*curiositas* lărgitor de convenții” (curiozitate), favorabil celui din urmă. (2006: 21) Jákfalvi pornește în căutarea caracteristicilor de gen ale plăcerii, și întreabă în legătură cu mecanismul de receptare interpretat prin corporalitatea fizică a spectatorului: „Oare, privitul bun este cel care doare?” Trebuie să ne punem aceeași întrebare și în discursul despre teatrul incomod.

Să facem un pas înapoi de la plăcerea caracteristică exclusiv teatrului și să căutăm o definiție generală. Împrumutând termenul de *flux (flow)*² de la Mihály Csíkszentmihályi și John J. MacAloon, Victor Turner spune că în experiența perfectă – să folosim această expresie ca sinonimă a plăcerii – „nu e importantă munca în echipa, ci *existența comună*” (Turner 2003: 41-42), numită de el *communitas*. Acest „Noi Comun” (Turner face trimitere la Martin Buber, op.cit.: 39) este un fenomen liminal, adică de trecere, în sensul că persistă temporar, într-un timp propriu independent, dar și în sensul că aduce schimbare.

Dar schimbarea „este pentru mulți mai mult apogeul nesiguranței” (Turner 2003: 39), adică o stare, dacă nu dureroasă, măcar incomodă – și astfel am și dizolvat aparenta contradicție referitoare la plăcerea spectatorului teatrului incomod. Timpul propriu este cel al

² Mihály Csíkszentmihályi: *Flux. Psihologia fericirii*, Editura Humanitas, 2008 (traducerea: Mariana Ioan și Monica Tutuianu)

ritualului, în care „ diferența dintre (...)trecut, prezent și viitor este mică.” (op.cit: 49) Reformulând: „prezent accentuat, care aduce cu sine trecutul și proiectează viitorul” – este definiția dată de moașa Ágnes Geréb nașterii, celei mai importante stări de trecere din viața umană. (2011) Turner însuși face această legătură cu întâlnirea totală identificată drept *communitas*, întrebând dacă are vreo bază reală, sau este o ficțiune comună a umanității, o nostalgie colectivă pentru pântecul matern. (Turner 2003: 38) Autenticitatea *fluxului* nu este dată întotdeauna de diferitele conținuturi, experiența fiind scopul (în sine) pentru atingerea căruia omul încearcă să creeze cultural situații în care se declanșează fluxul. (uo.: 52-53) Turner susține că în societățile tribale fluxul se creează în ritual, iar începând de la revoluția industrială sursa a trecut în domeniul genurilor de relaxare, de exemplu în artă. (op.cit.) Putem spune deci că cercetând posibilitățile de plăcere caracteristice genului, explorăm de fapt capacitatea și dorința de plăcere „caracteristice rasei” umane.

Performance-ul Marinei Abramović prin care Erika Fischer-Lichte demonstrează estetica performativității poate fi considerat o stare de criză ce poartă în sine atât posibilitatea fluxului cât și apogeul nesiguranței. În *Lips of Thomas*, acțiunea sa auto-primejdioasă din 1975, Abramović și-a provocat răni care au sângerat până când spectatorii s-au săturat de suferințele ei evidente și le-au oprit, terminând astfel și evenimentul artistic. (Fischer-Lichte 2009: 9-11) Starea de criză a receptiei a fost declanșată în acest caz de faptul că spectatorul trebuia să decidă dacă să urmărească pasiv evoluția “operei de artă” până la un final imprevizibil, în calitate de vizitator al galeriei de artă, sau, cedând altruismului înăscut, să-și ajute aproapele rănit. Eticheta veche de secole a fost provocată de umanitatea originară.

Estetica performativității caută orizonturi noi de interpretare și noțiuni potrivite pentru înțelegerea caracterului de eveniment al unor opere de artă contemporane. Dar poate că nici nu ar trebui să vorbim despre interpretare, ci despre percepție, trăire și transformare, căci particularitatea performativității constă tocmai în desființarea categoriilor familiare referitoare la spectacol: expresivitatea ca acțiune creatoare și actul receptiv al atribuirii de sens prin interpretarea conținutului exprimat. „Spectacolul nu se transformă în operă de artă – în obiect *estetic* – datorită operei pe care se bazează, ci datorită evenimentului în forma căruia se desfășoară.” (op.cit: 45) Incalculabilitatea, temporaritatea sunt în natura evenimentului în desfășurare. Față de teatrul tradițional în care actorul își suspendă identitatea proprie pe durata spectacolului, asumându-și o alta, iar spectatorul se conservă neschimbat în timpul suspendării neîncrederii – în spectacolul articulat ca eveniment, spectatorul ajunge în stare

liminală, de criză. Performativitatea transformă spectatorii în creatori-asociați incapabili de neutralitate: distanța sigură a percepției este înlocuită de percepția senzorială directă a corpului (și cel propriu, împreună cu senzațiile sale). Teatrul devine paradigma experienței estetice ca experiență senzorială, corporală. (Fischer-Lichte 2012: 67) Hans-Thies Lehmann este de părere că percepția și experiența personală constituie reîmpietirea firelor pierdute în transmisia medială. Prin reconectarea relației de adresare-răspuns, teatrul capătă nu numai o dimensiune estetică, dar și una etic-politică. „Politica (...) sa [a teatrului] se fundamentează prin modul *folosirii semnelor*. Politica teatrului este *politica percepției*. (...) care se poate numi totodată și *estetica răspunderii*”³.” (Lehmann 2009: 223-224) Nu este vorba numai de dizolvarea opoziției aparente dintre estetică și politică, dar și de faptul că „exclusiv prin schimbarea de rol în prezența fizică comună” (Fischer-Lichte 2009: 57) estetica performativității îmbină „arta, viața societății și politica.” (op.cit: 68)

Ce înseamnă politica în acest context? „Sunt politice chestiunile care au legătură cu puterea socială.” – definește Lehmann un sens mai larg decât cel cotidian. (2009: 211) Definiția dată de el este în consens cu cea a politologilor contemporani care fac deosebire între politică și politic: între multiplele aplicații practice și teritorii empirice și teoria politică concentrată asupra esenței politicii. Cel din urmă, politicul se ocupă de modul în care ia naștere societatea. (Mouffe 2011: 25) Caracterul politic al operei de artă – sau, folosind soluția Gabriellei Kiss, care nu permite confundarea termenului lui Lehmann: politicitatea operei de artă (Kiss 2007) – nu e dată de tematizarea vieții politice, ci de „conținutul implicit al *modului său de prezentare*.” (Lehmann 2009: 214) În contrast cu noțiunea de teatru politic introdusă la începutul secolului al 20-lea de Erwin Piscator, în loc să devină portavocea unui deziderat politic, oricât de nobil ar fi, teatru politic de azi suspendă, întrerupe discursul politic. (Lehmann 2002: 17)

Cum apare această întrerupere, și cum poate exercita o operă estetică, care nu se definește ca personaj politic, o astfel de putere transformatoare? Fără țelul politizării în sensul desfășurării unei activități cu scopul obținerii și păstrării puterii. Eficiența estetică înseamnă de fapt eficiența suspendării tuturor legăturilor directe dintre producerea formelor artistice și producerea unui efect prestabilit asupra unui public prestabilit – susține Jacques Rancière.

³ în germană: „*Ästhetik der Ver-antwortung*”. (Lehmann 1999: 471) sau engleză: „*aesthetic of responsibility (or response-ability)*” (Lehmann 2006: 185) – tradus de Karen Jörs-Munby. Expresia conține atât sensul de *responsabilitate* cât și cel al *capacității de a răspunde*.

(2011: 42)⁴ Disensiunea lui Rancière, întreruperea caracterului regulat face posibilă observarea regulii – așa cum miracolul ne arată naturalul, grațierea ne arată legea și happeningul existența cotidiană (Lehmann 2002: 17) Înlăturarea tabuurilor, sau disensiunea pune sub semnul întrebării relațiile de putere identificate ca evidențe palpabile, nu prin conținutul său de opoziție, ci prin provocarea unui conflict între diferite sisteme de percepție. (Rancière 2011: 43). Este important de evidențiat deci, că autenticitatea înlăturării tabuurilor nu provine din dialecticitate, sau din faptul că s-ar întâmpla împotriva unui lucru, ci mai degrabă de la abaterea de la evidențe, prin prezentarea aceluiași conținut altfel, în formă regândită. „Pasiunea pentru realitate” nu se caracterizează prin destrucție, ci prin substrație productivă.⁵ (Alain Badiou⁶ citat de Bagi 2010) Puterea evidentă nu se referă doar la puterea legislativă sau armată (puterea de stat, forțe politice defnitorii), dar și la ordinea susținută inconștient, cum ar fi practica și interpretarea teatrului în modul consacrat. Teatrul care folosește în mod auto-reflexiv propria sa medialitate, prezența comună, în același timp a actorilor și spectatorilor, provoacă prin “estetica întreruperii” (Fischer-Lichte 2012) un mod de recepție în care „privirea liberă a spectatorului (...) își creează propriul spectacol.” (op.cit.: 67) Răsturnarea tabuurilor apare în acest caz în modificarea neașteptată a regulilor de joc, care obligă spectatorul să rescrie cadrele recepției și propriul său rol de receptor. Locul „plăcerii pericolului fără risc adevărat” (Jákfalvi 2006: 26) este luat de plăcerea temută a transformării. Temută, pentru că în decursul transformării ne luăm rămas bun de la starea și identitatea noastră prealabilă, și ne confruntăm cu frica irațională de necunoscutul care ne așteaptă: liminalitatea înțeleasă ca trăsătură generală a ritului poate fi spațiul bolii, al disperării, al morții sau sinuciderii și al prăbușirii, al colapsului legăturilor și relațiilor sociale normative, precis delimitate, fără speranța reconstrucției. (Turner 2003: 39).

În acest sens, fiecare spectacol teatral, în care trăim prin politica percepției sau estetice întreruperii scurgerea naturală și sfântă a timpului, transformarea, este un *rite de passage* (*rit de trecere*), adică împlinește funcția de rit a teatrului: ne ajută să trăim. „Trăim în comunitate, nemijlocit, în interacțiunea continuă care fluctuează între actor și spectator, ceea ce suntem și

⁴ în limba română: Jacques Rancière: *Spectatorul emancipat*, „IDEA artă + societate”, nr. 32, Cluj-Napoca, 2009, p. 12-19

⁵ Principiul substrației (scăderii) se leagă de sciirea cu numere romane, în care unele valori se exprimă prin punerea semnului numărului mai mic în fața celui mai mare, din care trebuie substras: 4 = IV, 990 = XM etc.

⁶ Alan Badiou în limba română: Alain Badiou, *Artă și filosofie* (din *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998), în „IDEA artă + societate”, nr. 29, 2008, p. 15-22. Trad. Adrian Sîrbu

ceea ce se întâmplă cu noi – și prin asta cred că avem într-adevăr experiența eternă a sărbătorii care este teatrul.” (Gadamer 1995: 43) Teatrul politic este deci performanță culturală, „caracterizată univoc de dominația funcției performative față de cea referențială.” (Fischer-Lichte 1999: 57)

4. Teatrul politic în prima parte a secolului al 20-lea

Am citit scrierile lui Erwin Piscator adunate sub titlul *Teatrul politic*⁷ și cele al lui Brecht, mai ales dialogurile din volumul *A sárgarézvásárból*⁸, ca texte generative ale teatrului politic, căutând în ele rădăcinile interpretării contemporane a politicității. În cazul lui Piscator a trebuit să gădesc, dincolo de angajamentul marxist, care i-a asigurat porecla „regizorul revistelor roșii” (Kékesi 2007: 174) și convingerea cu care încerca să-și activeze spectatorii considerați de el victime ale proceselor economico-politice. Nici Piscator nu încerca să obțină schimbarea numai prin mesajul spectacolului. Numeroasele inovații tehnice ale Teatrului Proletar și ale Scenei Piscator: scena rotativă, banda rulantă, inserțiile cinematografice, clădirea „teatrului total” proiectată de Walter Gropius, jocul actoricesc autentic, dur, clar, deschis, lipsit de sentimentalism (Piscator 1963: 42-43), precum și textul inspirat adesea din știri sau actualitatea zilei – erau deja provocări pentru limitele recepției stabilite în teatrul burghez al iluziei. „La fel ca mulți alți creatori ai avangardei istorice, nici Piscator nu credea că mesajul politic putea fi separat/delimitat de mediul care îl transmitea.” (Kricsfalusi 2011: 84)

Politicitatea artei este un imperativ moral pentru Piscator. După ce scrie despre individualismul burghez că „zace sub placa de marmură a Soldatului Necunoscut” (Piscator 1963: 71), ajunge imediat la concluzia că teatrul epocii nu trebuie să se ocupe de „eroul interesant” (op.cit: 72) ci de om, ca factor social, ca ființă politică. În definirea politicii, regizorul Teatrului Popular a apelat involuntar la rădăcinile culturii antice grecești. Pentru originea cuvântului cheie al ars poeticii sale teatrale, apelează la rădăcinile sale etimologice: „acest adevăr este un adevăr politic (în sensul de bază πολις – referitor la toți)” (op.cit.: 36), și face trimitere în mod indirect la zoon politikon al lui Aristotel. Spre sfârșitul carierei sale, în 1961 el însuși delimitează dimensiunea moral-politică de activismul politic: „Pe vremuri am numit acest teatru »politic« ; azi aș fi bucuros să-l numesc »teatru ideologic« .” (op.cit.: 153)

„Piscator a executat experimentul cel mai radical în vederea transformării teatrului în sens educativ.” – susține Brecht (1969: 142), definindu-se ca urmaș al lui Piscator:

⁷ Erwin Piscator: *Teatrul politic*, Editura Politică, București, 1966

⁸ ediția originală: Bertolt Brecht : *Werke. Schriften 2*" Berlin ; Weimar : Aufbau-Verl. ; Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1993. În limba maghiară: *A sárgarézvásár : 1939-1941 közötti szövegek* (traducerea: Boronkay Soma) - Budapest : Balassi : Színház- és Filmműv. Egy., cop. 2013.

„Întoarcerea teatrului către politică a fost în primul rând meritul lui Piscator, și fără această turnură teatrul scriitorului de piese ar fi greu de imaginat.” (Brecht 1969: 331-332) Scopul lui Brecht este îmbinarea valorii distractive – care domină teatrul burghez al iluziei – cu valoarea educativă doar „montată” în teatrul lui Piscator. El considera că aceste două valori apar împreună în teatrul vremii sale doar primejduindu-se sau desființându-se reciproc: conținutul „educației” dezbină publicul, în timp ce distracția îl moleșește. (Brecht 1969: 146)

Brecht consideră benefică pentru dezvoltare ambivalența specifică a medialității teatrului, în care prezența comună a scenei și a sălii se realizează în două dimensiuni paralele: cele reprezentate și reprezentația ca atare îi fac părtași pe actori și pe spectatori la două situații total diferite din punct de vedere ontologic, dar totuși simultan valabile. Descrierea relației dintre martorul unui accident rutier și cei care îi ascultă descrierea (Brecht 1969: 371-383) modelează cu totul altfel situația teatrală de bază, accentul nu este pe accidentul din trecut, ci pe reprezentarea prezentă și pe opinia care se formează concomitent, devine deci esențial actul transmiterii ca intervenție socială.

„Teatrul nou este teatrul omului care începe să se ajute singur. (...) Efectul-V este regulă de conduită socială.” (Brecht 1969: 396) Regula întreruperii garantează la Brecht destrămarea mesajului înțeles de la sine și reformularea sa, prin povocarea atitudinii active a spectatorului, adică a individului, într-o „nouă înțelegere” (Brecht 1969: 395), căpătând o coerență nouă prin procesul reorganizării. Concepția eficienței estetice lineare alimentate de teatrul burghez începând cu Schiller ajunge la punctul culminant în teatrul lui Piscator și găsește disensiunea, eficiența întreruperii în teatrul lui Brecht. Chiar dacă trebuie să fim de acord cu Erika Fischer-Lichtével că estetica întreruperii, „nu prea are de-a face” cu concepția de montaj a lui Brecht și Piscator, menită să provoace schimbări programate în spectator, (2012: 67) se pare că efectul-V capătă o validitate nouă în „fabrica comună de imagini a societății” (Debord 2004). Când mass media acaparează puterea socială și teatralizează toate domeniile sale, putem să fim de acord cu Lehmann : „corpurile se distanțează radical de spectatorul pasiv: astfel se dizolvă legătura dintre percepție și acțiune, respectiv dintre mesajul receptat și responsabilitate.” (Lehmann 2009: 222) Teatrul care sabotează în acest context rolul tradițional al spectatorului prin auto-reflecția la propriitățile sale mediale, promovează moștenirea berchtiană.

5. Politicitate în constrângerea politicii

„Teatrul ideologic” se definește ca activitate politică în sensul că se angajează să servească o concepție politică și dorește să consolideze puterea acestei concepții prin transmiterea mesajului, modelul pedagogic al eficienței artistice (Rancière 2011: 38). Eșecul modelului devine evident mai ales atunci când acesta se auto-desființează prin exacerbarea până la extreme, ca de exemplu în teatrul supravegheat din punct de vedere ideologic al celor patru decenii de dictatură comunistă din România. În cercetarea epocii m-am bazat pe scrierile altor specialiști (Liviu Malița, Marian Popescu), pe procesele verbale ale vizionărilor⁹ și pe interviurile cu martorii acelei epoci. Atenția mea s-a concentrat mai ales asupra teatrului maghiar din România (mai concret asupra Teatrului Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe), relativ neglijat de literatura românească de specialitate a fenomenului, altfel impresionant de serioasă. Supravegherea de către organele statului a avut în acest teritoriu nuanțe diferite, noi, pe care nu le regăsim din perspectiva teatrului culturii majoritare.

În primul rând trebuie să stabilim despre socialismul realist că așteptările sale erau false, deoarece admitea doar copia retușată a realității autohtone și îngăduia doar critica referitoare la alte ideologii. Lista interdicțiilor din anii 80 se apropie de limitele ridicolului: sunt cenzurate cuvinte banale ca „frig”, „întuneric”, sau „carne”, „cafea”, considerate subversive – cele din urmă ca articole lipsă, iar primele ca aspecte foarte prezente ale realității cotidiene a spectatorilor. (Malița, 2009b)

În scopul educării poporului, puterea de stat încerca să exercite un control total prin organele instituționale și informale ale supravegherii ideologice asupra mesajului spectacolelor de teatru, dar spectacolele nu s-au dovedit a fi mesageri de încredere. Faptul este confirmat și de amintirile actorilor referitoare la piesele socialist-realiste autohtone obligatorii care „era(u) întotdeauna despre schimbarea cuiva care trebuia să devină un muncitor bun. Rolurile erau atât de asemănătoare, că nu-mi amintesc nici povestea, darămite propriul meu rol. Parcă purtam un halat roz într-unul din spectacole...” – declară Emma Elekes, actriță la teatrul din Baia-Mare și apoi la cel din Satu-Mare. (Boros 2005: 158) Prin urmare, spectacolul nu reușea să transmită eficient mesajul propus. Pe de altă parte, în interpretarea receptivă apăreau mesaje pe care creatorii nu le incluseră ca informație, faptic. Un exemplu elocvent

⁹Premierele publice ale spectacolelor erau precedate de vizionarea lor de către un comitet care trebuia să le verifice din punct de vedere ideologic și să autorizeze prezentarea.

În acest sens este premiera din 1983 a spectacolului cu piesa *Pompás Gedeon* a lui András Sütő la Sf. Gheorghe din care președintele comisiei ideologice taie după vizionare primul rând al cântecului „Unde sunteți, măi secui?” („Hol vagytok, székelyek?”). Conform acțiunii piesei, cel care interzice cântecul este Gedeon, președintele consiliului popular, iar apoi, în scena chefului înlăcrimat din actul al doilea, el însuși se apucă să cânte versul al doilea: „V-am lăsat Ardealul.” Președintele comisiei cere scoaterea cântecului în întregime, argumentând că, auzindu-l, spectatorii și-ar putea aduce aminte de următorul vers, care nu este menționat în piesă („Nu mai aveți țară, a luat-o altul.”), și pe care nici el nu-l citează integral, doar face aluzie la el. (Arhivele Naționale ale Statului, Filiala Sf. Gheorghe, fondul nr. 553, dosarul 315/1983-1989-es, 19/1: 7) Secretarul propagandist vede exact situația de capcană ascunsă în funcționarea comunicațională a teatrului: întregul hermeneutic al spectacolului cuprinde nu numai unitatea rostită-prezentată pe scenă, ci se constituie ca urmare a interpretării spectatoricești.

În anii 50 popularitatea și accesibilitatea teatrului erau considerate de partid meritele cele mai mari ale acestei arte, pentru că prin ea se realiza de exemplu distragerea atenției față de religie. În primăvara anului 1957, cu ocazia vizitei la Târgu-Secuiesc a lui Áron Márton, episcop romano-catolic, fost prizonier, persona non grata din punct de vedere politic, dar cu o atracție carismatică irezistibilă, partidul organizează o campanie artistică împotriva lui: încearcă să țină departe publicul de episcop cu proiecții de filme și spectacolele teatrului de păpuși din Târgu-Mureș. (Bottoni 2008: 317) Însă în anii ‘80, performativitatea situației teatrale prezintă cel mai mare pericol pentru putere: teatrul devine un proces comunicațional incontrollabil, iar sensul „obținut” nu poate fi supravegheat.

În atmosfera încă relativ cordială a discuțiilor de după vizionări, în 1979, directorul de teatru Lajos Sylvester critică spectacolul *Törtetőök (Parveniți)* pentru lipsa aluziilor. (Vizionări 1978-1979: fără număr de pagină). Cenzura se temea atunci de „interpretabilitate”. Funcționarii de partid vedeau clar funcționarea complexului de relații în care, în ultimii ani ai dictaturii, minoritatea maghiară din România încerca să-și apere integritatea spirituală: în numele unei moralități puternic personalizate trata ca valoare și umplea cu sens tot ce era „al său” – astfel și propria tăcere. Într-adevăr, oricare ar fi fost subiectul discuției sau tăcerii actorilor, convenția tacită și inconștientă dintre scenă și sală era atât de puternică încât supravegherea ideologică, care își exercita puterea prin cenzură doar asupra conținuturilor concretizate pe scenă în text, gesturi etc., nu mai putea să facă nimic. În loc de interpretarea

estetică a producției, a produsului de artă teatrală, avea loc spectacolul ca acțiune socială comună a actorilor și spectatorilor. La fel ca în multe alte momente ale istoriei teatrale, în acest context se adevărește din nou că în spectacolul născut prin articularea comună a scenei și sălii, fluxul de energie creat în situația comunicatională este mai important decât informația despre lumea personajelor, decât conținutul ficțional. Universul ideatic și emoțional civil al actorilor și spectatorilor are un rol activ în acest flux de energie. Întrebarea este dacă „respirația comună” ajunge pentru crearea unei situații de criză în receptare care astfel să întrerupă discursul puterii. Cu alte cuvinte, are destulă forță ca teatrul să devină politic?

Cadrele tezei și capacitățile mele de istoric nu îmi permit să evaluez în ce măsură cenzura și siguranța statului din România a reușit să fie mai „precis” și mai metodic decât celelalte dictaturi ale blocului estic, ca de exemplu Polonia aflată sub ocupație. Nu pot nici să enumerez diferențele dintre oamenii asupriți de diferite dictaturi. Țelul tematizării nu este tragerea la răspundere ci constatarea: conducerea de partid a României comuniste, mai ales cea de tip ceaușist nu oprima numai teatrul oficial, dar a obstrucționat și apariția mișcărilor alternative din afara teatrelor consacrate.

Dincolo de existența informatorilor profesioniști, a securiștilor înfiltrați în spațiile private și de posibilitatea retorsiunilor (de fapt amenințarea constantă a ascultării), cauza lipsei mișcărilor alternative ar putea fi căutată și în sistemul repartițiilor și al orașelor închise,¹⁰ prin care statul putea să împiedice cu măsuri administrative formarea comunităților profesionale potențial primejdioase. În țara cu 22 de milioane de locuitori, cu o întindere de 240.000 mp, cu distanțe relativ mari între orașele mari, și în care transportul era greoi (datorită sistemului feroviar intenționat complicat și restricțiilor de combustibil), forțele sau risipit ușor.

Zygmunt Hübner, cel care scrie istoria rezistenței teatrale poloneze, susține că teatrul de apartament este teatrul complotului și al supraviețuirii și apare întotdeauna în perioade de ocupație externă, cu țelul de a salva valorile culturale autohtone. (Hübner 1992: 170) Dacă pornim de aici, întrebarea este, de ce fenomenul nu a apărut nici în Transilvania anilor '70-80, cu toate că politica națională ceaușistă considera maghiarimea un inamic intern. În afară de răspunsurile generale anterioare, am putea propune încă unul, bazat pe psihologia colectivă a publicului. Teatrul maghiar din România avea dincolo de toate restricțiile și interdicțiile

¹⁰ În România erau patrusprezece orașe mari – între ele centre ale intelectualității maghiare ca Tg-Mureș și Cluj – unde mutarea era posibilă doar prin repartizare sau cauze familiale foarte întemeiate.

existente un atu invincibil: exercițiul de identitate națională și culturală al unei minorități aflate într-un mediu majoritar prin folosirea publică (pe scenă) a limbii. Spectacolele maghiare erau demonstrații culturale indiferent de conținutul piesei prezentate și suplineau într-o oarecare măsură rolul de rezistență al teatrelor care refuzau formele oficiale și intrau în ilegalitate.

Este important în același timp și ce piese erau prezentate. Piese de caracter esopic, prin mesajul lor metaforic, ascuns ofereau prilejul pentru exercițiul public al criticii sociale și ofereau satisfacție spectatorilor – de aici provine și iluzia atât de vehement apărată a unui „Ardeal neprihănit”. (Bottoni 2008: 169) Piesele acestea funcționau ca supape de siguranță prin care se elibera tocmai cantitatea de tensiune și nemulțumire socială necesară pentru funcționarea neperturbată a societății în continuare. Dacă ne întoarcem la interpretarea teatrului politic din introducere, aceste spectacole nu sabotau regimul în nici un fel, pentru că spectatorul „poate să-și mențină respectul de sine în existența cotidiană doar dacă extinde noțiunea rezistenței până când ea va include pasivitatea, ba chiar și atitudinea acționării la ordin. Iar rezultatul: »tragedia« nu numai că nu zguduie spectatorul, nu îl îndeamnă la auto-reflecție, dar îl absolvă chiar și de obligația rezistenței cotidiene posibile. Dramele de acest fel doresc să-și servească publicul, nicidecum să-l facă să ezite. Astfel că, după spectacol, spectatorul se întoarce acasă liniștit, cu sentimentul plăcut al participării, ca să-și odihnească capul în palmele încă pulsând de aplauze și să cadă într-un somn adânc.” (Bíró 1984: 133)

După ce am stabilit că atât propaganda, cât și producțiile așa numitului teatru de rezistență se racordează la dialogul politic existent, și nu îl desființează, ci continuă să-i țese legăturile, voi discuta cum pot fi interpretate evenimentele performance ale artiștilor plastici maghiari ai epocii respective.

Arta acționistă, în accensiune atunci în toată lumea, a sosit într-un vid în Transilvania și România anilor ‘70. Artiștii aflați în căutarea adevărului expresiei de sine erau forțați tot mai mult să se apere sau să se ascundă, iar cei rămași în țară alegeau un fel de emigrație interioară, dezvoltând o existență *underground* pe lângă slujbele obișnuite. Șansa suplimentară a artiștilor acționiști față de actori a venit din soluția forțată devenită ulterior trăsătura definitorie a artei acționiste din Transilvania: s-a retras în cea mai ascunsă sferă privată a creatorului, practic s-a desființat ca eveniment artistic, condiția necesară al căruia ar fi fost tocmai prezența vie în același spațiu și timp a publicului. Evenimentul și-a pierdut astfel tocmai natura sa de eveniment, desfășurându-se în prezența unui „eșantion” imaginar, care nu

putea fi prezent fizic, și participa numai ca o construcție mentală ideală a artistului la formarea „lanțului-feedback” (Fischer-Lichte 2009: 50).

Artiștii plastici și-au elevat evenimentele vieții cotidiene în opere de artă, adesea în mod spontan: de exemplu acțiunile desfășurate la Colinele de apă (Vizeshalmok) de lângă Tg-Mureș (în Sânișor) începeau de fapt ca excursii, ca recreație, ca apoi peisajul și distracția comună să dea inspirația și imboldul pentru creație. (Elekes 2010) Grupul MAMŰ (Marosvásárhelyi Művészek, Artiști Târgumureșeni), sau Sigma din Timișoara, sau gruparea de artiști din jurul lui Imre Baász, autointitulată Etna alegeau întotdeauna pentru realizarea acțiunilor lor spații din afara societății, „inutilizabile”: acoperișuri de bloc, dumbrăvi din păduri, terenuri agricole. Luarea în posesie a terenurilor, adesea în stil land-art este deosebit de interesantă, deoarece este „inocentă”: folosindu-le, artiștii nu cauzau nici un prejudiciu puterii. Modul alegerii spațiului era însă tocmai gestul pe care dictatura încerca să-l facă imposibil: părăsirea dimensiunii ideologice a partidului. De obicei, acțiunile nu politizau nici deschis, nici alegoric, devenind politici prin caracterul lor apolitic.

În contextul uniformității socialist-realiste, manifestările care reușeau să iasă din dilema supunere-rezistență și prin realizarea unei terțe opțiuni arătau natura de construcție a sistemului, contestând omnipotența sa, se articula ca gesturi politice. Un astfel de gest a fost celebra „acțiune a manifestelor” a lui Imre Baász din 1981, reacția sa la elogiile obligatorii cu ocazia sărbătoririi a șaizeci de ani de la înființarea Partidului Comunist Român. În cadrul environmentului său intitulat *Mitologia victimei (Az áldozat mitológiája)* artistul a amplasat șase cămăși pătate cu sânge pe un suport, și a împrăștiat manifeste în jurul lor. O parte din manifeste erau copii ale unor fluturași din perioada comunistă ilegală interbelică, restul erau invitații la expoziția organizată în cinstea PCR de către Comitetul Județean al Culturii și Educației Socialiste din Covasna. În cadrul acțiunii *Nașterea mitului (A mítosz születése)* în noaptea respectivă, cu ajutorul prietenilor săi, artistul a umplut spațiile publice ale orașului cu cele două tipuri de manifeste. Textul invitației nu avea nici un fel de conținut subversiv: „Comitetul Județean al Culturii și Educației Socialiste din Covasna. Filiala Covasna a Uniunii Artiștilor Plastici organizează în data de 6 mai 1981, la ora 5 o expoziție festivă cu ocazia sărbătoririi a 60 de ani de la înființarea PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN (pictură, grafică, sculptură, artă decorativă). Veniți să vizionați expoziția în Galeria din centru! Citește și dă mai departe!” (Chikán 1994: 30-34) Coluziunea trecutului cu prezentul contemporan a tematizat situația politică, atrăgând fără cuvinte atenția asupra incoerenței discursului oficial

în care comuniștii deveniseră din asupriți asupritori. Din perspectiva noastră cea mai importantă implicație a gestului a fost desființarea opoziției dintre comportamentul interzis și indicat: Baász a găsit modul de a arăta falsitatea comportamentului civic și a modelului artistic propagat de putere fără să le contrazică deschis. *Nașterea mitului* a ieșit din discursul ambivalent care, în opinia lui József D. Lőrincz era rezultatul structurii de personalitate bipolară dezvoltate în sistemul totalitar din estul Europei: încercând să se apere de valorile negative ale puterii, „eu real” a dezvoltat un „eu public”, care avea de ales între modul de vorbire prin analogii sau tăcerea conștientă sau involuntară. (D. Lőrincz 2004: 68-91)

Luând în considerare cele de sus, am ajuns la concluzia că în România regăsim forma de rezistență care însemna ignorarea deopotrivă a așteptărilor ideologice ale puterii și ale opoziției, reținerea față de orice declarație sau activitate, fenomenul afirmativității avansate de Werner Hamacher în arta acționistă practică de diferite grupuri de artiști plastici.

6. După răsturnarea regimului. Mai aproape de realitate

În decembrie 1989 dictatura comunistă din România a fost răsturnată, organele instituționale și neoficiale ale cenzurii și-au încetat activitatea. Trebuie însă să ne punem întrebarea dacă presiunea exercitată timp de patruzeci de ani asupra funcționării și conducerii artistice a teatrelor a încetat automat în momentul schimbării regimului politic.

Cel mai evident rezultat negativ cu durată lungă a cenzurii a fost emigrarea din țară în anii '70 a unei serii întregi de regizori talentați. Ciulei s-a întors pe scena Teatrului Bulandra, Mugur a creat spectacole importante la Cluj și Craiova, Șerban și Purcărete colaborează regulat de ani de zile cu teatre românești, Penciulescu a condus mai multe ateliere pentru actori tineri și filmele lui Pintilie sunt transmise liber pe canalele de televiziune. La un sfert de secol după răsturnarea regimului și patruzeci de ani de la emigrarea lor se poate oare completa prin aceste „rechemări” vidul creat de ultimele două decenii ale dictaturii?

Liderii consolidați profesionali ai teatrului românesc de astăzi, generația unor regizori ca Alexandru Dabija, Victor Ioan Frunză, Mihai Măniuțiu, Gábor Tompa și-au primit educația profesională în anii '70 și au început să-și dezvolte un stil propriu la începutul carierei, evitând obstacolele cenzurii, în cea mai cruntă dictatură. Spectacolele create după schimbare de Mihai Măniuțiu, actualmente creatorul cu cele mai multe premii UNITER-díjjal, sunt manifestări auto-referențiale ale canonului formal automat propriu. Operează cu elemente fixe și creează un sistem închis ermetic, total independent de contextul teatral și social în care se naște. Răspunsul târziu al regizorului la constrângerea ideologică prealabilă și la falsul deziderat al adevărului în realismul critic: indiferența socială totală.

Vom vedea, pe de altă parte, șirul creatorilor în activitatea cărora se regăsește senzația de dinainte de '89. Ion Caramitru, în calitatea sa de director al Teatrului Național și președinte al UNITER, fost ministru al culturii, unul dintre cele mai importante personalități ale teatrului românesc consideră că misiunea Teatrului Național este păstrarea limbii și rezistența.¹¹ Seria comunistă a lui Alexandru Tocilescu¹² pune pe scenă parodia regimului trecut, cu un scop declarat critic. Spectacolele nostalgice au efect datorită plăcerii cu care publicul descoperă pe

¹¹ Afirmație la o conferință a conducătorilor teatrelor naționale ale țărilor grupului din Visegrad și vecine, la Teatrul Național din Budapesta, cu tema rolului teatrelor naționale în secolul al 21-lea.

¹² *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* – Teatrul Mic, 2005; *Comedia roșie* – Teatrul Național, 2006; *Elizaveta Bam* – Teatrul Bulandra, 2007; *Casa Zoikăi* – Teatrul de Comedie, 2009

scenă elemente ale vieții sale trecute, dar elanul critic este înșelător, deoarece eroul întârziat țintește un leu mort: sistemul criticat este al trecutului. În schimb nu contribuie cu nimic la prelucrarea socială comună a comunismului, nu are ca scop confruntarea cu trecutul sau cu prezentul rezultat din el. Nu ridică întrebări, dau numai răspunsuri liniștitoare.

Ca urmare am ajuns la concluzia că „apatia civică” (Sennett 1998: 13) a teatrului românesc consacrat de astăzi poate fi explicată cu efectele de lungă durată ale opoziției dintre tendințele cenzurii comuniste și ale teatrului regizoral românesc în devenire.

Dintre creatorii de teatru de după 1989, grupul dramAcum a ajuns cel mai departe de practica teatrală anterioară. Proiectul inițiat cu un concurs de dramaturgie în 2002 s-a născut din dorința studenților de regie ai UNATC să găsească texte dramatice potrivite cu universul lor artistic. „Am obosit să ne plângem unul altuia despre cât de prost, prăfuit și învechit se conține, se scrie și se alege un text pentru spectacol de Teatru Acum. Ne întrebăm și am vrea să aflăm de la tine cum ar fi scris Caragiale un text pentru spectacol de teatru după ce ar fi văzut *Pulp Fiction* sau *Todo Sobre Mia Madre*, iar onorariul său ar fi 2000 de euro. Întreabă-te DE CE, CUM și PENTRU CINE să scrii Teatru Acum.” (Onlinegallery.ro) Mottoul primului concurs nu invita doar la scrierea textelor, dar îi provoca pe creatorii de teatru să reflecteze asupra statutului social, cadrul instituțional, posibilitățile economice și caracterul colectiv al muncii lor, precum și asupra condițiilor receptării: să se apropie de adevăr.

Stilul de lucru *work together in progress* a însemnat o schimbare mare față de practica de dinainte de 1989, în care textul final, adică terminat și închis de autor, trebuia să primească aprobarea diferitelor instituții (secretariat literar, cenzură), apoi ajungea în formă nemodificată pe scenă ca să fie revăzut de autor cu ocazia premierei la o distanță de luni sau chiar ani. Dramaturgul însă nu era considerat membru al echipei de creație teatrală nici în anii '90. Ilustrarea simptomatică a situației o găsim și în faptul că Radu Macrinici, Alina Mungiu-Pippidi, Alina Nelega, Saviana Stănescu, dramaturgi apăruiți după 1989, nu s-au înscris în conștiința (teatrală) românească ca autori ai pieselor vremii, ci ca organizatori de evenimente culturale (Macrinici, Nelega), activiști civici (Mungiu-Pippidi), sau ca autorii unor texte mai târzii de alt gen (Stănescu). (Peca 2008)

Dintre membrii fondatori ai dramAcum, regizoarea-dramaturg Gianina Cărbunariu a reușit prin activitatea sa de mai mult de un deceniu să provoace cel mai mult orizontul de așteptare al spectatorilor români. Cu toate că spectacolele ei au fost invitate la FNT (Festivalul Național de Teatru) aproape fără excepție, nedumerirea și refuzul profesional față de ea este

bine demonstrat de faptul, că la zece ani după premiera spectacolului de renume internațional *Stop the tempo*, semnat în calitate de dramaturg și regizor, spectacolele ei sunt incluse în secțiuni care, chiar dacă nu o fac explicit în denumirea lor metaforică, totuși situează aceste producții într-un teritoriu *off* nedeclarat, departe de spațiul teatrului consacrat. „Elita teatrală veche respinge noul teatru social, care apelează în metodele sale la limbajul celei mai pure avangarde.” (Tamás 2014: 25) În timp ce primește o serie de invitații la proiecte teatrale internaționale, Cărbunariu este în continuare considerată de o parte a scenei teatrale bucureștene o oportunistă, care „a învățat în Vest cum să speculeze mizeriile postcomuniste în favoarea unui succes imediat”, iar actorii cu care lucrează ar merita să primească în sfârșit un rol „normal”. (Papp 2013) Acest tip de discurs presupune tacit, indiferent de nivelul artistic al producției că teatrul cu metode documentariste este *ab ovo* mai puțin valoros, este „antiestetic”, nefiind rezultatul muncii creative a unui (sau mai multor) creator(i), nefiind o realizare intenționată, ci o bucată de adevăr brut, de materie neprelucrată. Nu se formulează critica post-structuralistă a autorului, se întâmplă mai curând o încercare de a impune concepția despre autor din secolul al 19-lea: creatorul să fie „un creator genial”, cineva care creează din propria sa ființă ceva obiectual nou, din nimic, ca un demiurg; prin urmare cel care lucrează din realitatea directă, din ceva ontologic preexistent, nici nu poate fi considerat creator. Raționamentul neglijează evidența de istorie teatrală că în diferite epoci creatorii teatrali încercau să se apropie cât mai mult de realitatea prezentului lor, căutând mereu legătura cât mai directă cu realitatea, abandonând, pe cât era posibil, convențiile teatrale. Asta se întâmpla nu numai în realism, dar și în experimentele novatoare care au urmat.

Spectacolele studiate în următoarele capitole – Gianina Cărbunariu *Stop the tempo*, *Sado Maso Blues Bar* și *20/20*, Schilling Árpád *Partidul (A párt)* – au ca numitor comun conectarea la teribila pasiune pentru realitate. (Badiou 2010a) Operele de artă guvernate de această pasiune teribilă, spune Alain Badiou, încearcă să dezvăluie distanța dintre realitate și aparență și dicotomia dintre cele două: „Gestul artistic nu este altceva, decât penetrarea aparenței, care face vizibilă distanța realității în starea ei brută.” (idézi Deczki 2010) Politicitatea lor este politica percepției.

7. Teatrul scris în spațiu. *Stop the tempo. Sado Maso Blues Bar*

7.1. Teatru ambiental

„Ce se întâmplă cu spectacolul dacă se încalcă convențiile obișnuite dintre performer și spectator? Ce se întâmplă dacă performerii și spectatorii stabilesc un contact real? Dacă își vorbesc și se ating?” (Schechner 1973: 40) Richard Schechner, conducătorul colectivului de creație The Performance Group, activ în perioada 1967-80 în New Yorkban încerca să găsească răspunsul la întrebarea aceasta. În cartea sa intitulată *Environmental Theater (Teatru ambiental)*¹³ trece în revistă propriile sale motivații și obiective creative pe baza spectacolelor realizate împreună cu ceilalți creatori din The Performance Group. Cu toate că textul lui Schechner nu este un manifest politic teatral, experimentele relatate de el vizează toate deschiderea situației teatrale și schimbarea formelor percepției. Studiarea acestor experimente s-a dovedit a fi necesară, fiindcă spectacolele realizate de The Performance Group sunt adesea cele mai bune exemple pentru conceptul de estetica responsabilității introdus de Lehmann.

Termenul *environmental theater* al lui Schechner are mai mult variante de traducere în textele de teorie teatrală maghiare, dar fenomenul este atât de rar amintit, încât nu s-a format încă un consens în ceea ce privește varianta maghiară consacrată.¹⁴ În teza mea voi folosi expresia *environmentális színház (teatru environmental)* după traducerea lui Magdolna Jákfalvi. Față de traduceri cum ar fi *környezetspecifikus színház (teatru site-specific)*, *környezetszínház (teatru de ambient)*, *helyspecifikus (teatru specific spațiului)* expresia vădit străină de limba maghiară are un merit: amintește de cartea lui Schechner. Schechner inventează noțiunea de teatru ambiental referindu-se la Allan Kaprow (Schechner 1973: 68), făcând aluzie la faptul că fenomenul pendulează între teatrul tradițional¹⁵ și arta performance.

¹³ în limba română vezi: Richard Schechner: *Performance: Introducere și teorie*, Editura UNITEXT, București, 2009 (trad.: Saviana Stănescu, Ioana Ieronim)

¹⁴ în limba română se folosește termenul de *teatru ambiental*

¹⁵ Schechner formulează mereu concepția sa despre teatrul ambiental în relația cu teatrul considerat de el tradițional (orthodox theater). Tradiția la care se referă este aceea apărută în teatrul în formă de cutie al barocului italian și consolidată apoi la Meiningen, și mai târziu în teatrul lui Antoine și Stanislavski – a esteticii celui de-al patrulea zid, a realismului.

În atmosfera de revoltă generală din Statele Unite a anilor '60 Richard Schechner încerca să aducă pe scenă conștiința, atitudinea civică. Participarea spectatorilor, care lipsea din teatrul occidental din perioada Evului Mediu, devine actuală în acei ani pentru că oamenii trăiesc în sisteme de comunicare închise cu sens unic. După propria sa mărturie, evenimentul¹⁶ organizat în aprilie 1966 , *4/66* (titlul trimite la data prezentării) a fost primul spectacol al lui Schechner în care se aștepta ca spectatorii să facă mai mult, „decât să cumpere biletul, apoi să stea în liniște, să râdă cât durează și la sfârșit să aplaude.” (Schechner 1973: 68) Schechner experimentează cu mai multe metode de activizare a spectatorilor, căutând forma cea mai eficientă a provocării, care nu permite spectatorului să rămână indiferent, dar nici nu-l manipulează agresiv. În 1970 creează împreună cu trupa sa producția¹⁷ *Commune*, iar la reprezentația acestui spectacol din 28 februarie 1971 *regia* este suspendată timp de trei ore de către *evenimentul* artikulat spontan prin intervenția spectatorilor.

Majoritatea spectacolelor TPG au fost create în hala numită Performing Garage. Asemănător cu toate studiourile moderne de azi, lipsa despărțirii, neutralitatea acestui spațiu asigurau posibilitatea transformării sale în fiecare moment al spectacolului. Schechner vede importanța spațiului în faptul că expresia spațială a unui eveniment descrie exhaustiv natura aceluia eveniment. De aceea prima etapă în crearea unui spectacol al TGP a fost căutarea spațiului adecvat, apoi explorarea, „descoperirea” sa, „tocmeala” cu spațiul, inițierea convorbirii cu el.

În primul capitol al cărții sale introduce cinci principii de bază ale organizării spațiului teatrului ambiental. (Schechner 1973: 1-39) Să evocăm doar cele importante din perspectiva cercetării noastre curente: 1. Trebuie proiectat spațiul întreg al fiecărei producții. Integralitatea se referă aici la faptul că spațiul teatral nu este o unitate ermetică ruptă de lume, ci face parte din mediul său mai larg, se integrează în viața orașului, în cultură, societate și istorie. Dacă unele spații ale producției sunt folosite doar de actori, acest lucru trebuie să poarte o semnificație în cadrul spectacolului dat. Altfel „spațiul ocupat de spectator este ca o mare în care înoată performerul; iar unitățile spațiului de joc sunt insule și continente în spectatori.” (Schechner 1973: 39) Este important ca celălalt spectator să apară în câmpul vizual al spectatorului, devenind chiar inconștient parte componentă a spectacolului. 2. Proiectarea ia în considerare simțurile spațiale (*space-senses*) și câmpurile de spații (*space-fields*). Schechner

¹⁶ Schechner nu consideră *4/66* spectacol, îl numește *event* / eveniment. (1973: 67)

¹⁷ descrierea detaliată a spectacolului în: Schechner 1973: 46-59

presupune o legătură vie între spațiu și corpul care se mișcă în el: gesturile parcă prelungesc corpul, prin ele sunt instaurate limite invizibile, puncte de legătură, centre de energie. 3. Toate elementele ambientale sunt funcționale. Decorul teatral tradițional are două dimensiuni, ambientul trei. Proiectantul său nu e interesat de felul în care arată, ci de modul în care funcționează spațiul. Dacă un spațiu găsit este considerat adecvat pentru lumea și atitudinea unui spectacol, acesta devine parte componentă a spectacolului fără nici o intervenție. Componentele spațiale nu trebuie să fie aparente, creatoare de iluzie. Funcționalitatea înseamnă și că spectatorul trebuie să fie informat clar despre rolul fiecărui element, ca să se simtă în siguranță atunci când renunță la pasivitate.

7.2. *Stop the tempo*

Folosirea spațiului în spectacolul *Stop the tempo* al Gianinei Cărbunariu din 2003 aplică întocmai principiile de bază ale teatrului ambiental al lui Schechner referitoare la organizarea spațială. Producția se clădește pe spațialitatea comunicării teatrale, pe identitatea asociativă a spațiului concret al barului Green Hours în care se desfășoară spectacolul și localurile de distracție din acțiunea fictivă a piesei.

Trei oameni își târăsc singurătatea în piesa Gianinei Cărbunariu. Clubul în care se întâlnesc este locul rolurilor forțate, al eșecului de care vor să scape scârbiți, apoi fac un accident de circulație. O înțelegere tacită îi aduce mereu înapoi la locul primei lor întâlniri, unde, mânați de o dorință iarăși nerostită, decuplează curentul. Nu se opresc la o singură ocazie, își găsesc menirea în scoaterea din priză generatoare de panică. „Dacă România ar fi cuplată la un panou de siguranță uriaș...” (Cărbunariu 2008: 314) După a serie de siguranțe scoase cu succes, povestea se termină când, la un concert, doi dintre ei, un băiat și o fată sunt prinși în flagrant și se curentează mortal.

Cele trei personaje poartă numele actorilor care le interpretează: într-o scenă a spectacolului își citesc datele din cardurile de identitate. Cărbunariu scoate spectatorii din intimitatea rolului lor pasiv cu ajutorul schimbărilor de tehnică interpretativă care hașurează granițele dintre realitate și ficțiunea și invită publicul la confruntarea elementelor fictive și reale, de fapt la imaginarea ficțiunii ca realitate.

Condiția de bază pentru aceasta sunt cunoștințele culturale comune ale actorilor și spectatorilor, garanția căroră este chiar Barul Green Hours de pe Calea Victoriei. Poziția sa

centrală este compensată de intrarea prin curtea interioară care conduce spre o pivniță stil vagon. Caracterul ascuns, am putea spune chiar tainic, capacitatea mică și profilul (bar jazz) îl fac un local de distracție alternativ. Excluz din mainstream-ul industriei ospitalității capitalei, nici măcar trioul decuplator nu-l consideră demn de un atentant, fiind frecventat mai mult de amăriți ca ei. (op.cit.: 308) Spectatorii care vizionează *Stop the tempo* trebuie să cunoască sentimentul. La teatrele consacrate și populare aflate la câteva sute de metri distanță nu te poți aștepta la complicitatea critică, la atitudinea de frondă de aici.

Practica teatrală se referă des la inadecvarea scenei gazdă cu ocazia producțiilor în deplasare, dar obiecțiile legate de spațiul extern obiectiv se referă mai ales la condiții fizice, la dimensiunea scenei sau la (lipsa de) dotări, etc. Dincolo de obstacolele practice care pot fi înlăturate, spectacolele pot fi de obicei deplasate. *Stop the tempo* însă încorporează barul Green atât de bine în lumea sa, încât prezentarea în orice alt spațiu e de neimaginat, sau poate fi conceput doar ca recreare. O astfel de comuniune între spațiu și operă poate fi exemplificată prin sculpturile publice: opera s-a inspirat din cultura, istoria și tradiția locului, dar își găsește și receptorul ideal în același spațiu. O altă caracteristică a modului în care *Stop...* folosește spațiul este reprezentarea spațiului dramatic fără decorarea sau schimbarea spațiului exterior obiectiv. Regizorul se bazează mai ales pe resursele spațiului găsit: majoritatea acțiunilor personajelor se leagă de localuri de distracție, iar Green este un local de distracție. Spectacolul este de fapt regândirea spațiului în funcționarea sa proprie.

7.3. *Sado-Maso Blues Bar*

Pentru spectacolul *Sado-Maso Blues Bar* din 2007 Gianina Cărbunariu a ales o vitrină ca loc de desfășurare. În analiza spectacolului încerc să stabilesc cum modifică o astfel de opțiune situația de comunicare teatrală, și cum se infiltrează sensibilitatea socială în această situație, fără ca ea să fie propusă textual de drama Mariei Manolescu pe care se bazează spectacolul.

La câteva case de Piața Universității și Teatrul Național, care înseamnă kilometrul zero al capitalei, Teatrul Foarte Mic este situat în inima Bucureștiului, pe Bulevardul Carol I., cu șase benzi de circulație. Spectacolul s-a jucat într-o încăpere laterală a foaiierului, de obicei închisă publicului, care are un perete de sticlă/ o vitrină cu deschidere spre bulevard.

Funcția tradițională a vitrinei este să atragă clienții, să promoveze produsele, să încurajeze consumul. Vitrina teatrală are aceeași intenție ca cea comercială: încearcă să atragă spectatori plătitori. Ferestrele mari, cu deschidere spre stradă de la parterul teatrelor sunt de obicei „căptușite”, închise cu un material care evocă cortina de pe scenă, și pe acest material se expun imagini din spectacole. Mesajul este: toate „minunile” din imagini vor învia la ridicarea cortinei. Vitrina teatrală accentuează faptul că spectacolul este o lume exclusivă, închisă, în care spectatorul poate avea acces, dacă achită prețul biletului. *Sado-Maso Blues Bar* încalcă această convenție atunci când face accesibil momentul „sacru” al spectacolului pentru trecătorii din stradă.

Vitrina, la fel ca fereastra și pictura este o construcție simbolică care reprezintă înstrăinarea subiectului de lume, susține istoricul de artă Hans Belting. (Belting 2003: 46) Toate cele trei construcții sunt suprafețe ale spațiului interior înconjurat de construcții prin care lumea se deschide. În *Sado-Maso Blues Bar* vitrina devine mediu atât pentru observatorul intern și extern, cât și pentru lume.

Trecătorul care trece pe lângă vitrina Teatrului Foarte Mic, sau se plimbă pe acolo, sau aruncă o privire, devine parte componentă a imaginii spectacolului dar și spectator, căpătând ambele funcții involuntar, fără acceptarea deliberată în prealabil a contractului teatral: el este condus de curiozitatea de moment. La început nu știe că este vorba de un spectacol regizat, nu percepe cadrele instituționale. Experiența următoare este recunoașterea situației performative în care a ajuns involuntar: își dă seama că și el este privit, atunci ezită și ori nu vrea să participe, ori se lasă condus de curiozitate și se alătură părții de spectacol care se desfășoară pe stradă, de exemplu se dă în spectacol pentru cei de dinăuntru, sau, ignorând spectatorii din interior care se holbează la el, urmărește jocul actorilor. Oricare ar fi alegerea sa, devine performer începând cu prima experiență.

Spectacolul operează cu puține elemente construite și se mută parcă în condițiile oferite de orașul din partea cealaltă a vitrinei: trecătorii, mașinile, autobuzele, clădirile de vizavi, oamenii care apar în ferestrele clădirilor etc., toate se integrează în imaginea scenică. Numai că această imagine scenică conștientizează tocmai faptul că deși ecranul, deschiderea scenei sau vitrina ne ghidează privirea și construiesc imaginea, lumea de dincolo nu se întâmplă „altcândva și altundeva”, nu e fictivă sau virtuală, ea este realitatea spectatorului, și noi am pășit în teatru din ea și vom pași înapoi în. Realitatea care ustură ochii, și care transpare prin ficțiunea spectacolului, nu apare în practica caracteristică a teatrului comercial,

sau a teatrului de artă *mainstream* din România. Cauza reținerii este nevoie păstrării sentimentului de siguranță: cât timp ne cufundăm în vrajă, evenimentele neplăcute din lume nu ne pot răni. Spectatorul de dinăuntru se vede oglindit distorsionat în fundalul jocului actoricesc și, în timp ce urmărește reacțiile real trăite ale trecătorilor, își dă seama că el a declanșat aceste reacții. Prin urmare acest teatru își aruncă spectatorii în realitatea intersubiectivă.

8. Chestiuni de actualitate politică în teatrul politic

În ultimele două capitole ale tezei am analizat un spectacol din România și unul din Ungaria –*20/20* al Studioului Yorick din Târgu-Mureș și *Partidul* realizat de Krétakör din Budapesta – care se aseamănă prin alegerea unei teme din actualitatea politică, dar nu se conectează la niciun discurs politic, nu încearcă să funcționeze ca mesageri ai unor ideologii.

8.1. *20/20*

Spectacolul *20/20* prezentat în toamna anului 2009 tratează Martie Negru, adică conflictul etnic din martie 1990 din Târgu-Mureș. Spectacolul jucat în mai multe limbi a fost scris și regizat de Gianina Cărbunariu, cu actori maghiari din Târgu-Mureș și români din București, eu am colaborat în calitate de dramaturg, asistent regizoral și traducător.

Pregătirile pentru spectacol s-au desfășurat în trei etape: colectarea de date a fost urmată de improvizații, apoi paralel, dar independent au urmat repetițiile și scrierea textului. La început exista doar tema și echipa creativă. Scopul primordial al colectării de date a fost acumularea cunoștințelor, dar, datorită atitudinii radical diferite a membrilor echipei, această etapă s-a transformat oarecum într-un exercițiu de consolidare al echipei. Dintre noi treisprezece, unii au crescut în capitală sau orașe situate departe de Târgu-Mureș, atât geografic cât și cultural, și în timpul evenimentelor din martie erau școlari, astfel că pentru ei tema era un teritoriu necunoscut, neutru. Mulți au trăit escaladarea conflictului etnic imediat următoare răsturnării regimului ca adolescenți târgumureșeni sau ardeleni, astfel că acest eveniment s-a suprapus sau chiar s-a împletit cu alte povestiri importante ale trecerii lor spre viața de adult. Astfel o parte a echipei trebuia să se apropie iar cealaltă să se distanțeze de evenimente.

Limba ca identitate, relația dintre limba maternă și limba străină, problematica existenței în limbă au definit puternic spectacolul, de aceea nu am intenționat să facem „transparentă” traducerea, ci am transformat-o în componentă organică a spectacolului, îmbibată de tematică. Maria Drăghici a creat un fundal vizual proiectat care se schimba la fiecare scenă și pe care apărea tot textul rostit în limba română și maghiară în traducere. Prin bararea unor cuvinte în textul proiectat am dorit să facem vizibil actul traducerii, procesul prin care căutăm expresia potrivită, greșim sau ne corectăm ocazional.

În faza cea mai importantă a colectării de materiale, definitive pentru forma finală a spectacolului am realizat interviuri cu persoane care au acceptat să vorbească despre relațiile lor cu evenimentele din martie. O parte a subiecților erau din rândul personalităților publice, majoritatea însă au fost aleși aleatoriu, cu atenție pentru cuprinderea unui eșantion cât mai variat de persoane de diferite etnii, vârste, profesii, situații financiare, nivel cultural și implicare. Am întocmit în prealabil un set de întrebări pe care nu l-am folosit în formă de chestionar, ci doar ca parte a pregătirii, astfel că nu doream să primim răspuns la toate întrebările cu ocazia fiecărei întâlniri. Am lăsat procesul discuției să se desfășoare liber, fiindcă scopul era ca subiecții să se exprime autentic și să-și amintească cât mai exact momentele considerate de ei cele mai relevante. Am căutat intenționat micro-povestirile, care, deși sunt marcate de perspectiva unei părți, se legitimează totuși prin aspectul personal, adevărul lor devenind incontestabil. Momentele cele mai bine documentate ale evenimentelor – să le numim tablouri istorice – au fost treptat excluse din scenariu, locul lor fiind luat de cioburi de povestiri compuse într-un mozaic. Povestirile-micro găsite în final au determinat întreaga dramaturgie a spectacolului precum și jocul actoricesc. Am renunțat la actul justițiar sperat, diferențierea victimelor și infractorilor pe criterii de vinovăție și etnice, la exprimarea regretului pentru victime sau la absolvirea celor vinovați de responsabilitate. Nu s-a produs nici marea narativă și catarsisul aferent.

20/20 se termina cu semnul întrebării: „Voi ce credeți?” (Cărbunariu 2009) Punctul trebuia să-l pună spectatorul – dacă dorea. După aplauze am invitat spectatorii să revină în sală după o pauză scurtă și să ocupe loc în spațiul de joc, în mod simbolic în spațiul conflictului, în care nu se știa cine e român și cine e maghiar, cine e prieten și cine e dușman. I-am invitat să participe la o discuție comună în care chiar puteau să exprime ce gândeau, de fapt, puteau să scrie actul al doilea al spectacolului. Am crezut că discuțiile de după spectacol vor oferi respectul și siguranța emoțională necesară spectatorilor ca să-și regândească sau chiar să-și „rescrie” amintirile. Adică, după ce spectacolul a zguduit în temelii conștiința polarizată a identității spectatorilor, discuțiile ofereau prilejul de a avea experiența participării la adevărul părții adverse. Datorită acestui scop am renunțat la moderarea discuțiilor. Am oferit orașului doar spațiul concret și simbolic al dialogului, agora în care ei înșiși trebuiau să pună în practică un fel de democrație participativă nemijlocită. Dacă ne asumăm un rol mai mare, „actul al doilea” ar fi putut lesne aluneca în didacticism, deoarece am fi forțat asupra participanților un fel de împăcare, consens și în final uitarea, capcane ocolite de spectacol. A fost catartic să simțim că atât, atât de mult și de puțin poate să facă teatrul. Discuțiile libere

de după spectacol au făcut posibilă „interdeschiderea” operei de artă cu realitatea cotidiană a spectatorilor, în care amintirea evenimentelor din martie are un efect semnificativ până în ziua de azi.

În continuare am studiat dacă *20/20* a devenit politic în sensul că a provocat percepția reflexivă și transformarea, bazându-se pe particularitățile mediale ale teatrului. Obiectul percepției era în acest caz spectatorul însuși ca ființă socială, care într-un fel sau altul, dar se raportează fără excepție la evenimentele istorice evocate.

Maurice Halbwachs susține că munca istoricului începe atunci când grupurile memoriei au dispărut, când trecutul nu mai este „locuit”. (citad de Assmann 2004: 36) Societatea civică târgumureșeană trăiește ca grup într-un moment înainte de istorie și încă nu integral după memorie. Spectacolul însuși s-a născut în parte din curiozitatea provocată de neprelucrarea istorică, de dezorganizare: reconstrucția obiectivă propusă de Halbwachs și Assmann nu s-a întâmplat, memoria de grup a fost abandonată, din cauza asta am întâlnit formațiuni foarte inconștiente ale memoriei cu ocazia interviurilor de dinainte de spectacol. Continuând metafora lui Halbwachs: acest trecut este încă locuit, dar camera în care se află amintirile amorse despre martie 1990 a fost zidită cu poarta tabuului. Societatea aceasta nu știe um să se raporteze la dubla definire de sine: pe de o parte își construiește identitatea în legătură puternic etnicizată cu celălalt (Gagy 2010), pe de altă parte se abandonează inert în cultura consumerismului global, care nu dizolvă tabuul traumei post-martie, ci îl ocolește. După cum arată scena finală din *20/20*: urmașii nobililor ardeleni și generația a doua a românilor mutați de dincolo de Carpați descarcă cu ajutorul lap-topurilor japoneze aceeași melodie americană, în timp ce conversează unii cu alții în engleză.

Persistența stării paradoxale nu se datorează procesului sacru al memorie, desfășurat spontan, ci este rezultatul unei intenții economico-politice foarte prozaice. Conștiința națională, ca memorie de grup este baza tendinței politice naționaliste, prin urmare menținerea sa în viață este un interes al puterii. Naționalismul care exclude concepții divergente construiește străinul. Christoph Jamme susține (citad de Nyíró 2010) că singurul loc unde ne putem raporta la străin în mod productiv, fără violență, „renunțând la nevoia dominării străinului de către Eu”, este arta, unde există posibilitatea ca „esența estetică să capete dimensiuni etice sau chiar politice.” Sau, cum spune Lehmann: „Doar teatrul poate să reacționeze la asta prin *politica sa a esteticii*, pe care o putem numi totodată *estetica*

responsabilității. (...) O astfel de experiență are nu numai caracter estetic, dar și caracter etico-politic.” (Lehmann 2009: 224)

20/20 a forțat renunțarea la dominarea străinului de către Eu, în primul rând prin faptul că spectacolul a făcut imposibilă în mod consecvent trasarea unor linii de demarcare clare între Eu și străin.

8.2. *Partidul (A Párt)*

La zece ani după premiera spectacolului *țara NEAGRĂ* care formula o critică socială dură și la șase ani după dizolvarea companiei permanente care l-a realizat, Árpád Schilling a regizat un nou spectacol cu caracter politic. Teatrul Krétakör a prezentat *Partidul* în primăvara anului 2014, cu o săptămână bună înaintea alegerilor parlamentare, cu ocazia Zilei Internaționale a Teatrului, atunci când mesajul lui Brett Bailey scris cu acest prilej accentua tocmai rolul esențial al teatrului în polis. Alegerea datei premierei face parte din concepție: regizorul dorește să vorbească spectatorilor despre natura politicii când acesta este în centrul atenției. Am putea spune că cei care și-au luat bilete pentru premiera *Partidului* (și la celelalte trei spectacole din Budapesta în zilele următoare) erau identici cu cei care urmau să se înfățișeze la urnele de vot, iar regia a exploatat dubla lor calitate în scopul activizării comunității. „Nu știam în ce direcție, dar doream neapărat să ies din rolul comod al »instigatorului«. Am vrut să-mi asum un rol mai mare în problemele comunității.” (Schilling 2013) Încercarea este inevitabil eroică, în măsura în care propune ca în cele două ore ale spectacolului să se producă o revoluție socială, regândirea lucrurilor fără sens în mod inteligent, un proces care nu s-a întâmplat în „ceidouăzecișiceva” de ani.

„Oare la ce se așteaptă de la noi fotografiile despre victimele epurărilor etnice pe zidurile galeriei? Să ne revoltăm împotriva călăilor? Să-i compătimim – fără nici o consecință – pe cei suferinzi? Să ne supărăm pe fotografi care creează experiență estetică din mizeria oamenilor? Sau să fim revoltați de privirea lor complice, care îi degradează pe acești oameni în victime? Imposibil de decis.” – scrie Jacques Rancière despre eficiența artei. (2011: 39) Și rezultatul *Partidului* este egalitate indecisă. Spectacolul oscilează permanent între declarații și luări de poziție politice deschise și banale și ironia și citatul atot-dezvăluitor. Gândurile mele despre spectacol sunt ghidate de întrebarea: poate să facă mai mult, și dacă da, ce altceva să facă, decât să „instige”, să provoace? Reușește oare *Partidul* să depășească caracterul

propagandistic al teatrului-manifest politic, poate să-și scoată spectatorul din sistemul comportamental spectatorial și civic automat? Dacă da, asta se datorează faptului că pune sub semnul întrebării propriile sale declarații: prezintă spectatorilor adunați la Teatrul Trafó pentru spectacolul muzical interactiv intitulat *Partidul* trupa The Party (numele are atât înțelesul de partid, cât și cel de chef) și cântărețea lor anunță actorii companiei Krétakör invitați la concertul din Budapesta al turneului lor. Prestația muzicală a orchestrei și a cântăreței Juliette Navis este ireproșabilă, cunoștințele lor profesionale confirmă așteptările că vom participa la un concert, deci trebuie să acceptăm regula de joc, care nu se concretizează din prima, dar devine frapantă ulterior: nimic nu este ceea ce pare în seara asta pe scena din Trafo. Succesul (sau eficiența spectacolului) depinde de măsura în care spectatorul simte această dualitate. Schilling oferă relativ puține indicii de interpretare, parcă ar sugera și cu asta că adevărata responsabilitate a democrației prin reprezentare nu revine partidelor ci cetățenilor care contribuie la ocuparea funcțiilor; că libertatea de opinie asigurată de democrație este în același timp și o constrângere chinuitoare: individul trebuie să-și formeze propria opinie și să fie destul de sensibil și de atent ca să facă asta.

Spectacolul început prin concert descrie în continuare condițiile sociale din Ungaria și plângerile comune, după care sunt numiți candidați la funcția de primar din rândul personajelor și se aprind luminile de sală deasupra spectatorilor: să votăm. Prin asta spectacolul ne scoate din zona de confort numai în măsura în care ne supără că trebuie să participăm la o astfel de activizare de aparență. Nu există risc real, votul nu-i forțează pe spectatori să-și regândească propria condiție, nu-i aduce în imposibilitate decizională. Mai precis nu există posibilitate reală de alegere în cadrul ficțional între cei doi candidați: Sándor, înecat de propriile cuvinte și cufundat în trecut și populistul Zsolt, care își ține discursul stând pe masă. Nici opțiunea între a vota sau a nu vota nu are miză, căci ulterior aflăm că votul este asigurat de oamenii infiltrați. Regia oferă deci participare aparentă spectatorilor, dar nu îi consideră parteneri egali, cu care să se tocmească despre mersul spectacolului ca eveniment social, despre condiții sau rolurile oferite. La sfârșitul poveștii care se derulează și se îneacă în tragedie, scena este preluată de un grup de adolescenți, cerând o preluare de putere asemănătoare în viața publică, apoi apare pe scenă Márton Gulyás, în costum, cu „insigna de partid ” Krétakör ca să țină un discurs electoral în toată regula. În calitatea sa de director executiv al Fundației Krétakör cere sprijinul nostru, al spectatorilor pentru funcționarea Școlii Libere Krétakör, anunțând că în momentele anterioare ni s-a prezentat prima promoție a școlii

– deci deconspiră intervenția „spontană”, dar continuă discursul politic rușinos de ipocrit: vrea și el banii, votul, simpatia noastră, și ne spune ce să ne placă și ce nu.

Regia lui Schilling obligă spectatorul la receptarea reflectivă în această deconstrucție multiplă. Scenele se pun în paranteză reciproc, nu se poate decide care este condiționată de cealaltă. La fel, este imposibil de decis care dintre declarațiile spectacolului ar trebui luate în serios și care sunt ironie pură. Chiar dacă suntem cei mai avizați spectatori, nu mai suntem siguri care este „sarcina” noastră. Nu putem să ne dăm seama exact, ce este „numai teatru”, și ce are miză reală prin comparație. Iar în dorința noastră de a afla, ne confruntăm simultan cu noi înșine ca *voyeuri* doritori de iluzii închise în siguranță, și ca cetățeni care își transferă responsabilitatea socială prin vot în democrația reprezentativă și se supără dacă oferta electorală este proastă și nu permite alegerea. *Partidul* poate fi interpretat ca manifestare artistică eficientă, politică în acest sens: nu oferă „răspuns corect” în locul nostru la întrebarea cu ce ideologie anunțată de un partid politic să votăm în realitate, dar oferă experiența vie, senzorială a frustrării simțită, atunci când suntem nevoiți să gândim independent, fără ajutorul indiciilor exterioare.

9. Concluzii

Ideea politicității teatrului, a interesului teatrului pentru funcționarea societății nu este nicidecum recentă în istoria teatrului european.

Poate nu e greșit să afirmăm că ar fi posibilă scrierea unei istorii a teatrului occidental din perspectiva politicității spectacolelor. Această istorie teatrală puternic antropologizată ar cerceta în ce relație se poziționează arta teatrului față de realitatea socială, cum își prețuiește propria putere exercitată asupra societății, ce sarcini morale încearcă să îndeplinească, și cât de conștientă și asumată este această intenție a sa, sau tocmai invers, cât de ascunsă și negândită.

Concepția lui Lehmann despre teatrul politic, prezentată la început, provine, după cum s-a văzut în analiza concepțiilor lui Piscator și Brecht, din estetica brechtiană, iar esența sa este reflectarea descrisă de Erika Fischer-Lichte, după Helmuth Plessner drept *conditio humana*: omul este singura ființă care poate să se confrunte cu sine ca și cum ar fi altul. (Fischer-Lichte 2001: 9) *Conditio humana* poate fi descris ca situație teatrală de bază (cineva privește pe altcineva care acționează), susține Fischer-Lichte, și invers, situația teatrală prezintă structural *conditio humana*, distanțarea de sine și auto-reflexia prin celălalt, ceea ce înseamnă atribuire și schimbare de identitate. (idem.: 10) Pe baza fenomenelor studiate de mine în teză să adăugăm: sigur, din punct de vedere structural, în practică însă actul performativ al schimbării de identitate este posibil atunci când spectacolul nu se angajează lângă niciun consens social interpretabil ca discurs al puterii. Teatrul, care nu își smulge spectatorul, prin estetica întreruperii, din starea neîncrederii suspendate, menține consensul, nu stimulează percepția reflectată. Păstarea intangibilității suspendării neîncrederii este egală cu sechestrarea spectatorului de sine însuși. Omul care stă în sală în aceste situații este propriul său *avatar*, care nu are nici o legătură directă cu eul său existent în lumea socială reală din afara teatrului, și corpul, eul lumesc al căruia se cere respectuos a fi închis, împreună cu telefoanele mobile pe durata spectacolului ... În contrast, teatrul politic contemporan desființează izolarea de realitatea directă a spectatorului prin politica percepției. Dacă la începutul tezei am caracterizat teatrul politic trasat de mine prin eficiența disensiunii, am susținut în capitolele următoare despre teatrul perioadei dictaturii și teatrul consacrat al celor

două decenii de după răsturnarea regimului, că a consolidat identitatea spectatorilor, a contribuit la funcționarea în continuare a automatismelor sociale.

În comparație, politicitatea teatrului de pe scenele din România și Ungaria mileniului trei se manifestă în întoarcerea spre realitate. Prezentarea problemelor vieții politice nu este o condiție a teatrului politic, dar nici nu este interzisă. Evocând din nou exemplul scenei din țara *NEAGRĂ* tratat în introducere, spectacolul lui Schilling nu este politic pentru că vorbește despre războiul din Irak sau alte actualități din viața publică, dar ambele aspecte sunt valabile: este un spectacol politic care tratează (și) o temă politică. De asemenea, politicitatea sa nu provine din faptul că actorul își întinde mâna dincolo de un zid invizibil și înmânează spectatorului un obiect de recuzită – cu toate că acest lucru se întâmplă. Politicitatea provine din întreruperea reprezentării mimetice a torturii oamenilor și dezvăluie situația comodă din care spectatorul a urmărit până acum acest lucru, transformându-l din spectator în semenul său înzestrat cu responsabilitate. Spectatorul este cel care va trebui să decidă ce va face cu această responsabilitate.

La sfârșitul tezei putem să afirmăm că teatrul politic român și maghiar sunt *afformance*: merg până la punctul în care este dezvăluită situația actuală, starea de neconceput. Renunță însă la salvarea lumii, nu își propun nici să arate calea dreaptă. În inacțiunea și inerția asumată bântuie memoria secolului al 20-lea: cea a utopiilor realizate în orori, totodată acceptarea rezignată a faptului că lumea nu poate fi schimbată, dar și recunoșterea că „particularitatea medială a teatrului face posibilă mai mult reprezentarea varietății punctelor de vedere, decât transmiterea mesajului (politic).” (Kricsfalusi 2014: 12)

Bibliografie

Volume și studii:

- *A performance-művészet*, 2000, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest
- Assmann, Jan, 2004, Budapest, *A kulturális emlékezet*, Atlantisz Könyvkiadó, trad. de Hidas Zoltán
- Badiou, Alain, 2007, *The Century*, polity press, Cambridge, Translation by Alberto Toscano
- Banu, George, 1993, Bukarest, *Teatrul memoriei*, Univers Kiadó, trad. de Andriana Fianu
- Banu, Georges, 2007, *A felügyelt színpad*, Koinónia Kiadó, Kolozsvár
- Bécsy Tamás, 2001, Budapest, *A drámamodellek és a mai dráma*, Dialóg Campus Kiadó
- Bentley, Eric, 1998, *A dráma élete*, trad. de Földényi László, Jelenkor Kiadó, Pécs
- Bertha Zoltán, 1995, *Sütő András*, Pozsony, Kalligram Kiadó
- Bíró Béla, 1984, *A tragikum tragédiája*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó
- Boros Kinga, 2005, *Elekes Emma*, Polis Kiadó, Kolozsvár
- Bottoni, Stefano, 2008, *Sztálin a székelyeknél*, Pro Print Kiadó, Csíkszereda
- Brecht, Bertolt, 1962, *Epikus dráma – epikus színház*, OSZMI, Korszerű Színház Sorozat, trad. de Sz. Szántó Judit
- Brecht, Bertolt, 1969, *Színházi tanulmányok*, Magvető Kiadó, trad. de Eörsi István, Imre Katalin, Vajda György Mihály, Walkó György, szerk. Major Tamás
- Brecht, Bertolt, 1983, *Munkanapló*, Európa Könyvkiadó, trad. de Eörsi István
- Brecht, Bertolt, 1985, *Drámák*, Európa Könyvkiadó, Budapest
- Brook, Peter, 1999, *Az üres tér*, trad. de Koós Anna, Európa Könyvkiadó, Budapest
- Büchner, Georg, 2003, *Összes művei*, Osiris Kiadó, Budapest
- Cărbunariu, Gianina, 2008, *Stop the tempo*, trad. de Demény Péter, Koinónia Kiadó, Kolozsvár
- Carlson, Marvin, 1996, *Performance. A critical introduction*. Routledge, London&New York
- Chikán Bálint, 1994, *Baász*, Szabad Tér Kiadó, Budapest
- De Certeau, Michel (1988), *The practice of everyday life*, trad. de Steven Rendall, University of California Press, 1988
- Derrida, Jacques, 2004, *Az idegen kérdése: az idegentől jött*. In. *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*, szerk. Biczó Gábor, Debrecen, Csokonai Kiadó, 11-29

- Eco, Umberto, 2002, *Hat séta a fikció erdejében*, Európa Kiadó, Budapest
- Fischer-Lichte, Erika, 2001, *A dráma története*, trad. de Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Theatrum Mundi, Pécs
- Fischer-Lichte, Erika, 2009, *A performativitás esztétikája*, trad. de Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest
- Geréb Ágnes, Előszó Ina May Gaskin *Spirituális bábaság* című könyvének magyar kiadásához, Alternatal Alapítvány, 2011
- Jákfalvi Magdolna, 2006, *Avantgárd – színház – politika*, Balassi Kiadó, Budapest
- Jákfalvi Magdolna, 2008, *A térfoglalás esztétikája*, in. *A zsarnokság szépsége*, szerk. Széplaky Gerda, Kalligram, Pozsony, 263-273
- Kántor Lajos, Kötő József, 1994, *Magyar színház Erdélyben 1919-1992*, Kriterion Kiadó, Kolozsvár
- Kaprow, Allan, 1998, *Assemblage, Environmentek & Happeningek*, Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, Budapest
- Kaye, Nick, *Site-specific art. Performance, Place and documentation*, Routledge, London&New York, 2000
- Kékesi Kun Árpád, 2007, *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó
- Kiss Gabriella, 2006, Veszprém, *A kockázat színháza*, Pannon Egyetemi Kiadó, Theatron könyvek
- Kovács Levente, 2011, *Ránézek az életemre*, Silver-Tek Kiadó, Marosvásárhely
- Kötő József, 2011, *Politikum és esztétikum – színház a totalitarizmus markában (1945-1989)*, in. Lengyel György (szerk.), *Színház és diktatúra a 20. században*, Corvina-OSZMI, Budapest, 278-301
- Kricsfalusi Beatrix: „Csinálni jobb, mint érezni” In: Bónus Tibor, Eisemann György, Lőrincz Csongor, Szirák Péter (szerk.): *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*. Budapest: Ráció, 2010, 535-549
- Kuszálik Péter, 2009, *Purgatórium*, Pro-Print Kiadó, Csíkszereda
- Lehmann, Hans-Thies, 1999, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main
- Lehmann, Hans-Thies, 2002, *Das politische Schreiben*, Theater der Zeit, Recherchen 12, Berlin
- Lehmann, Hans-Thies, 2006, *Postdramatic theatre*, Routledge, New York, trad. de Karen Jörs-Munby
- Lehmann, Hans-Thies, 2009, *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, trad. de Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor
- D. Lőrincz József, 2004, *Az átmenet közéleti értékei a mindennapi életben*, Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda
- Lukács György, 1978, *A modern dráma fejlődésének története*, Magvető Kiadó, Budapest

- Malița, Liviu, 2006a, *Cenzura în teatru. Documente. 1948-1989*, Editura EFES, Cluj-Napoca
- Malița, Liviu, 2006b, *Viața teatrală în și după comunism*, Editura EFES, Cluj-Napoca
- Malița, Liviu, 2009a, *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*, Editura Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca
- Marx, Karl & Engels, Friedrich, 1963, *Válogatott művek I. kötet*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest
- Meldolesi, Claudio & Olivi, Laura, 2003, *A rendező Brecht – A Berliner Ensemble emlékezete*, Kijárat Kiadó, trad. de Demcsák Katalin, Horváth Györgyi
- P. Müller Péter, 2009, *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi Kiadó
- Parászka Miklós, 2010, *Mihez tapsolunk? Színház az elit és a populáris kultúra által meghatározott erőterben*. Doktori dolgozat kézirat. 5-6
- Patrice Pavis, 2003, *Előadáselemzés*, Budapest, Balassi Kiadó, trad. de Jákfalvi Magdolna
- Pavis, Patrice, 2006, *Színházi szótár*, L'Harmattan Kiadó, trad. de Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia
- Pintilie, Lucian, 2003, *bricabrac*, Editura Humanitas, București
- Piscator, Erwin, 1963, *A politikai Színház*, OSZMI, Korszerű Színház Sorozat, trad. de Sz. Szántó Judit
- Popescu, Marian, 2004, *Scenele teatrului românesc 1945-2004 – De la cenzură la libertate*, Editura Unitext, București
- Rancière, Jacques, 2011, *A felszabadult néző*, Műcsarnok Kiadó, Budapest, trad. de Erhardt Miklós
- Schechner, Richard, 1973, *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York
- Schleef, Einar, 1997, *Formakánon kontra koncepció*, in. *Színházi antológia – XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Balassi Kiadó, 65-71
- Schmückle, Hans-Ulrich, 1986, *Piscator und die Szene*, Deutsches Theatermuseum, München
- Sennett, Richard, 1998, *A közéleti ember bukása*, trad. de Boross Anna, Helikon Kiadó, Budapest
- Seprődi Kiss Attila, 2008, *Miért épp Caragiale? Előszó*. In. *Caragiale mosolya. I.L. Caragiale összes színpadi művei*. Trad. de: Seprődi Kiss Attila. Nagyvárad, Arca Kiadó, 7-9
- Simhandl, Peter, 1998, *Színháztörténet*, Helikon Kiadó, trad. de Szántó Judit
- Szondi Peter, 2002, Budapest, *A modern dráma elmélete*, Osiris Kiadó, trad. de Almási Miklós
- Turner, Victor, 2003, Budapest, *Határtalan áramlás*, Kijárat Kiadó, trad. de Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó

- Ungvári Zrínyi Ildikó, 2006, *Bevezetés a színházantropológiába*, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója
- Tamás Etelka, 2010, *The Gains of Ethnic Conflict?*, Fullfilm for the Master of Arts degree, Central European University Nationalism Studies Program, Budapest

Articole din periodice:

- Besson, Beno, 1991, *Brecht a mában*, *Színház*, 1991. februarie, 3
- Billington, Michael, 1991, *Brechtet a falhoz?*, *Színház*, 1991. februarie, 3-4
- Bogdán László, 1984, *Nyüzsgés a város peremén*, *Megyei Tükör*, 1984. martie 31., 3
- Botka László, 1984, *Botka László „inaskodásai”*, un interviu de Székely Tamás. *Megyei Tükör* 1984. martie 28., 3
- Cazaban, Ion, 1965, *Ion Sava – căuătorul de teatru*, *Teatrul*, 1965/decembrie, 37-46
- Ciulei, Liviu, 2014, *A színpadkép teatralizálása*, trad. de Albert Mária, *Játéktér* 2014/Vară, 41-45
- Fischer-Lichte, Erika, 2012, *A megszakítás esztétikája. A német színház a média korában*. Trad. de Ungvári-Zrínyi Ildikó, *Játéktér*, 2012/Toamnă-Iarnă, 58-70
- Gadamer, Hans-Georg, 1995, *A színház mint ünnep*, Trad. de Szántó Judit, *Színház*, 1995. noiembrie, 40-43
- Gronau, Barbara, 2014, *A valóság ígérete. Valóságelképzések a XX. századi színházban*, trad. de Szántó Judit, *Színház* 2014. iulie, 13-17
- Hayman, Ronald, 1991, *Szerecsenmosdatás*, *Színház*, 1991. februarie, 7-8
- Kiss Eszter, 1982, *Zürzavaros éjszaka. Román vendégrendezés Veszprémben*. *Színház*, 1982. iunie, 40-42
- Kricsfalusi Beatrix, 2011, *Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház?* *Alföld*, 2011. august, 81-93
- Kricsfalusi Beatrix, 2014b, *A reprezentáció politikája*, *Színház* 2014. iulie, 10-12
- Lehmann, Hans-Thies, 2008, *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*, *Színház*, 2008. aprilie, 51-54
- Lehmann, Hans-Thies, 2010, *A színház nem a boldogok szigetén lakozik*, un interviu de Berecz Zsuzsa, *Színház*, 2010. mai, 52-54
- Lyon, James K., 1991, *Brecht és az amerikai németek*, *Színház* 1991. februarie, 6
- Magyar Lajos, 1983, *Pompás Gedeon*, *Megyei Tükör* 1983. martie 26., 2-3
- Marin, Maria, 1979, *Viitorul rol – Visky Árpád*, *Teatrul* 1979/martie, 33
- Mouffe, Chantal, 2011, *A politika és a politikai*, *Századvég* 2011. 2., 25-48
- Pálffy Tibor, 2014, *Folyamatos testfigyelem*, *Játéktér*, 2014/primăvară, 39-44

- Patrice Pavis, 2013, *Merre tart a mise en scene?* trad. de Jákfalvi Magdolna & Timár András, *Theatron*, 2013/Primăvară, 15-20
- Postlewait, Thomas, 1999, *Történelem, hermeneutika és elbeszélésmód*, trad. de Kékesi Kun Árpád, in. *Theatron* 1999/3, 58-66
- Siegmund, Gerald, 1999, *A színház mint emlékezet*, trad. de Kékesi Kun Árpád, in. *Theatron* 1999/3, 36-39
- Szabó Attila, Tompa Andrea (szerk.), 2012, *Újrahasznosított valóság a színpadon. Dokumentarista láttelet Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból*. Trad. de Szabó Attila. *A Színház folyóirat melléklete*, 2012. Noiembrie
- Tamás Pál, 2014, *A kutyaharapás esztétikájáról?* *Színház*, 2014. július, 21-25
- *Teatrul*, 1956, Cuvînt de început, 1956/aprilie, 3-5
- *Teatrul*, 1962, *Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice – discuție pe marginea spectacolului „Cum vă place” de W. Shakespeare*, 1962/februarie-martie, 3-16, 63-82
- Veress Dániel, 1984, *Caragiale a sepsiszentgyörgyi színpadon*, *Megyei Tükör*, 1984. martie 24., 2-3

Documente electronice:

- 20per20.wordpress.com/ Accesat la: 2014. august 29.
- Afrim, Radu, 2005, *Doar mediocrii sînt interesați de doza de real din teatru*, un interviu de Oana Stoica, <http://atelier.linetnet.ro/articol/2215/Oana-Stoica-Radu-Afrim/Radu-Afrim-Doar-mediocrii-sint-interesati-de-doza-de-real-din-teatru.html> Accesat la: 2014. august 29.
- Arisztotelész, *Politika*, trad. de Szabó Miklós, <http://mek.oszk.hu/04900/04966/04966.htm> Accesat la: 2014. august 29.
- *Az elektronikus médiában sugárzott szórakoztató és kabaré műsorok néhány jellegzetessége* http://mediatanacs.hu/dokumentum/1881/poentan_20010401.pdf Accesat la: 2014. august 29.
- Badiou, Alain, 2010, *A Vadállat évszázada*, un interviu de Várkonyi Benedek, <http://www.tyopotex.hu/review/1671/1554/a-vadallat-evszazada-interju-alain-badiou-filozofussal> Accesat la: 2014. august 29.
- Bailey, Bratt, 2014, „Az előadás közösségből születik” – Színházi Világnapi üzenet Brett Bailey-től, <http://szinhaz.hu/szinhazi-hirek/55794-az-eloadas-kozossegbol-szuletik-szinhazi-vilagnapi-uzenet-brett-bailey-toi> Accesat la: 2014. august 29.
- Bécsy Tamás, 2001, *A színész az „én-cselekvés-világ” viszonyában*, <http://mta.hu/cikkek/szinhaztudomany-ma-117521> Accesat la: 2014. august 29.
- Bogdán László, 2003, *Az elvarázsolt törzsasztal*, <http://www.kortaronline.hu/2003/12/az-elvarazsolt-torzsasztal/7785> Accesat la: 2014. august 29.

- Bottoni, Stefano, 2004, *A hatalom értelmisége – az értelmiség hatalma. A Földes László-ügy*, <http://adatbank.transindex.ro/dokumentumok/bottoni-foldes.pdf> Accesat la: 2014. august 29.
- Brandl-Risi, Bettina, 2008, *Új virtuozitás*, http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=34970:az-uj-virtuozitas&catid=24:2008-november&Itemid=7 Accesat la: 2014. august 29.
- Brug, Manuel, 2008, *Narziss mit Prollmund*, http://www.welt.de/welt_print/article2193168/Narziss-mit-Prollmund.html Accesat la: 2014. august 29.
- Buden, Boris, 2003, *Kultúrák közti fordítás (hibriditás)*, *Magyar Lettre* 51. Szám, 2003. Iarnă, http://epa.oszk.hu/00000/00012/00035/boris_buden.htm Accesat la: 2014. august 29.
- Cărbunariu, Gianina, 2010, „*Fac teatru pentru cei care nu cred în teatru*”, un interviu de Dana Ionescu, <http://yorick.ro/gianina-carbunariu-fac-teatru-pentru-cei-care-nu-cred-in-teatru/> Accesat la: 2014. iulie 21.
- Cărbunariu, Gianina, 2013, *Bonele filipineze sîntem noi*, un interviu de Iulia Popovici, http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Bonele-filipineze-sintem-noi*articleID_28854-articles_details.html Accesat la: 2014. august 4.
- Cărbunariu, Gianina, 2014, „*Un subiect e cu atît mai universal cu cît e mai local*”, un interviu de Iulia Popovici, http://www.observatorcultural.ro/Un-subiect-e-cu-atit-mai-universal-cu-cit-e-mai-local*articleID_30575-articles_details.html Accesat la: 2014. august 1.
- Churchill, Caryl, 2009, *Seven Jewish Children*, <http://www.royalcourttheatre.com/files/downloads/SevenJewishChildren.pdf> Accesat la: 2010. iunie 24.
- Dawson, Gary Fisher, 1999, *Documentary Theatre in the United States. Defining Documentary Theatre*, http://books.google.hu/books?id=u7C6hvrsJpAC&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false Accesat la: 2014. august 29.
- Debord, Guy, 2004, *A spektakulum társadalma*, <http://www.c3.hu/~ligal/290spectaculum.html> Accesat la: 2014. august 29.
- Deczki Sarolta, 2010, *A valóság iránti szenvedély*, http://www.typtex.hu/index.php?page=recenziok&book_id=1671&review_id=1449 Accesat la: 2014. august 29.
- Dienes László, 1929, *A politikai színház – Az újra megnyílt Piscator-színpad*. <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1929&honap=10&cikk=5006> Accesat la: 2014. august 29.
- Elek Tibor, 2000, „*Az méltó csak az emberhez...*” *Székely János történelmi drámái a hetvenes-nyolcvanas években*, <http://epa.oszk.hu/00300/00381/00034/elek.htm> Accesat la: 2014. august 29.
- Elekes Károly, 2010, *Felszínre került underground alkotók*, un interviu de Jánossy Alíz, http://www.kronika.ro/szempont/felszinre_kerult_underground_alkotok Accesat la: 2014. august 29.

- Erdélyi Magyar Hírügynökség, 1986, *Visky Árpád utolsó napjai egy nyilvánosságra került dokumentum tükrében*, <http://www.hhrf.org/dokumentumtar/irott/emh/1986.011.pdf> Accesat la: 2014. august 29.
- Fazakas Dorka, 2014a, *Fazakas Dorka én vagyok*, un interviu de Bús Ildikó, <http://www.szekelyhon.ro/aktualis/haromszek/fazakas-dorka-en-vagyok> Accesat la: 2014. august 29.
- Fazakas Dorka, 2014b, „*A Szent György Napok szemfényvesztés*”, un interviu de Kustán Magyari Attila, <http://www.maszol.ro/index.php/tarsadalom/25548-a-szent-gyorgy-napok-szemfenyvesztes> Accesat la: 2014. august 29.
- Fenyő Ervin, 2009, *Kommunió*, http://epa.oszk.hu/01300/01348/00083/09_05_24.html Accesat la: 2014. august 29.
- Gagyí József, 2010, *Több, ami elvált*, <http://itthon.transindex.ro/?cikk=11295> Accesat la: 2014. august 29.
- Györffy Gábor, 2006, *Két erdélyi szemizdat kiadványról*, <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00118/1862.html> Accesat la: 2014. august 29.
- György Péter, 1999, *Tömegkultúra és nacionalizmus*, <http://beszelo.c3.hu/99/0708/11gyor.htm> Accesat la: 2014. august 29.
- Huber Beáta – Kiss Gabriella, 2002, *Fejezetek a magyarországi Brecht-recepció történetéből*, <http://villanyspenot.hu/?p=szoveg&n=12349> Accesat la: 2014. august 29.
- Hübner, Zygmont, 1992, *Theater & Politics*, Northwestern University Press, Evanston http://books.google.hu/books?id=wUta3udppkWC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false Accesat la: 2014. august 29.
- Jacobson, Howard, 2009, *Let's see the 'criticism' of Israel for what it really is*, <http://www.independent.co.uk/opinion/commentators/howard-jacobson/howard-jacobson-lets-see-the-criticism-of-israel-for-what-it-really-is-1624827.html> Accesat la: 2014. august 29.
- Jakubova, Natalja & Brajlovszkaja, Ksenyija, 2007, *Szó szerint: verbatim*, http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=27132&catid=1:archivum&Itemid=7 Accesat la: 2014. august 29.
- Kaegi, Stefan, 2010, *Interview with Rimini Protokoll*, <http://www.timeoutsingapore.com/art/feature/interview-with-rimini-protokoll> Accesat la: 2014. august 29.
- Von Karasek, Hellmuth, 1978, *Brecht ist tot*, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40616804.html> Accesat la: 2014. august 29.
- Kiss Gabriella, 2007, *A kisiklás tapasztalata*, <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/17> Accesat la: 2014. august 29.
- Krétakör, 2014, „*Itt az ideje az önállóságnak*” – a Krétakör évadáról, <http://szinhaz.hu/budapest/57477-itt-az-ideje-az-onallosagnak-a-kretakor-evadarol> Accesat la: 2014. septembrie 3.
- Kricsfalusi Beatrix, 2014a, *Azoké legyen, akik jól bánnak vele*, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4968/kretakor-a-part->

[trafo/?search=1&first=20&txt_src=\\%22A%20P%C3%A1rt\\%22](#) Accesat la: 2014. august 29.

- Le Goff, Jacques, 2001, *A történelem*, <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00026/legoff.htm> Accesat la: 2014. august 29.
- Liebknecht, Karl, 1919, *Trotz alledem!*, http://www.mlwerke.de/kl/kl_004.htm Accesat la: 2014. august 29.
- Lukács György, 2002, *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma*, <https://www.marxists.org/magyar/archive/lukacs/bmep.htm> Accesat la: 2014. februarie 28.
- Malița, Liviu, 2009b, *Ceaușescu színházba megy*, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&%20view=article&id=35194:ceausescu-szinhazba-megy&catid=30:2009-majus&Itemid=7 Accesat la: 2014. august 29.
- Manda, Nicolae, 2006, *dramAcum – o istorie*, <http://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/dramacum-o-istorie> Accesat la: 2010. iunie 24.
- Marcinkeviciute, Ramune, 2005, *The energy of transit. Theatre in non-traditional spaces* <http://www.menufaktura.lt/en/?m=23613&s=23878> Accesat la: 2014. august 4.
- Márkus András, 2008, *Mindig szemben az árral*, un interviu de Jánossy Alíz, http://www.kronika.ro/szempon/mindig_szemben_az_arral Accesat la: 2014. august 29.
- Michailov, Mihaela, 2006, *Guerilla dramaturgului – DramAcum 3*, <http://agenda.liternet.ro/articol/2559/Mihaela-Michailov/Guerrilla-dramaturgului-DramAcum-3.html> Accesat la: 2014. august 29.
- Morariu, Mircea, *Tensiunea dintre realitate și ficțiune*, <http://www.teatrul-azi.ro/spectacole/%E2%80%9Etensiunea-dintre-realitate-si-fictiune-de-mircea-morariu-yorick-studio-targu-mures-%E2%80%93%E2%80%9E20> Accesat la: 2014. iulie 21.
- Mouffe, Chantal, 1994, *A politikum visszatérése*, http://epa.oszk.hu/01700/01739/00008/eszmelet_EPA01739_23.item947.htm Accesat la: 2014. august 29.
- P. Müller Péter, 2010, *Változó és változatlan tényezők a magyar színház szerkezetében és társadalmi szerepében 1989 után*, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1990/valtozo-es-valtozatlan-tenyezok-a-magyar-szinhaz-szerkezeteben-es-tarsadalmi-szerepeben-1989-utan> Accesat la: 2014. august 29.
- Nagy Gergely Miklós, 2007, *A Hamlet-kör*, http://kretakor.com/?sub=C10&cikk_id=2460&what=cikk Accesat la: 2014. august 29.
- Nathan, John, 2009, *Review: Seven Jewish Children*, *The Jewish Chronicle Online*, 2009. februarie 12., <http://www.thejc.com/arts/theatre-reviews/review-seven-jewish-children> Accesat la: 2014. august 29.

- Nora, Pierre, 1999, *Emlékezet és történelem között*, trad. de K. Horváth Zsolt, http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm Accesat la: 2010. iunie 15.
- Nyíró Miklós, 2010, *Megismerhetetlen, érthetetlen, netán csak konstruált Idegenség?*, <http://publikacio.uni-miskolc.hu/docoldal/index.php?PId=23180> Accesat la: 2010. iunie 21.
- Ostermeier, Thomas, 2001, *Nem lehetek más, mint nemzedékem képviselője*. un interviu de Szentgyörgyi Rita, <http://www.szochalo.hu/hireink/article/101980/2222/> 2010. iunie 24.
- Ozon, Sorin, 2004, *Cazinourile din România*, <https://www.crji.org/articole.php?id=4074&hi=cazinou> Accesat la: 2014. august. 5
- Pálos Máté, 2014a, *Shia LaBeouf – Kezelhetetlen troll vagy metamodernista művész?* <http://prizmafolyoirat.com/2014/02/16/shia-labeouf-kezelhetetlen-troll-vagy-metamodernista-muvesz/> Accesat la: 2014. august 29.
- Pálos Máté, 2014b, *Ki van a papírzacskó alatt? – Interjú adtak a Shia LaBeouf projektet kifundáló művészek*, <http://prizmafolyoirat.com/2014/03/17/ki-van-a-papirzacsko-alatt-interjut-adtak-a-shia-labeouf-projektet-kifundalo-muveszek/> Accesat la: 2014. august 29.
- Papp, Doina, 2013, *Tigrul sibian și realitatea noastră tărcată*, http://adevarul.ro/cultura/teatru/tigrul-sibian-realitatea-tarcata-1_511a6830344a78211831534f/index.html Accesat la: 2014. august 4.
- Paquot, Thierry, 2004, *A bejárható város (A sétálás művészete)*, <http://www.e3.hu/scripta/lettre/lettre55/paquot.htm> Accesat la: 2014. august 29.
- Peca Ștefan, 2008, *Despre dramaturgul român contemporan*, http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_pec_a_rum_frm.htm Accesat la: 2014. august 29.
- Platon, *Lakoma*, <http://mek.oszk.hu/06100/06151/06151.htm#19> Accesat la: 2014. august 29.
- Popovici, Iulia, 2011, *Motivații subiective*, <http://yorick.ro/iulia-popovici-motivatii-subiectiv/> Accesat la: 2014. august 29.
- Premiile UNITER pentru anul 2013, <http://www.uniter.ro/Programe/Premiile-pentru-anul-2013/> Accesat la: 2014. iulie 21.
- Prezentare dramAcum, OnlineGallery, www.onlinegallery.ro/news_prezentare_dramacum.html 2010. Accesat la: 2010. iunie 24.
- Rădulescu, Raluca, 2013, „*Munca actorului cu sine însuși este, de fapt, o carte despre viață*”, un interviu de Monica Andronescu, <http://yorick.ro/raluca-radulescu-munca-actorului-cu-sine-insusi-este-de-fapt-o-carte-despre-viata/> Accesat la: 2014. august 29.
- RMDSZ, „*Aki az RMDSZ-re szavaz, az autonómiára szavaz!*”, <http://www.rmksz.ro/sajtoszoba/hir/aki-az-rmksz-re-szavaz-az-autonomiara-szavaz> Accesat la: 2014. august 29.
- Runcan, Miruna, 2003, *Teatrul față cu cenzura. Motivații, mecanisme strategii de atac și apărare*, <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3104> Accesat la: 2014. august 29.

- Rusu, Mircea Sorin, 2009, *20/20. Așa se scrie, îl citiți cum vreți...*, <http://agenda.liternet.ro/articol/10087/Mircea-Sorin-Rusu/2020Asa-se-scrie-il-cititi-cum-vreti.html> Accesat la: 2014. august 29.
- Sajó Sándor, 2013, *A kétségbeesés dialektikája: „Je est un autre.”* <http://representationsother.wordpress.com/documents/> Accesat la: 2014. august 4.
- Schilling Árpád levele *A papnő* című előadás jelölése kapcsán, 2012, <http://kritikusceh.wordpress.com/2012/08/15/schilling-arpad-levele-a-papno-cimu-eloadas-jelolese-kapcsan/> Accesat la: 2014. august 29.
- Schilling Árpád, 2008, *Egy szabadulóművész feljegyzései*, http://m.cdn.blog.hu/kr/kretakor/file/schillingarpad_szabadulomuvesz2008.pdf Accesat la: 2014. august 29.
- Schilling Árpád, 2013, „*Játék nélkül nincs aktivizálás*”, interjú. http://fidelio.hu/edu_art/interju/schilling_arpad_jatek_nelkul_nincs_aktivizalas Accesat la: 2014. aprilie 3.
- Schuller Gabriella, 2008, *A trauma színrevitele Ács János Marat/Sade-rendezésében*, http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=34973:a-trauma-szinrevitele-acs-janos-maratsade-rendezeseben&catid=24:2008-november&Itemid=7 Accesat la: 2014. august 29.
- Sebestyén Mihály, 2009, *Szümtükkel, szümtünkkel*, <http://www.hhrf.org/nepujzag/09apr/9nu0430.htm> Accesat la: 2014. august 29.
- Selyem Zsuzsa, 2004, *Terek, ahol emberek. A Squat-stori*, <http://selyem.adatbank.transindex.ro/belso.php?k=37&p=3189> Accesat la: 2014. august 29.
- Sütő András, *Pompás Gedeon*, <http://www.dia.pool.pim.hu/html/muvek/SUTO/suto00022a/suto00022b/suto00022b.html> Accesat la: 2014. iulie 1.
- Szemessy Kinga, 2010, *Mi azt gondoljuk*, <http://www.ellenfeny.hu/fesztivalok/poszt/mi-azt-gondoljuk-yorick-studio> Accesat la: 2014. iulie 21.
- Tismăneanu-jelentés, 2006, http://www.corneliu-coposu.ro/u/m/raport_final_cadcr.pdf Accesat la: 2014. august 29.
- Tompa Andrea, 2005, *Egyenes beszéd*, http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4963&catid=1:archivum&Itemid=7 Accesat la: 2014. august 29.
- Tompa Andrea, 2009, *Egy Solness nevű tükör*, http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35215:egy-solness-nev-tuekoer-&catid=30:2009-majus&Itemid=7 Accesat la: 2010. iunie 15
- Tompa Andrea, 2010, *Ahány ház, annyi történelem*. http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35534:ahany-haz-annyi-toertenelem&catid=39:2010-februar&Itemid=7 Accesat la: 2014. august 29.

- Turóczi-Trostler József, 1935, *A német próza útja, Expresszionizmus és új-naturalizmus (Neue Sachlichkeit)*, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00592/18635.htm> Accesat la: 2014. august 29.
- Vécsi Nagy Zoltán, 2002, *Felezőidő*, <http://www.korunk.org/?q=node/6978> Accesat la: 2014. august 29.
- Vermeulen, Timotheus & van den Akker, Robin, 2010, *Notes on metamodernism*, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304> Accesat la: 2014. august 29.
- White, Hayden, 1996, *A narrativitás szerepe a valóság reprezentációjában*, trad. de Deák Ágnes, <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00001/white.html> Accesat la: 2014. august 29.
- Wikipedia, Conflictul interetnic de la Târgu Mureș, http://ro.wikipedia.org/wiki/Conflictul_interetnic_de_la_T%C3%A2rgu_Mure%C8%99 Accesat la: 2014. august 29.
- Wikipedia, Ethnic clashes of Târgu Mureș, http://en.wikipedia.org/wiki/Ethnic_clashes_of_T%C3%A2rgu_Mure%C5%9F Accesat la: 2014. august 29.
- Wikipedia, Fekete Március, http://hu.wikipedia.org/wiki/Fekete_m%C3%A1rcius Accesat la: 2014. august 29.

Scenarii, filme și înregistrări de spectacole:

- *20/20*, 2009, Autor: Gianina Cărbunariu, Yorick Stúdió, Marosvásárhely
- *A Párt*, 2014, Autor: Schilling Árpád, Krétakör Alapítvány, Trafó Színház
- apart.blog.hu, 2014, Az igazgató felesége, http://apart.blog.hu/2014/02/24/az_igazgato_felesege Accesat la: 2014. august 29.
- Indexvideo, 2014, Erre az önkényuralomra van igény, http://index.hu/video/2014/03/26/kretakor_a_part/ Accesat la: 2014. august 29.
- Pintilie, Lucian, 1968, *Reconstituirea*, <https://www.youtube.com/watch?v=11K73NjLJBE>
- Shia LaBeouf, 2014, a *Nimfomániás* sajtótájékoztatója a 64. Berlinálén, <https://www.youtube.com/watch?v=ptoCSvgwfqw> Accesat la: 2014. august 29
- Yorick Stúdió, 2008, *Stop the tempo*. Regie: Sebestyén Aba. Scenariul spectacolului, elaborat pe baza piesei de Gianina Cărbunariu și traducerea maghiară de Demény Péter: Boros Kinga

Dosare de arhivă:

- Documentele Teatrului Maghiar de Stat Sfântu-Gheorghe din anul 1954-es. Arhivele secretariatului literar, Teatrul "Tamási Áron", Sfântu-Gheorghe
- Dosarul nr. 8, documentele Consiliului Artistic al Teatrului Maghiar de Stat Sfântu-Gheorghe, anul teatral 1959/1960. Arhivele secretariatului literar, Teatrul "Tamási Áron", Sfântu-Gheorghe
- Dosarul nr. 34, "Lucrări pregătitoare consiliului artistic", documentele Consiliului Artistic al Teatrului Maghiar de Stat Sfântu-Gheorghe, anul teatral 1968/1969. Arhivele secretariatului literar, Teatrul "Tamási Áron", Sfântu-Gheorghe
- "Szemléltető főpróbák. A Dolgozók Tanácsa megbeszélése 1978-1979" ("Vizionări. Discuțiile Comitetului Oamenilor Muncii 1978-1979"). Arhivele secretariatului literar, Teatrul "Tamási Áron", Sfântu-Gheorghe
- Dosarul nr. 166/1979-1980 al fondului 553, Direcția Județeană pentru Cultură și Culte. Arhiva Națională, Sfântu-Gheorghe
- Dosarul "19/1", nr. 315/1983-1989 al fondului 553, Direcția Județeană pentru Cultură și Culte. Arhiva Națională, Sfântu-Gheorghe