

MINISTERUL EDUCAȚIEI  
UNIVERSITATEA DE ARTE  
DIN TÂRGU MUREȘ  
ȘCOALA DOCTORALĂ

**Aspirații deșise la început de mileniu în mișcarea teatrală maghiară din  
Transilvania**

Rezumat

Coordonator științific:

Conf. univ. dr. habil. ÁRPÁD KÉKESI KUN

Doctorand:  
RAMONA GECSE

2021

## CUPRINS

|                                                                                                          |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUCERE</b>                                                                                       | <b>7</b>  |
| Tema și obiectivele disertației                                                                          | 7         |
| Structura disertației                                                                                    | 10        |
| <b>I. CADRUL TEORETIC ȘI CONCEPTELE DE BAZĂ ALE DISERTAȚIEI</b>                                          | <b>12</b> |
| I. 1. Teatrul logocentric                                                                                | 12        |
| I.2. Teatrul burghez al iluziei – rădăcinile și dezvoltarea sa                                           | 14        |
| I.3. Naturalismul în teatru                                                                              | 16        |
| I.4. Poziția regizorului                                                                                 | 17        |
| I.5. Teatrul regizoral                                                                                   | 22        |
| I.6. Tradiția logocentrică a teatrului maghiar din România și tradiția teatrului regizoral               | 36        |
| I.7. Dincolo de scena-cutie: teatrul interactiv în aer liber                                             | 38        |
| I.8. Fenomene de teatru social. Mutarea spectatorului                                                    | 39        |
| I.9. La granița conceptuală a teatrului: performance-ul                                                  | 42        |
| <b>II. TEATRUL DEVISED</b>                                                                               | <b>53</b> |
| II.1. Definiția conceptuală a teatrului devised                                                          | 53        |
| II.2. Istoria și formele de realizare ale abordării bazate pe devising                                   | 58        |
| II.3. Creație comună/colectivă – un proces de experimentare și colaborare                                | 67        |
| II.4. Viziunea asupra lumii a teatrului devised                                                          | 70        |
| <b>III. PROIECTE DE TEATRU MAGHIAR CARE FOLOSESC METODE DEVISED ÎN ROMÂNIA DUPĂ ÎNCEPUTUL MILENIULUI</b> | <b>73</b> |
| III.1. Cadrul instituțional al teatrelor maghiare din România                                            | 73        |

|                                                                                                      |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>III.2. Experimentele de devising ale teatrelor de repertoriu maghiare din România</b>             | <b>75</b>  |
| <b>III.4. Metode devised în cadrul companiilor de teatru independente maghiare din România</b>       | <b>82</b>  |
| <b>III.5. Devising în învățământul teatral maghiar din România</b>                                   | <b>84</b>  |
| <b>IV. FĂCÂND TEATRU ÎN TANDEM</b>                                                                   | <b>89</b>  |
| <b>IV.1. Despre experiențele proiectelor de teatru experimental ale grupului Tandem</b>              | <b>89</b>  |
| IV.1.1. Istoria grupului Tandem                                                                      | 89         |
| IV.1.2. Metodele analizei                                                                            | 90         |
| <b>IV.2. Măsură pentru măsură la Miercurea Ciuc – primul proiect experimental al grupului Tandem</b> | <b>91</b>  |
| IV.2.1. Contextul istorico-teatral al spectacolului                                                  | 91         |
| IV.2.2. Lucrul cu textul dramatic                                                                    | 93         |
| IV.2.3. Regia                                                                                        | 94         |
| IV.2.4. Spectacolul și sunetul teatral                                                               | 96         |
| IV.2.5. Jocul actoricesc                                                                             | 98         |
| IV.2.6. Istoria receptării spectacolului                                                             | 99         |
| IV.2.7. Spectacolul Tandem ca eveniment                                                              | 100        |
| <b>IV.3. Imagini ale unei familii catalane – al doilea proiect pilot Tandem</b>                      | <b>102</b> |
| IV.3.1. Contextul istorico-teatral al spectacolului                                                  | 102        |
| IV.3.2. Text dramatic, dramaturgie                                                                   | 104        |
| IV.3.3. Jocul actoricesc                                                                             | 106        |
| IV.3.4. Spectacolul și sunetul teatral                                                               | 108        |
| IV.3.5. Regia                                                                                        | 114        |
| IV.3.6. Istoria receptării spectacolului                                                             | 115        |
| IV.3.7. Clasificarea de gen                                                                          | 118        |
| <b>IV.4. Radu Afrim și castingul: <i>Castingul dracului</i></b>                                      | <b>123</b> |
| IV.4.1. Detalii despre spectacol                                                                     | 123        |
| IV.4.2. Contextul teatral și cultural al spectacolului                                               | 123        |
| IV.4.3. Text dramatic, dramaturgie                                                                   | 125        |
| IV.4.4. Regia                                                                                        | 129        |
| IV.4.5. Jocul actoricesc                                                                             | 133        |
| IV.4.6. Spectacolul și sunetul teatral                                                               | 136        |
| IV.4.7. Istoria receptării spectacolului                                                             | 139        |
| <b>IV.5. Spectacole de teatru în sala de clasă ale Companiei Tompa Miklós din Târgu Mureș</b>        | <b>141</b> |
| IV.5.1. Detalii despre spectacol                                                                     | 141        |
| IV.5.2. Caracteristicile unui spectacol de teatru în sala de clasă                                   | 141        |

|                                                                                                      |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| IV.5.3. Contextul teatral și cultural al spectacolului de teatru în sala la clasă                    | 144        |
| IV.5.4. Un proiect născut din penurie                                                                | 147        |
| IV.5.5. Contextul spectacolului <i>Piatră, hârtie, foarfecă</i>                                      | 150        |
| IV.5.6. Text dramatic, dramaturgie                                                                   | 153        |
| IV.5.7. Regia                                                                                        | 154        |
| IV.5.8. Spectacolul și sunetul teatral                                                               | 159        |
| IV.5.9. Jocul actoricesc                                                                             | 160        |
| IV.5.10. Istoria receptării spectacolului                                                            | 163        |
| <b>IV.6. Cel de-al doilea proiect de teatru în sala de clasă – Beáta Adorján: <i>Pali și Lea</i></b> | <b>164</b> |
| IV.6.1. Detalii despre spectacol                                                                     | 164        |
| IV.6.2. Contextul teatral și cultural al spectacolului                                               | 164        |
| IV.6.3. Text dramatic, dramaturgie                                                                   | 167        |
| IV.6.4. Caracterele                                                                                  | 172        |
| IV.6.5. Regia                                                                                        | 175        |
| IV.6.6. Jocul actoricesc                                                                             | 177        |
| IV.6.7. Istoria receptării spectacolului                                                             | 178        |
| <b>IV.7. Murdărie – bazat pe drama lui Béla Pintér</b>                                               | <b>181</b> |
| IV.7.1. Detalii despre spectacol                                                                     | 181        |
| IV.7.2. Contextul teatral și cultural al spectacolului – perspective pedagogice                      | 181        |
| IV.7.3. Text dramatic, dramaturgie                                                                   | 186        |
| IV.7.4. Regia                                                                                        | 190        |
| IV.7.5. Jocul actoricesc                                                                             | 194        |
| IV.7.6. Spectacolul și sunetul teatral                                                               | 198        |
| IV.7.7. Istoria receptării spectacolului                                                             | 199        |
| <b>V. SUMAR</b>                                                                                      | <b>201</b> |
| <b>VI. BIBLIOGRAFIE</b>                                                                              | <b>206</b> |
| <b>VII. ANEXĂ</b>                                                                                    | <b>216</b> |

## Tema și obiectivele disertației

La sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 ai secolului trecut, în momentul în care în Anglia se crease un nou limbaj teatral, ceea ce literatura de specialitate numește *devised theatre*, teatrul îndepărtându-se de centrarea pe text și regizor a spectacolului, în teatrele maghiare din România, aflate sub o dictatură destul de strictă, una dintre principalele aspirații ale creatorilor de teatru a fost aceea de a pune în scenă texte dramatice clasice într-un mod care să servească idealurile naționale ale teatrului, prin utilizarea unui limbaj teatral criptic.

A fost nevoie de mai bine de trei decenii pentru ca în practica teatrului maghiar din România să apară noi stiluri, forme și genuri teatrale, care sparg ierarhia teatrală tradițională (text-regizor-actor), îndrăznesc să folosească spații din afara teatrului, implică publicul în procesul de creație și îl obligă să privească arta teatrală dintr-o altă perspectivă.

Disertația mea examinează spectacolele teatrale complexe de la începutul noului mileniu, din ultimii douăzeci de ani, care au fost create parțial sau în întregime prin metode de teatru *devised* în cadrul unor proiecte teatrale maghiare din România, și mă întreb, de asemenea, în ce măsură este posibilă ieșirea din regulile culturale și din cadrul teatral acceptat de consensul social: cum sunt primite aceste experimente de către instituțiile teatrale, public și critici?

Fără îndoială că după trecerea mileniului au existat și există o serie de eforturi în viața teatrală maghiară din Transilvania, atât în interiorul cât și în afara cadrului instituțional, care au încercat să depășească concepția logocentrică și centrată pe autoritatea regizorală a spectacolului de teatru, tipică teatrului oficial (teatrul de piatră)<sup>1</sup>, în a căror creație actorii au participat ca și co-creatori ai spectacolului, și nu doar ca executanți ai ideilor regizorului. Intenționez să evaluez, să documentez și să analizez succesul acestor încercări și măsura în care acestea au întruchipat conceptele teatrului de tip *devised*, analizând spectacole individuale.

Sunt absolventă de actorie și am participat eu însămi la crearea spectacolelor și proiectelor analizate în cea de-a doua parte a tezei mele, în calitate de creator cu drepturi depline, așa că am încercat să arăt și aspecte ale acestor procese pe care cei care nu au făcut parte din echipa de creație nu le-au putut vedea la fel de mult. Obiectivul meu principal a fost de a cerceta câteva proiecte exemplare de teatru maghiar din România din ultimii douăzeci de ani, care au deviat de la concepția logocentrică și regizorală-autoritară a teatrului, în afara și în

---

<sup>1</sup> Folosesc sintagma de "teatru oficial" ca sinonim pentru termenul colocvial de "teatru de piatră", care corespunde definiției de "teatru tradițional". "Criteriile structurale pentru un teatru tradițional sunt: 1. are o trupă permanentă; 2. funcționează în sistem repertorial; 3. modul său de existență este operațional; și 4. se încadrează în structura teatrală finanțată de stat." Leposa Balázs, „Az ellenszínház mint alternatíva. A Stúdió K *Woyzeck*-je, In *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, coord. Imre Zoltán, 205-221 (Budapest: Balassi, 2008), 207.

interiorul structurilor instituționale, pe baza experienței personale, dar și înarmat cu metode actuale și pe baza literaturii teoretice și științifice relevante.

Toate aceste fenomene sunt descrise și analizate în disertația mea prin intermediul conceptelor teatrale folosite în metoda teatrului de tip devised. Scopul meu este să demonstrez că aceste spectacole pe care le-am evidențiat, care se îndepărtează de modelul teatral logocentric și regizoral-autoritar și sunt create într-un spațiu neconvențional, își asumă un rol de pionierat, sunt valoroase și contribuie la actualizarea teatrului maghiar din România prin tendințele teatrale vest-europene pe care le-am ratat inițial din motive istorice și politice.

### Structura disertației

În partea I a tezei mele, explic conceptele de istorie și de teorie a teatrului pe care le folosesc adesea în analizele spectacolelor din partea a II-a. În primul rând, voi clarifica ce înțeleg prin *teatru logocentric*, *teatru burghez al iluziei*, *naturalism teatral*, *teatru regizoral*, adică tradiția teatrală de care se îndepărtează teatrul devised. Voi încheia această clarificare conceptuală cu o perspectivă istorică: voi reflecta asupra tradiției teatrale maghiare din România, ce precede imediat inițiativele care, într-un fel și într-o anumită măsură, pot fi deja asociate cu metodele de devised theatre.

Delimitez apoi și alte concepte în subcapitole. Discut despre *teatrul interactiv în aer liber* și *teatrul social* ca tipuri de teatru legate de aspirațiile teatrului devised și care se suprapun peste sfera conceptuală a teatrului devised, iar apoi analizez *schimbarea poziției spectatorului/participantului* ca fenomen general în aceste teatre. Am dedicat o subsecțiune separată *performance*-ului pentru că îl consider un gen artistic căruia, deși se află la periferia sferei conceptuale a teatrului, teatrul devised este în multe privințe asemănător.

În partea a II-a, voi explora caracteristicile teatrului devised, originile și istoria sa, precum și aspectele sale comunitare. Am urmărit în primul rând firul ideatic din *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook* de Alison Oddey și *Devising Performance: A Critical History* de Deidre Heddon și Jane Milling, dar m-am bazat și pe o serie de publicații recente pe această temă. În partea a II-a voi trece în revistă și acele încercări și spectacole teatrale maghiare din Transilvania care, deși nu folosesc toate metodele teatrului devised, se încadrează într-o anumită măsură în această tendință teatrală.

În capitolele III și IV, folosesc cadrul conceptual al teatrului devised pentru a analiza spectacolele la care am participat eu însămi la procesul de creație – ca actor și/sau regizor, sau ca membră cu drepturi depline a echipei. În special, lucrarea se va concentra asupra proiectelor,

spectacolelor și experimentelor care au fost create folosind metoda teatrului devised în perioada de după începutul mileniului. Analizez în detaliu următoarele spectacole:

1. Două proiecte experimentale ale ansamblului *Tandem*, experimente de teatru independent realizate de tineri artiști. Nu există înregistrări profesionale despre proiectele experimentale ale ansamblului Tandem, așa că în acest capitol mă refer la interviul pe care l-am realizat și publicat ca Anexă la prezenta teză, care evidențiază o problemă foarte importantă pentru teatrele maghiare din România.

2. Voi descrie, de asemenea, fluxul de lucru colectiv al spectacolului *Castingul dracului*. Spectacolul, creat în cadrul teatrului instituțional, este semnat de Radu Afrim, care a conceput și regizat povestea, dar textul spectacolului a fost scris de actori, lucrând împreună.

3. De asemenea, voi analiza procesele de repetiție și conceptele ale două spectacole de teatru de sală de clasă (Andrea Pass: *Piatră, hârtie, foarfecă* și Beáta Adorján: *Pali și Lea*). Aceste proiecte au reprezentat, de asemenea, munca colectivă a personalului unei instituții de teatru..

4. Voi împărtăși experiențele mele ca regizor și voi discuta despre munca de atelier bazată pe drama *Murdărie* de Béla Pintér, care a fost prezentată ca spectacol de examen. Elevii mei au jucat această piesă în fața publicului de mai multe ori, pe scena Teatrului Studio al Universității de Arte din Târgu Mureș, în 2019 și 2020. În analiza mea a procesului de lucru, voi explora în principal problema modului în care o muncă în echipă, care poate fi evaluată ca un proces creativ colectiv, devine proprietatea individuală a regizorului, datorită cadrului teatral tradițional.

## I. CADRUL TEORETIC ȘI CONCEPTELE DE BAZĂ ALE DISERTAȚIEI

În această parte, explic conceptele de bază care formează nodurile rețelei teoretice a tezei mele. În primul rând, fac un bilanț al structurilor consacrate pe care teatrul devised le pune parțial sau total în discuție, apoi analizez fenomenele teatrale pe care teatrul devised le preferă și le aplică în grade diferite în diversele sale practici.

Ori de câte ori vorbesc despre "modelul teatral logocentric" în această disertație, mă refer la acest concept în sens derridean. Acest tip de teatru este "dominat de vorbire, de voința de a vorbi, de proiectul unui logos primordial care, neapartenând spațiului teatrului, îl conduce de la distanță"<sup>2</sup>. Mă înscriu în linia de gândire a lui Stratos E. Constantinidis în definirea și explicarea conceptului introdus de Derrida.

---

<sup>2</sup> Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. Trad. Farkas Anikó – Ivacs Ágnes. <http://www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/94/derrida.html>. Data descărcării: 06.06.2021.

Potrivit lui Constantinidis, în modelul teatral logocentric, "o producție teatrală începe întotdeauna cu un text dramatic, oricât de variat sau improvizat, dar scris de cineva care funcționează ca 'dramaturg'"<sup>3</sup>. Abia apoi pot interveni regizorul și actorul, pentru a transforma scenariul scris într-un spectacol. Constantinidis contrastează termenul de "logocentric" și cel de "deconstructiv": primul se află în centrul activității teatrale, cel de-al doilea la periferia acesteia, adică în afara structurii. În definiția lui Constantinidis, deconstrucția este un mod de analiză care "subminează modalitățile tradiționale de interpretare teatrală și pune sub semnul întrebării definițiile considerate de la sine înțelese în tradiția teatrală occidentală, cum ar fi cele referitoare la 'text', 'autor' și 'cititor'. Ce 'text' este mai important pentru practica teatrală: textul piesei, copia regizorală sau textul de repetiție? Cine este 'autorul' celui mai important text: scriitorul, dramaturgul, regizorul, scenograful, designerul de costume, actorul, spectatorul, cititorul, criticul sau editorul?"<sup>4</sup> De asemenea, el se întreabă și cine este cititorul principal al textului. Constantinidis consideră că aceste chestiuni de "textualitate", "voce" și "interpretare" sunt purtătoare de judecăți de valoare și se bazează mai mult sau mai puțin pe structura stabilită a producției teatrale în societățile occidentale<sup>5</sup>, căci "în producția teatrală tradițională, o ierarhie a priorităților și un lanț de reguli au fost create pentru ca sistemul de atitudini și așteptări să poată fi controlat de la dramaturg și până la spectator"<sup>6</sup>. Constantinidis subliniază și că, în teatrul occidental, anumite reguli bine organizate ghidează crearea spectacolelor, iar deconstrucția subminează regularitatea companiilor de teatru occidentale, ierarhia sistemului.

Jaques Derrida a inventat conceptul de logocentrism ca o critică a filosofiei occidentale. Constantinidis observă că tradiția producției teatrale este încă dominată de gândirea logocentrică. Deconstructivistul, pe de altă parte, caută să răstoarne ierarhiile vechi și noi din cadrul sistemului occidental de producție teatrală.

**Teatrul burghez al iluziei** este genul de teatru pe care o atacă deconstrucția lui Derrida, drama burgheză și iluzia teatrală construită în jurul ei, care au devenit dominante în Anglia și Franța la mijlocul secolului al XVIII-lea. Este vorba despre o "piesă idealizată"<sup>7</sup> care se joacă într-un spațiu închis, într-un teatru desemnat ca atare, de la o oră prestabilită, fiind de obicei construită în jurul unui text dramatic, și care separă interpretul și spectatorul pentru a oferi o iluzie spectatorului.

---

<sup>3</sup> Stratos E. Constantinidis: Színház dekonstrukció alatt? Trad. Leposa Balázs. *Theatron* 5, 2. 2004, 3.

<sup>4</sup> Ibid. 5.

<sup>5</sup> Ibid. 5.

<sup>6</sup> Ibid. 5.

<sup>7</sup> Simhandl: op. cit. 129.



**Naturalismul** în contextul spectacolului de teatru este o formă particulară de dramă și teatru, care este răspândită în aproape toate țările europene, iar cea mai importantă caracteristică a sa este că aliniază arta la principiul verosimilitudinii.<sup>8</sup> Un element al curentului naturalismului teatral este teoria "celui de-al patrulea perete", dezvoltată de Diderot<sup>9</sup>, care presupune ca actorul să pretindă că publicul nu este prezent în timpul spectacolului.

În teza mea, din cauza alegerii subiectului, se pune în mod constant întrebarea unde sunt limitele muncii și responsabilităților regizorului, ce este **teatrul regizoral** și care este, de fapt, poziția regizorului. Atât Patrice Pavis, cât și Katalin Gabnai avertizează că definirea muncii de regizor este o sarcină dificilă: pe de o parte, pentru că este un rol foarte larg și în continuă evoluție, iar pe de altă parte, pentru că există multe tipuri diferite de regizori într-o anumită perioadă și metodele și atitudinile tipice nu pot fi comparate.

De-a lungul istoriei teatrului, regizorul a avut o mare varietate de sarcini. O scurtă trecere în revistă istorică, realizată de István Nánay în monografia sa despre regie, sugerează că identitatea și rolul regizorului au fost întotdeauna determinate de criteriile teatrale ale vremii. Până la apariția rolului general acceptat al regizorului, comunicarea dintre dramaturg și spectator a fost de fapt principalul obiectiv, actorul jucând rolul de mediator, iar importanța dramaturgului a trecut în plan secund pe măsură ce rolul regizorului a evoluat și a devenit mai important. Comunicarea în teatru nu mai înseamnă să interpretezi opera dramaturgului, ci să realizezi pe scenă lectura și interpretarea regizorului. După cum spune Pavis, "spectatorul ajunge să cunoască piesa doar prin medierea lecturii regizorului".<sup>10</sup> Și pentru că există nenumărate lecturi regizorale ale unei opere scrise, regizorul devine autorul principal al spectacolului. Regia este, așadar, în esență, procesul prin care elementele complementare se unesc pentru a forma un întreg organic.

Pornind de la partea istorică a monografiei *A rendezés színháza* (Teatrul regiei) de Árpád Kun Kékesi și de la alte lucrări de istorie a teatrului, trec în revistă opiniile și opera unor regizori de teatru cu care reprezentanții metodei devised theatre au dialogat, de cele mai multe ori distanțându-se de aceștia în viziunea lor asupra regizorului de teatru.

Acești artiști au creat ateliere și laboratoare de experimentare artistică dincolo de cadrul instituțional. Mai mulți dintre ei au recunoscut, de asemenea, că stabilirea în avans a unei date pentru un spectacol ar îngreuna procesul creativ, așa că au căutat posibilități fără cadru: responsabilitatea și angajamentul față de actori și public a fost singurul lor angajament

---

<sup>8</sup> Peter Simhandl: op. cit. 209.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

voluntar. Teatrul devised și acest tip de teatru regizoral se aseamănă cel mai mult prin faptul că artiștii implicați au căutat un spațiu complet independent pentru a regândi esența și misiunea teatrului. În căutarea lor, au oscilat constant între experimentele de atelier și instituționalism. De la apariția teatrului regizoral, regizorii au decis mai mult sau mai puțin dacă vor să urmeze idealul autorului colectiv sau dacă vor să vadă în creatorii de teatru doar niște executanți.

Tabelul următor ilustrează exact prin ce anume diferă modelele de teatru devised și de teatru regizoral. În prima coloană, enumăr caracteristicile teatrului devised – voi discuta aceste trăsături distinctive mai în detaliu într-o secțiune ulterioară, dedicată în mod special principiilor și metodelor teatrului devised. Am inclus a doua coloană în tabel pe baza faptului că acești regizori de teatru au experimentat și în afara cadrelor teatrale tradiționale și au regândit posibilitățile artistice pentru teatru, la un anumit moment în cariera lor, și am folosit tabelul pentru a rezuma caracteristicile acestor proiecte în raport cu principiile teatrului devised. În cea de-a treia coloană, am adoptat ca punct de referință posibilitățile din cadrul unei instituții teatrale tradiționale.

| <b>Teatrul devised</b>                   | <b>Activitatea directorului în afara structurilor instituționale</b> | <b>Activitatea directorului în interiorul structurilor instituționale</b> |
|------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| Proces de lucru democratic               | Fezabil                                                              | Ierarhic - consultare                                                     |
| Poate pleca de la orice                  | Fezabil                                                              | Fezabil - consultare                                                      |
| Natura produsului final este necunoscută | Fezabil                                                              | Nefezabil                                                                 |
| Grup de persoane care cooperează         | Fezabil                                                              | Fezabil                                                                   |
| Relații de la egal la egal               | Fezabil                                                              | Fezabil - consultare                                                      |
| Utilizarea spațiilor cotidiene           | Fezabil                                                              | Fezabil - consultare                                                      |
| Asumare de riscuri, experimentare        | Fezabil                                                              | Fezabil - consultare                                                      |
| Improvizatie                             | Fezabil                                                              | Fezabil                                                                   |
| Abordare inovatoare                      | Fezabil                                                              | Fezabil                                                                   |
| Spontaneitate, dinamică de grup          | Fezabil                                                              | În funcție de reguli                                                      |
| Variabilitate                            | Fezabil                                                              | Nu este permis                                                            |

|                                           |         |                              |
|-------------------------------------------|---------|------------------------------|
| Reflectează asupra evenimentelor din lume | Fezabil | Fezabil                      |
| Proces                                    | Fezabil | Produs                       |
| Depășirea viziunii individuale            | Fezabil | În funcție de limita de timp |

Vedem că munca regizorului poate fi modificată în toate aspectele sale, în funcție de dinamica și intelectul companiei. Regizorul poate profita din plin de posibilitățile teatrului de tip devised dacă alege să renunțe la separarea rolurilor creative. Eliminarea ierarhiei creează posibilitatea unei munci în echipă, în care fiecare creator își face treaba în funcție de competența sa. Munca acestor regizori reflectă aceste aspecte, ca și faptul că munca regizorală este în multe feluri limitată și restricționată de cadrele structurale rigide.

### **Fenomene de teatru social. Mutarea spectatorului**

Încă de la începutul secolului trecut, dar mai ales în deceniile care au urmat celui de-al Doilea Război Mondial, noțiunea de spectacol de teatru a teatrologiei europene s-a extins pentru a include evenimente teatrale care nu au avut loc într-un teatru instituționalizat formal; granița netă care anterior separa spectatorul de interpreți și contribuia la iluzia că spectatorul nu era prezent a dispărut, deoarece ierarhia text-regizor-actor a început să se destrame. Totuși, această largire a sferei conceptuale a spectacolului de teatru amenință să facă acest concept lipsit de sens. Prin urmare, trebuie să ne întrebăm ce mai poate fi numit teatru și ce nu mai poate fi numit astfel.

Potrivit semioticianului italian de teatru Keir Elam, deși adesea pare evident ce este teatrul, de fapt, așa-numita competență teatrală (theatrical competency) este cea care distinge evenimentele teatrale de alte evenimente similare, iar principiile organizatorice și cognitive care ne permit să trasăm limitele conceptuale și în acest caz trebuie dobândite la fel ca și alte reguli culturale.<sup>11</sup> Zoltán Imre, în teza sa despre Cercetarea teatrală alternativă (Alternatív színházkutatás), îl citează pe Keir Elam și subliniază ideea potrivit căreia "cadrul teatral considerat tradițional nu este universal, nu este natural și nu este de la sine înțeles".<sup>12</sup> Folosind

<sup>11</sup> Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York, Routledge, 1980. Citat de Imre Zoltán: *Alternatív színháztörténet*

[http://epa.oszk.hu/02500/02518/00308/pdf/EPA02518\\_irodalomtortenet\\_2005\\_02\\_210-240.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02518/00308/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2005_02_210-240.pdf)

Data descărcării: 17.04.2021.

<sup>12</sup> Imre Zoltán: op. cit.

un exemplu teatral, el reamintește cititorului că "recunoașterea sau crearea unui cadru teatral face parte dintr-o negociere continuă și dintr-un consens social".<sup>13</sup>

Urmând această linie de gândire, teatrul ca instituție nu poate fi acceptat ca un cadru de delimitare exclusiv universal și evident pentru conceptul de eveniment teatral, chiar dacă există un consens social în anumite perioade: există numeroase exemple în teatrul european din a doua jumătate a secolului trecut care nu se încadrează în acest cadru. În această parte a disertației mele, mă voi referi și la spectacole de teatru care au fost produse în afara cadrelor instituționale, pentru a evidenția faptul că, începând cu a doua jumătate a secolului trecut, conceptul de teatru s-a îndepărtat de la o definiție unică către o multitudine de sensuri și interpretări, astfel încât granițele sale s-au extins foarte mult.

Potrivit consensului social din prezent teatrul este asociat în cea mai mare parte cu un anumit tip de instituție. Formele instituționalizate ale teatrului și modul în care acesta funcționează în practică se bazează pe relația dintre interpreți și spectatori, text și spectacol, actor și rol, scenă și sala de spectacole.

Nu se poate ignora faptul că, "în calitate de cadru instituționalizat al spectacolului (acțiunii performative), cultura europeană a creat în mod istoric locurile, clădirile (teatre, săli de spectacole) și ocaziile (spectacole, festivaluri), fixate într-un flux temporal, care au separat performanțele artistice de alte acțiuni ale vieții cotidiene".<sup>14</sup> Acest lucru a dus la crearea scenei voyeuristice, care separă actorii de public cu un perete imaginar. Cu toate acestea, într-o perioadă ulterioară a istoriei teatrului, cei care căutau să elimine distanța dintre spectatori și actori au creat spectacole care au șters separarea dintre sala de spectacole și spațiul de joc. Teatrul a ales spațiile publice ca locații pentru spectacole, astfel încât "teatrul, ca instituție fixă și ocazională, s-a aventurat în teritorii din afara sa"<sup>15</sup> și nu mai este definit de o clădire, de un set de reguli și de așteptările asociate.

Bazându-mă pe aceste constatări teoretice, voi prezenta în acest capitol abordări teatrale și "acțiuni performative" care au apărut din dorința de a depăși granițele instituționale.

Eforturile care încearcă să obțină schimbări sociale prin teatru sunt denumite de Péter P. Müller "fenomene de teatru social". Inovatorii teatrali ai secolului XX asociați cu aceste fenomene au căutat să schimbe relația dintre spectatori, public și actori, precum și cadrul instituționalizat. Astfel de eforturi "au încercat să deturneze și să înlocuiască tradiția dominantă

---

<sup>13</sup> Imre Zoltán: op. cit.

<sup>14</sup> P. Müller Péter: op. cit. 8.

<sup>15</sup> P. Müller Péter: op. cit. 9.

a teatrului european (de piatră)"<sup>16</sup> prin concentrarea atenției lor în primul rând asupra spectacolului de teatru ca eveniment, mai degrabă decât asupra operei de artă dramatică, prin încercarea de a muta spectatorul din poziția de simplu voyeur și de a atrage un public mai larg decât cel al instituțiilor teatrale de piatră și utilizarea teatrului ca instrument în scopuri sociale. P. Müller este de părere că, dintre aceste eforturi, cea mai importantă preocupare a creatorilor este cum să scoată spectatorul din poziția de simplu observator, deoarece "calea către capacitatea teatrului (orientat către reînnoire) de a aduce schimbări în societate nu prin crearea de opere de artă, ci prin crearea de evenimente, este prin intermediul spectatorului".<sup>17</sup>

Aceste exemple ilustrează faptul că aceste cadre conceptuale sancționate de consensul social al unei anumite epoci nu sunt universale și că există numeroase exemple excepționale de opere care nu se încadrează în regulile general acceptate ale unei anumite epoci, care au ca scop principal evidențierea unei probleme sociale care ne afectează pe toți — în modul în care și Boal concentrează scena din restaurant pe interpretarea și înțelegerea legii argentinene, sau în care Nitsch și Schechner încurajează depășirea limitelor unor zone tabu atent păzite, sau în care Abramović ridică întrebări despre determinarea socială a comportamentului spectatorului. În aceste eforturi, impactul asupra spectatorului și schimbarea statutului acestuia este în primul rând ceea ce este comun. Prin intermediul spectatorului, teatrul poate aduce o schimbare în societate, nu prin crearea unei opere de artă, ci prin crearea de evenimente. Singura diferență între aceste exemple este reprezentată de mijloacele și gradul de constrângere folosite în acest scop.

În disertația mea nu intenționez să mă ocup în detaliu de măsura în care aceste acțiuni performative pot fi considerate evenimente teatrale în toate aspectele lor, dar aș dori să evidențiez anumite elemente ale acestora care coincid cu mijloacele teatrului devised, mai ales caracteristica lor de a căuta să realizeze o schimbare socială prin intermediul teatrului, prin schimbarea statutului spectatorului.

Boal abordează fenomenul teatrului din perspectiva vieții de zi cu zi și a evenimentelor cotidiene, Hermann Nitsch și Richard Schechner evidențiază importanța spiritului de rupere a tabuurilor al acțiunii performative și necesitatea depășirii granițelor, iar conceptul de performance al Marinei Abramović pune accentul pe experiența responsabilității comunitare, astfel încât, prin intermediul artei sale, publicul poate asista și participa la o depășire a

---

<sup>16</sup> P. Müller Péter: op. cit. 21.

<sup>17</sup> P. Müller Péter: op. cit. 22.

granițelor care sparge cadrul formal al vizitei la o galerie de artă sau al vizionării unui spectacol de teatru.

## II. TEATRUL DEVISED

După o trecere în revistă a conceptelor și ideilor teatrale a căror valabilitate exclusivă a început să fie chestionată în a doua jumătate a secolului XX de către practicieni și teoreticieni de teatru care regândeau tradiția teatrală, ajungem acum la întrebarea cu privire la sensul termenului "devised theatre" din titlul acestei disertații și din analizele ulterioare ale spectacolelor teatrale, dincolo de definiția adesea folosită a devised theatre ca fiind "un fel de proces creativ comun, care subminează structurile teatrale clasice".<sup>18</sup>

În literatura de specialitate internațională, termenul de devised theatre este cel mai adesea folosit pentru a descrie spectacolele de teatru la care participă întreaga companie, sub forma unui parteneriat creativ. Termenul a fost folosit pentru a descrie producții de proză și dans, cum ar fi cele ale DV8 Physical Theatre sau Forced Entertainment Theatre, producții profesionale și comunitare, precum și pentru a documenta procesul creativ al producțiilor de educație teatrală.<sup>19</sup> Această scurtă definiție indică, de asemenea, faptul că metodele de teatru de tip devised reprezintă un mijloc artistic care încearcă să treacă peste percepția logocentrică și centrată pe autoritatea regizorală a teatrului oficial.

Cartea lui Alison Oddey, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, publicată în 1994, a fost prima lucrare de specialitate care a oferit o prezentare cuprinzătoare a teoriei și practicii teatrului devised. Pe lângă un tratat teoretic inclus în volum, autoarea analizează și activitatea a treisprezece companii profesionale de teatru devised. În cercetarea sa, ea concluzionează că "ceea ce au în comun aceste spectacole extrem de diferite este faptul că sfidează structurile, ierarhiile sau procesele teatrale stabilite, care sunt acceptate pe scară largă în lumea teatrală occidentală".<sup>20</sup>

Ádám Bethlenfalvy identifică trei aspecte ale structurilor teatrale tipice teatrului tradițional (burghez) de piatră. În primul rând, relația dintre piesă și companie: în concepția clasică, persoanele desemnate de instituție sunt responsabile de analiza, descifrarea și punerea în scenă a piesei în funcție de o anumită idee. De asemenea, Bethlenfalvy discută despre relația dintre regizor și actor: în abordarea tradițională, sarcina actorului este de a transpune ideile regizorului cât mai exact posibil în interpretarea sa. În sfârșit, autorul analizează și împărțirea

---

<sup>18</sup> Bethlenfalvy Ádám: Kié a színjátszás? *Drámapedagógiai Magazin* 65, 4 aprilie 2019, 4–6.

<sup>19</sup> Bethlenfalvy Ádám: op. cit. 5.

<sup>20</sup> Ibid.

rolurilor între companie și spectator, care poate fi considerată, în același fel, ca o structură constantă: spectatorul, conceput ca simplu receptor, este pasiv, iar actorii sunt interpreți activi.

Modul de operare al teatrului devised contestă cel puțin unele dintre aceste structuri teatrale clasice și, uneori, chiar le anulează. Bethlenfalvy ilustrează acest lucru cu exemple concrete de teatru în care conținutul spectacolului a fost determinat de actori sau în care metodele folosite au fost stabilite împreună de către membrii companiei și nu de regizor. Printre exemplele lui Bethlenfalvy se numără spectacolele de teatru care nu separă brusc spațiul spectatorilor de cel al spectacolului, creând oportunități pentru public de a deveni creatori ai spectacolului.

Este important de subliniat că teatrul devised nu se bazează pe o teorie științifică riguroasă, ci este un ansamblu de fenomene teatrale care "poate pleca de la orice" (can start from anything).<sup>21</sup> Cu alte cuvinte, de la bun început, procesul de creație se deosebește de teatrul logocentric: la origine nu se află un text dramatic și interpretarea lui, ci o comunitate de creatori care, "gândind împreună în sala de repetiții, creează și modelează spectacolul pas cu pas, pornind de la improvizații, cercetări și răspunsuri personale la tema dată, ca materie primă".<sup>22</sup> Aceasta înseamnă că, în contrast cu teatrul logocentric, în "procesul colaborativ de lucru"<sup>23</sup>, "supremația ierarhică a textului"<sup>24</sup> este eliminată, textul fiind doar una dintre componentele spectacolului, care nu se ridică deasupra celorlalte.

Teatrul devised este, de fapt, "o alternativă la tradiția teatrală dominantă, sau la forma de teatru general acceptată, adesea definită de o relație patriarhală și ierarhică între dramaturg/autor și regizor".<sup>25</sup> Cea mai mare inovație a teatrului devised este faptul că rupe cadrul teatral construit social, ierarhia dintre piesă și companie, regizor și actor, modelele și formele convenționale ale relației dintre companie și spectator și îi plasează pe creatori unul lângă altul ca egali.

Semnificația cuvântului devised ('gândit', 'planificat', 'creeat', 'inventat'), transmite și sensul că acest tip de creație se realizează într-o stare de creație intensă, de improvizație, implicând la un nivel superior gândirea, imaginația, spontaneitatea și capacitatea de adaptare a participanților, care "se interpretează pe ei înșiși în propriul context cultural și social,

---

<sup>21</sup> Alison Oddey: *Devising Theater: A Practical and Theoretical Handbook*. London – New York, Routledge, 1994, 1. – Trad. Gecse Ramóna.

<sup>22</sup> Trencsényi Katalin: A nem-Eukledészi dramaturgia szabadsága és felelőssége (interjú). *Játéktér* iunie 2019. <http://www.jatekter.ro/?tag=trencsenyi-katalin>. Data descărcării: 08.04.2021.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Alison Oddey: op. cit. 4. – Trad. Gecse Ramóna.

explorând, integrând și transformându-și experiențele personale, visele, cercetările, improvizațiile și experimentele".<sup>26</sup> Prin urmare, în faza inițială a procesului de concepere a spectacolului de teatru, creatorii caută doar inspirație, iar regizorul încearcă să îi poziționeze și să îi inspire pe membrii echipei pentru a elimina tiparele și obiceiurile fixe. Regizorul încearcă să creeze o atmosferă în care creatorul de teatru, confruntat cu noi posibilități, este în măsură să redefinească ceea ce a considerat de la sine înțeles. Sentimentul de certitudine, sentimentul de a fi ajuns, înăbușă creativitatea.

În literatura de specialitate maghiară, cuvântul englezesc *devised* este cel mai des folosit, deoarece nu există un termen maghiar acceptat în mod uniform. În cazul în care un cuvânt maghiar este folosit pentru a identifica tipul respectiv de teatru, acesta este de obicei modificat prin parafrază, deoarece termenii maghiari nu sunt întotdeauna exact sinonimi.

Potrivit lui Oddey, "devising este un model colaborativ și non-ierarhic. Este expresia unei companii, a unui colectiv, o expresie practică a unui angajament politic și ideologic. Este un mijloc prin care creatorii își pot controla munca și pot funcționa în mod autonom. Eliminarea tratării artei ca marfă. Angajament total față de comunitate. Un angajament față de arta totală. Negarea faptului că arta este detașată de viață. Desființarea partiției dintre spectator și interpret. O declarație de neîncredere în cuvinte. O proclamare a morții autorului. Un mod de a reflecta realitatea socială contemporană. Un mijloc de răscumpărare socială. O evadare din convențiile teatrale. O provocare pentru creatorii de teatru. O provocare pentru spectator. Un limbaj creativ și expresiv. O metodă inovatoare, riscantă, inventivă, spontană, experimentală, non-literară."<sup>27</sup> Caracteristicile metodei teatrului *devised* pe care Heddon și Milling le-au colectat și le prezintă în propria lor carte sunt în deplină concordanță cu cele enumerate în volumul lui Oddey.

Teatrul *devised* nu contrazice întotdeauna teatrul tradițional, ci mai degrabă, așa cum remarcă Alison Oddey, este "un răspuns și o reacție la relația dramaturg-regizor, la teatrul centrat pe text și la ideologia care supune textul unei persoane la regia alteia"<sup>28</sup>.

Ceea ce face ca teatrul *devised* să fie special este libertatea și posibilitatea de a merge în mai multe direcții diferite în timpul procesului de lucru, prin colaborare, până la crearea unei piese de teatru performabile. Această metodă "oferă mai multe posibilități de creație decât alte forme de teatru, deși acest lucru este întotdeauna determinat de dinamica și interacțiunea de grup".<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Alison Oddey: op. cit. 1. – Trad. Gecse Ramóna.

<sup>27</sup> Alison Oddey: op. cit. 5–6. – Trad. Gecse Ramóna.

<sup>28</sup> Alison Oddey: op. cit. 4. – Trad. Gecse Ramóna.

<sup>29</sup> Alison Oddey: op. cit. 3. – Trad. Gecse Ramóna.



Oddey consideră că procesul creație bazat pe metodele teatrului de tip devised are în centrul său însăși "experiențele noastre fragmentate ale culturii și ale lumii în care trăim".<sup>30</sup> Prin urmare, creația artistică necesită o atmosferă relaxată, în care creatorii pot reflecta asupra lor înșiși și asupra evenimentelor din lume fără constrângeri, astfel încât să poată exprima rezultatele în creații teatrale.

Potrivit lui Oddey, ceea ce face ca procesul de lucru și produsul să fie unice în teatrul de tip devised nu este doar capacitatea membrilor echipei de a reflecta asupra lumii lor aflate în permanentă schimbare într-un mod procesual, ci și inventivitatea, asumarea de riscuri și angajamentul echipei. Oddey concluzionează că inventivitatea și eclectismul acestui tip de teatru face aproape imposibilă încapsularea tuturor creațiilor teatrale de tip devised într-o singură teorie. Fiecare dintre cele treisprezece companii de teatru sau grupuri profesionale pe care Oddey le descrie în cartea sa are un mod particular de a aborda diferitele intenții, interese și subiecte.<sup>31</sup> Prin urmare, orice definiție a teatrului de tip devised trebuie să includă cel puțin un proces de lucru în care creatorii găsesc căi și mijloace comune, precum și un mod de colaborare în care diferite puncte de vedere, credințe, experiențe de viață și atitudini față de evenimentele mondiale în schimbare sunt sintetizate în creație. În cele mai multe cazuri, această interconectare înseamnă că, explorând probleme și teme sociale actuale, creatorii inventează și redactează împreună situații și texte scenice, nu neapărat după o regulă dramatică, ci într-un "proces de lucru democratic".<sup>32</sup>

Pentru a rezuma, aș dori să ilustrez printr-un tabel modul în care caracteristicile teatrului devised menționate până acum disting acest tip de creație de teatrul tradițional, pe care îl numesc teatru logocentric în titlul tabelului. Voi trasa o paralelă între obiectivele și metodele celor două tipuri de teatru. Tabelul nu se dorește a fi exhaustiv, deoarece teatrul devised este în continuă schimbare și evoluție, pe măsură ce teoriile și literatura care încearcă să înțeleagă fenomenul continuă să se lărgască.

| <b>Teatrul logocentric</b>                             | <b>Teatrul devised (ca alternativă)</b>   |
|--------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| Punctul de plecare este reprezentat de opera dramatică | Poate pleca de la orice                   |
| Produsul final este previzibil                         | Natura produsului final este necunoscută  |
| Directorul, autorul, instituția decide                 | Grupul de persoane care cooperează decide |

<sup>30</sup> Alison Oddey: op. cit. 1. – Trad. Gecse Ramóna.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Czirák Ádám: op. cit.

|                                                       |                                             |
|-------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| Relații ierarhice                                     | Relații de la egal la egal                  |
| Preferă spațiile teatrale convenționale               | Utilizează și spațiile cotidiene            |
| Proces fără riscuri                                   | Asumarea riscului, experiment, improvizație |
| Conceptul regizoral decide în privința procesului     | Abordare inovatoare                         |
| Cadru, reguli                                         | Spontaneitate, dinamică de grup             |
| Tradiție                                              | Variabilitate                               |
| Nu reflectează neapărat asupra evenimentelor din lume | Reflectează asupra evenimentelor din lume   |
| Viziunea individuală a regizorului prevalează         | Depășirea viziunii individuale              |
| Produs                                                | Proces                                      |
| Idealul persoanelor excepționale                      | Idealul autorului colectiv                  |
| Proces de lucru ierarhic                              | Proces de lucru democratic                  |

### III. PROIECTE DE TEATRU MAGHIAR CARE FOLOSESC METODE DEVISED ÎN ROMÂNIA DUPĂ ÎNCEPUTUL MILENIULUI

După o trecere în revistă a practicii internaționale a teatrului devised, în această parte a disertației voi face un scurt bilanț al acelor proiecte teatrale maghiare din România din ultimii douăzeci de ani care au folosit cel puțin o parte din metodele teatrului devised: fie în crearea spectacolului (de exemplu, folosind munca în echipă și improvizația pentru a construi o formă de spectacol netradițională), fie în abordarea publicului (alegerea unor spații neobișnuite pentru spectacol, nedespărțirea spațiului de spectacol de cel al publicului, implicarea interactivă a publicului în spectacol etc.), sau pur și simplu prin punerea în discuție a relațiilor teatrale rigide și ierarhice care caracterizează instituțiile artistice din regiune.

Marea majoritate a teatrelor maghiare din România funcționează într-un cadru instituțional, adică sunt "organizate și implicit integrate din punct de vedere juridic în sistemul social de producție".<sup>33</sup> Astfel, instituția teatrală este organizată într-o structură de producție bazată pe un set strict de reguli interne și trebuie să respecte cerințele legale.

În disertația mea, explorez cum, în astfel de circumstanțe instituționale, poate fi creat un spectacol de teatru care funcționează cu metode de tip devising, adică modul în care se poate crea cadrul care "permite echipei de creație să fie fizic și practic creativă în crearea și modelarea unei lucrări originale care se bazează direct pe experiențe contradictorii ale lumii, colectate, editate și remodelate".<sup>34</sup>

Disertația menționează în mod special câteva dintre experimentele de devising ale teatrelor de repertoriu maghiare din România, respectiv dintre spectacolele născute din improvizație, monitorizează metodele de devising ale companiilor de teatru independente maghiare din România și discută metoda devising în învățământul teatral maghiar din România.

### IV. Făcând teatru în Tandem – metodele de analiză

În această parte a disertației, analizez spectacolele la care am participat ca artist cu drepturi depline din punct de vedere al genului de teatru devised. Urmând metoda Philther<sup>35</sup>, fac un

---

<sup>33</sup> Mérei Ferenc: *Közösségek rejtett hálózata*. Budapest, Osiris Kiadó, 2004, 34.

<sup>34</sup> Alison Oddey: *Devising Theater. A Practical and Theoretical Handbook*. London and New York, Routledge, 1994, 1. – Trad. Gecse Ramóna.

<sup>35</sup> Philther (din cuvintele 'filologie' și 'teatru') este un proiect al Fundației Atelierul Theatron, lansat în 2009, care cercetează istoria teatrului maghiar după 1949. În 2015, echipa de cercetare a Universității de Artă și Design din Târgu Mureș, condusă de Ildikó Ungvári Zrínyi, s-a alăturat proiectului, extinzând astfel cercetarea la istoria teatrului maghiar din Transilvania. Cu ajutorul metodei filologiei rețelistice (net-philology) dezvoltate de Philther,

bilanț al evenimentelor (spectacolelor), examinez contextul teatral și cultural, textele dramatice, dramaturgia, regia, jocul actoricesc, calitatea vizuală și auditivă a interpretării și istoria receptării spectacolelor.

### **Experiențele proiectelor de teatru experimental Tandem – istoria grupului Tandem**

Grupul Tandem a fost înființat în vara anului 2012 de șapte actori transilvăneni (printre care mă număr și eu), un regizor, un scenograf și un artist video, cu scopul de a crea o oportunitate pentru artiștii de teatru – inclusiv pentru proaspeții absolvenți și actualii studenți ai Universității de Arte din Târgu Mureș – de a se întâlni și de a lucra împreună, de a experimenta cu teatrul, după încheierea stagiunii, în timpul vacanței de vară.

### **IV.2. *Măsură pentru măsură* la Miercurea Ciuc – primul proiect experimental al grupului Tandem**

Spectacolul se încadrează cel mai bine în categoria genului de teatru devised, prin procesul de lucru democratic, utilizarea spațiilor găsite în cotidian, relațiile de la egal la egal, asumarea de riscuri, experimentare, improvizație și încercarea de a sparge structurile stabilite. Cu toate acestea, spectacolul, în ansamblu, a fost mai mult un pas spre genul devised, și abia la a doua încercare, în anul următor, ne-am apropiat cu adevărat de acest gen teatral.

### **IV.3. *Imagini ale unei familii catalane* – al doilea proiect pilot Tandem**

Cel de-al doilea proiect Tandem poate fi considerat ca un fel de eveniment de teatru de tip devised, incluzând inovația artistică. Dintre atributele teatrului devised, cel mai important a fost experimentarea în împingerea limitelor artistice împotriva conceptelor teatrale tradiționale. Tandem a creat evenimentul său particular într-un spațiu care a oferit libertate atât spectatorului, cât și actorului. Scaunul de catifea al teatrului tradițional, sigur și fix, a fost înlocuit cu o poziție de spectator mai liberă și mai puțin îngrădită. Spectatorul putea lua orice postură, putea să stea în picioare, să se întindă, să se plimbe.

În esență, întreaga abordare a proiectului a oferit noi oportunități atât pentru creatori, cât și pentru public. Nu a existat niciun scenariu. În timpul repetițiilor, toți creatorii au locuit în același spațiu: această conviețuire constantă, acest spațiu comun, a unit și energiile noastre.

---

memoriile teatrale vizuale și textuale disponibile pot fi sistematizate cu precizie filologică, iar performanțele de vârf ale culturii teatrale maghiare devind vizibile dintr-o perspectivă contemporană.

Publicul a perceput și a apreciat caracterul actual, improvizat al evenimentelor și valorile specifice ale locației – la fel ca în cazul primului proiect Tandem.

Dacă includem caracteristicile celui de-al doilea proiect Tandem în tabelul folosit pentru definirea teatrului devised, este clar că proiectul prezentat corespunde cerințelor de gen în aproape toate aspectele.

| <b>Caracteristicile generale ale teatrului devised</b> | <b>Caracteristicile spectacolului <i>Imagini ale unei familii catalane</i></b> |
|--------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| Poate pleca de la orice                                | Punctul de plecare îl reprezintă niște fotografii găsite                       |
| Natura produsului final este necunoscută               | Natura produsului final este necunoscută                                       |
| Grupul de persoane care cooperează decide              | Deciziile au fost luate de grupul persoanelor care au cooperat                 |
| Sistemul de relații este între egali                   | Sistemul de relații a fost între egali                                         |
| Utilizează și spațiile cotidiene                       | A utilizat exclusiv spații cotidiene                                           |
| Asumare de riscuri, experimentare, improvizație        | Asumare de riscuri, experimentare, improvizație                                |
| Abordare inovatoare                                    | Abordare inovatoare                                                            |
| Spontaneitate, dinamică de grup                        | Spontaneitate, dinamică de grup                                                |
| Variabilitate                                          | Variabilitate                                                                  |
| Reflectează asupra evenimentelor din lume              | A reflectat asupra evenimentelor din lume                                      |
| Depășirea viziunii individuale                         | Depășirea viziunii individuale                                                 |
| Proces                                                 | Proces                                                                         |
| Idealul autorului colectiv                             | S-a bazat pe idealul autorului colectiv                                        |
| Proces de lucru democratic                             | Procesul de lucru a fost democratic                                            |

Se poate observa, așadar, că spectacolul *Imagini ale unei familii catalane*, cel de-al doilea proiect al grupului Tandem, se înscrie din toate punctele de vedere în seria de lucrări de teatru devised, fiind una dintre primele creații teatrale de acest fel în istoria teatrului experimental maghiar din România anilor 2000.

#### **IV.4. Radu Afrim și castingul: *Castingul dracului***

*Castingul dracului* este spectacolul de debut al lui Radu Afrim, unul dintre cei mai cunoscuți și mai talentați regizori români, la Teatrul Tompa Miklós din Târgu Mureș. Premiera sa a fost anunțată ca spectacol-surpriză pentru posesorii de abonamente, deoarece regizorul nu a dorit să pună în scenă o operă literară clasică, ci să creeze un "spectacol non-verbal sau aproape fără text", împreună cu coregrafa Andrea Gavrilu, dezvoltându-și propria idee de bază împreună cu echipa de creație în timpul procesului de repetiții, creând spectacolul împreună. Acest lucru a însemnat că nu a fost posibil să se știe dinainte titlul spectacolului, durata sau distribuția acestuia, nici direcția în care va evolua povestea de bază în timpul procesului de creație sau cea pe care o va lua acțiunea performativă.

Succesul spectacolului este reflectat și de faptul că, de la premiera sa din 2014, se află aproape în permanență în repertoriul teatrului din Târgu Mureș. Acesta a atras atenția profesioniștilor prin caracterul său inovator, atât din punct de vedere estetic, cât și creativ.

#### **IV.5. Spectacole de teatru în sala de clasă ale Companiei Tompa Miklós din Târgu Mureș – caracteristicile unui spectacol de teatru în sala de clasă**

În zilele noastre, nu este deloc evident că teatrul are vreo legătură cu educația: teatrul profesionist este refractar la rolul educator, de teamă să nu fie didactic. Dar nevoia și așteptările ca teatrul să atragă generația tânără de spectatori și să îi socializeze pentru a-i transforma în spectatori de teatru ajung să convingă, totuși, companiile profesioniste să își exploateze potențialul pedagogic și să "considere experiența teatrală ca parte a unui proces de învățare organizat în mod conștient"<sup>36</sup>. În această concepție, educația teatrală ar trebui înțeleasă ca teatru aplicat, ceea ce reprezintă o nouă turnură în arta teatrală. În general, programele de educație teatrală consideră teatrul ca pe un instrument și îl subordonează temei pe care compania dorește să o dezvolte. Cu toate acestea, a fi un instrument nu înseamnă că se renunță la rafinamentul artistic.

Echipa de creație mai restrânsă a Companiei Tompa Miklós a Teatrului Național din Târgu Mureș, implicată în acest proiect, nu își propune să creeze un singur spectacol de teatru de sală de clasă, ci o întreagă serie de programe cu teme diferite pentru grupuri-țintă diferite în fiecare an. Prezentarea și analiza celor două spectacole succesive vor evidenția modul în care experiența primului spectacol este încorporată în următorul și cum această inițiativă se distinge de contextul său.

---

<sup>36</sup> Cziboly Ádám: *Színházi nevelési és színház pedagógiai kézikönyv*. Budapest, InSiteDrama, 2017, 78.

#### IV.6. Cel de-al doilea proiect de teatru în sala de clasă – Beáta Adorján: Pali și Lea

Faptul că spectacolul de teatru de sală de clasă *Pali și Lea* nu a avut până la urmă un regizor a făcut ca procesul de creație să se apropie de teatrul de tip devised, la fel ca și faptul că textul dramatic a fost scris în timpul repetițiilor, în prezența dramaturgului.

Dacă creăm o nouă coloană pentru tabelul folosit pentru definiția teatrului devised, pentru a enumera caracteristicile spectacolului de teatru de sală de clasă *Pali și Lea*, este clar că proiectul prezentat îndeplinește cerințele de gen ale teatrului devised din aproape toate punctele de vedere.

| Caracteristicile generale ale teatrului devised | Spectacolul <i>Pali și Lea</i>                                 |
|-------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Poate pleca de la orice                         | Un subiect tabu, rar discutat                                  |
| Natura produsului final este necunoscută        | Natura produsului final este necunoscută                       |
| Grupul de persoane care cooperează decide       | Deciziile au fost luate de grupul persoanelor care au cooperat |
| Sistemul de relații este între egali            | Sistemul de relații a fost între egali                         |
| Utilizează și spațiile cotidiene                | A utilizat exclusiv spații cotidiene                           |
| Asumare de riscuri, experimentare, improvizație | Asumare de riscuri, experimentare, improvizație                |
| Abordare inovatoare                             | Abordare inovatoare                                            |
| Spontaneitate, dinamică de grup                 | Spontaneitate, dinamică de grup                                |
| Variabilitate                                   | Variabilitate                                                  |
| Reflectează asupra evenimentelor din lume       | A reflectat asupra evenimentelor din lume                      |
| Depășirea viziunii individuale                  | Depășirea viziunii individuale                                 |
| Proces                                          | Proces                                                         |
| Idealul autorului colectiv                      | S-a bazat pe idealul autorului colectiv                        |
| Proces de lucru democratic                      | Procesul de lucru a fost democratic                            |

Având în vedere cele de mai sus, putem spune că programul de educație prin teatru, inclusiv spectacolele de teatru de sală de clasă analizate, reprezintă o metodă pedagogică alternativă, de nișă, o formă de educație care oferă experiență și cunoștințe în instituția școlară, în timpul

orelor de curs, folosind instrumente teatrale, și permite reflecția comună asupra unei probleme sau teme actuale și importante.

#### **IV.7. *Murdărie* – bazat pe drama lui Béla Pintér**

Spectacolul *Murdărie*, bazat pe piesa de teatru cu același titlu de Béla Pintér, a fost planificat inițial pentru a fi jucat o singură dată de studenții la actorie ai Facultății de Teatru din cadrul Universității de Artă din Târgu Mureș, la examenului final al studiilor de licență de trei ani, dar s-a dovedit atât de reușit încât a fost inclus în repertoriul Teatrului Studio din Târgu Mureș și a fost jucat de mai multe ori în următorii doi ani, contribuind astfel la formarea experiențelor profesionale și la dezvoltarea artistică a celor implicați.

Autoarea acestei disertații a fost implicată în acest proiect în calitate de profesor și regizor. Deoarece *Murdărie* a fost conceput inițial ca spectacol de examen, obiectivul nostru principal nu a fost acela de a crea un spectacol extraordinar, ci de a le permite studenților să experimenteze toate fazele procesului de creație și să participe cât mai creativ posibil, astfel încât să se poată exprima pe scenă cu validitate și claritate. Ne-am concentrat în primul rând pe procesul de repetiție, nu pe rezultat.

Dacă includem caracteristicile procesului de creație al spectacolului *Murdărie* în tabelul folosit pentru definirea teatrului devised, este clar că procesul de repetiție al spectacolului prezentat aici a încercat să îndeplinească cerințele de gen ale teatrului devised din aproape toate punctele de vedere.

| <b>Caracteristicile generale ale teatrului devised</b> | <b>Spectacolul <i>Murdărie</i></b>                                                        |
|--------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| Poate pleca de la orice                                | Orientat de obiective pedagogice (formarea actorilor, promovarea dezvoltării actoricești) |
| Natura produsului final este necunoscută               | Natura produsului final este necunoscută                                                  |
| Grupul de persoane care cooperează decide              | Regizorul a ținut cont de deciziile grupului de creatori colaboratori                     |
| Sistemul de relații este între egali                   | Regizorul a încercat să mențină relații egalitare                                         |
| Improvizatie                                           | Improvizatie                                                                              |



|                                                 |                                                  |
|-------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| Asumare de riscuri, experimentare, improvizație | Asumare de riscuri, experimentare                |
| Abordare inovatoare                             | Abordare inovatoare                              |
| Spontaneitate, dinamică de grup                 | Spontaneitate, dinamică de grup                  |
| Variabilitate                                   | Variabilitate                                    |
| Reflectează asupra evenimentelor din lume       | A reflectat asupra evenimentelor din lume        |
| Depășirea viziunii individuale                  | Depășirea viziunii individuale                   |
| Proces                                          | Proces                                           |
| Idealul autorului colectiv                      | A căutat să realizeze idealul autorului colectiv |
| Proces de lucru democratic                      | A căutat să urmeze proces de lucru democratic    |

## Sinteză

În cadrul prezentei disertații, examinez în primul rând în ce măsură și în ce mod abordarea și demersul teatrului devised predomină în anumite demersuri teatrale maghiare din Transilvania după începutul mileniului.

Primele două decenii ale anilor 2000, când abordarea teatrului devised a devenit din ce în ce mai cunoscută în Europa de Est, coincide cu perioada în care am avut primele mele experiențe teatrale în copilărie, iar în al doilea deceniu al noului mileniu mi-am început cariera, am devenit actor și apoi profesor de actorie, în timp ce eram implicată în mai multe proiecte de teatru alternativ care încercau să promoveze abordarea teatrului devised. Cunosc, așadar, această perioadă din experiență personală: problemele și bucuriile lumii teatrale maghiare din România, schimbările în relația cu publicul, luptele întreținătorilor structurii teatrale, căutările actorilor de a merge mai departe. În același timp, am simțit că experiența directă nu era suficientă, trebuia să fac și studii și cercetări teoretice, estetice și de istorie a teatrului, să mă îndepărtez de experiența, de subiectivitatea implicării, și să examinez această perioadă a teatrului prin mijloace științifice, prin studiul literaturii de specialitate – și anume, din perspectiva unei mișcări teatrale care apăruse și se răspândise cu multe decenii mai devreme în Anglia și în Statele Unite, apoi în întreaga lume, mai ales în cultura anglo-saxonă, dar mai târziu și în Europa Centrală și de Est, și care din când în când a fertilizat și, într-o anumită măsură, a reînnoit gândirea despre teatru și practica teatrală.

Cu toate acestea, se pune întrebarea cât de familiarizați sunt profesia de teatru și publicul spectator din România și Ungaria cu abordarea teatrului devised, chiar dacă au întâlnit spectacole și proiecte teatrale care au folosit metodele acestuia. Mi-e teamă că nu într-o măsură prea mare. Până și simplul fapt că nu există un termen consacrat în limba maghiară pentru "devised theatre" arată că acesta nu a prins încă rădăcini suficient de adânci. În discursul teatral maghiar este denumit "teatru comunitar" – subliniind natura sa generatoare de public, implicată și participativă – sau "teatru colectiv" – termen care se referă la faptul că, în acest caz, cei implicați creează un spectacol împreună, în mod democratic, rupând ierarhia teatrală tradițională. Iarăși alții susțin că este imposibil să se exprime acest mod de a "face teatru" într-un singur cuvânt maghiar, așa că nu merită să fie tradus: ei insistă asupra cuvântului englezesc "devised", care înseamnă "inventat", "născocit", subliniind astfel caracteristica acestei mișcări teatrale, și anume că, în acest caz, creatorii de teatru nu interpretează un text clasic sau contemporan scris în prealabil, ci gândesc și creează ei înșiși textul spectacolului.

Acesta este și motivul pentru care am dedicat o parte semnificativă din prima jumătate a disertației pentru a clarifica conceptele. Nu am vrut să delimitez și să restrâng fenomenul teatrului devised cu o singură definiție scurtă, ci am lărgit sfera investigațiilor mele din punct de vedere estetic teatral și am examinat dintr-o perspectivă istorică acele concepte teoretice teatrale de la care teatrul devised se abate sau pe care chiar le neagă. Aceste concepte formează nodurile rețelei teoretice a disertației. În cadrul lucrării, discut pe larg sensul în care folosesc termenii de *teatru logocentric*, *teatru burghez al iluziei*, *naturalism teatral* și *teatru regizoral*, care apar frecvent în analizele din partea a doua. În același mod, analizez și acele fenomene teatrale anterioare pe care teatrul devised le recunoaște, caută să le urmeze și, într-un fel, le aplică în practica sa diversă. În prima parte, teoretică, a disertației mele, discut și despre tradițiile teatrale logocentrice și regizorale ale teatrelor maghiare din România.

Desigur, am reflectat și asupra literaturii teoretice a teatrului devised, în special *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook* de Alison Oddey, publicată în 1994, care este o carte indispensabilă pentru cercetătorii pe această temă, și *Devising Performance* de Deidre Heddon și Jane Millinga, publicată în 2006.

În cea de-a doua parte a tezei mele, voi analiza producțiile teatrale maghiare din România care folosesc instrumentele și metodele teatrului devised în diferite moduri și în diferite grade, cu grade diferite de consecvență. Aș dori să subliniez că nici măcar nu menționez toate proiectele de teatru devised care s-au realizat pe scena teatrală maghiară din România de la începutul mileniului, ci am ales un singur fenomen teatral exemplar pentru a-l analiza și prezenta în detaliu. Am încercat să-mi concentrez cercetările științifice pe exemple pe care le cunosc îndeaproape, fiind implicată

activ în conceperea și implementarea acestora. În același timp, am încercat să identific toate reflecțiile, rapoartele și analizele profesionale și științifice, care au înconjurat spectacolele de teatru în cauză, atât la vremea lor, cât și ulterior. De fapt, eu însămi am intervievat profesioniști de teatru despre prezentul și viitorul teatrului devised și al teatrului alternativ în general în contextul teatrului maghiar transilvănean. M-am ghidat, de asemenea, după criteriul reprezentativității în selectarea spectacolelor analizate: am încercat să alcătuiesc o "listă de mostre" cât mai variată; am selectat spectacolele care ar putea fi asociate cu teatrul devised pentru a crea o imagine cât mai colorată.

Cele două proiecte experimentale ale ansamblului Tandem mi-au atras atenția pentru că au fost un experiment teatral independent, care nu au fost realizate de o companie permanentă: artiștii de la teatre diferite au colaborat temporar, împingând limitele libertății și ale colaborării pentru plăcerea lor și a publicului lor. Spectacolele au fost puse în scenă într-o clădire abandonată, folosită cândva în scopuri industriale, nu într-un spațiu teatral convențional, ștergând astfel granița spațială dintre actor și spectator. Cele două producții ale ansamblului Tandem sunt un bun exemplu al modului în care creatorii au pus în scenă spectacolul într-un mod tipic pentru teatrul devised, colaborând în mod democratic pentru a crea toate elementele spectacolului, inclusiv textul. Creatorii spectacolului au desființat ierarhia scriitor-regizor-actor și au implicat publicul în producție într-un mod aproape inimaginabil în teatrul permanent, instituțional.

*Castingul dracului*, cea de-a treia producție pe care o analizez în disertație, este, de asemenea, un exemplu de producție care poate fi jucată într-un cadru instituțional ca producție sezonieră și care încorporează elemente ale metodei teatrului devised. În acest caz, principiul colectivității a prevalat, înainte de toate, în crearea textului, a cursului și a structurii spectacolului. Deși nu era menționat pe afiș, actorii au creat ei înșiși straturile verbale, vocale și non-verbale ale spectacolului, lucrând în colaborare unii cu alții. Radu Afrim, regizorul, a avut mai mult un rol de coordonare, de organizare, de echilibrare. În acest spectacol, principiul participării publicului nu s-a aplicat atât de mult ca în teatrul devised.

Pentru a prezenta cât mai clar măsura în care un anumit spectacol pe care îl analizez corespunde idealurilor teatrului devised, la sfârșitul fiecărei analize sintetizez într-un tabel ce caracteristici devised sunt prezente în spectacolul respectiv.

În analizele mele, mă concentrez pe procesele de repetiție și pe conceptul de spectacol de sală de clasă în contextul spectacolelor *Piatră, hârtie, foarfecă* (Andrea Pass) și *Pali și Lea* (Beáta Adorján). Și acestea sunt proiecte care au fost realizate sub umbrela unei instituții publice de teatru, de către angajați publici. În același timp, munca actorilor a presupus mult mai mult decât simpla executare a instrucțiunilor regizorului: textul a fost rezultatul propriilor experiențe ale acestora, iar în timpul repetițiilor fiecare dintre cei implicați și-a putut exprima ideile și creativitatea. Ceea ce

face ca spectacolele de acest tip să fie unice și reprezentative este locația aleasă. Creatorii înșiși au mers în mediul natural al publicului, în spațiul vieții lor de zi cu zi, în școală, ajungând astfel la cei care altfel nu ar fi mers niciodată la teatru sau în spații și instituții culturale similare. Această analiză arată, de asemenea, cât de important poate fi rolul teatrelor devised în educarea publicului de teatru al viitorului și în predarea limbajului teatral generației următoare.

În final, voi analiza un spectacol realizat de studenții mei de la actorie, de la Universitatea de Arte din Târgu Mureș, bazat pe drama *Murdărie* de Béla Pintér. În acest capitol, discut despre principiile teatrului devised și munca de atelier, procesele creative colective, depășirea limitelor teatrului tradițional și formarea necesară pentru a deveni actor. Și aici, ca și în celelalte analize, consemnez ceea ce s-a întâmplat în viața și formațiunile culturale maghiare transilvănene, urmărind transformările pe care le-am observat în propria mea practică teatrală.

Pentru a încheia, aș dori doar să subliniez care cred că ar putea fi implicațiile acestei disertații și în ce direcție ar putea fi continuată cercetarea începută aici.

La finalul disertației mele, dorința și obiectivul meu principal este ca aceasta să devină o platformă profesională de dialog pentru critici, profesioniști de teatru, artiști practicanți și factorii de decizie din instituțiile teatrale.

În calitatea mea de profesor de actorie, consider că există o mare nevoie de a introduce cât mai multe elemente practice de teatru devised în formarea actorilor, pentru ca aceștia să poată să-și facă o idee, nu numai din cărți, studii și înregistrări video, despre metodele care se practică în Europa de Vest de zeci de ani, ci și să le încerce ei înșiși, să le cunoască îndeaproape, să le practice, să le integreze în propriile lor idei despre teatru și apoi, după ce termină facultatea, să și inițieze proiecte de acest gen, pe baza unor cunoștințe și competențe sigure. Ar fi, de asemenea, un obiectiv important să ne asigurăm că elevii interesați de teatru din școli pot învăța și practica la un nivel mai înalt ceea ce această metodă și acest concept pot oferi atât creatorilor de teatru profesioniști, cât și celor amatori.

Confruntarea cu principiile teatrului devised oferă managerilor de instituții teatrale publice sau private și tuturor factorilor de decizie din teatru ocazia de a reflecta la întrebarea: cum este distribuită puterea în teatru? Lucrările de teatru devised se încadrează mai greu în programul anual strict și restrâns al instituțiilor de teatru: această tendință lasă mult loc libertății de creație, consideră importantă desfășurarea și maturizarea naturală a proceselor creative și, prin urmare, există o mare nevoie de dialog și cooperare cu managerii de teatru.

În timp ce colectam, cercetam și organizam recenziile, cronicile și textele de specialitate despre spectacolele pe care doream să le analizez, am constatat cu tristețe că aceste inițiative valoroase se păstrează adesea doar în memoria trecătoare a spectatorilor, fără să existe înregistrări

profesionale, sau cel puțin nu în cantitatea și calitatea pe care le merită. Prin teza mea aş dori, aşadar, să mobilizez istoricii și criticii de teatru să se ocupe de acest tip de creații teatrale maghiare transilvănene: să le cerceteze, să le analizeze și să le evalueze. Spectacolele de teatru devised trebuie să intre în discursul teatrului profesionist și în atenția spectatorilor de teatru neprofesioniști.

Ce alte subiecte de cercetare deschide această teză? Am menționat deja că nu am urmărit exhaustivitatea atunci când am prezentat acele lucrări ale teatrului maghiar din România care prezintă caracteristici de teatru devised. Sunt necesare cercetări și studii suplimentare pentru a colecta și clasifica critic toate fenomenele teatrale care se încadrează în această categorie de gen. De asemenea, ar fi bine să se identifice ce instituții și ce inițiative extra-instituționale folosesc acest tip de practică teatrală. Rezultatele acestor cercetări ar putea fi încorporate în formarea actorilor, întrucât ar trebui să avem mai multe informații despre cererea pe care trebuie să o satisfacă educația.

În timp ce mă gândesc la posibilele direcții viitoare de cercetare, viitorul a început deja, luând adesea întorsături imprevizibile și neașteptate. Pandemia, închiderea spațiilor publice și a teatrelor au conferit o actualitate interesantă unui experiment de teatru devised, favorizat în mod explicit de momentele de carantină destul de înfricoșătoare, și anume teatrului la fereastră. Teoria și cercetarea trebuie să urmărească și să investigheze procesele teatrale vii. Viitorul teatrului maghiar transilvănean va determina direcția în care subiectul tezei mele va fi extins în continuare de către cercetătorii de mâine.

## Bibliografie

Adorján Viktor (2015): *A Laboratórium. Az opelei-wroclawi színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1959-től napjainkig*. Budapest, Magyar Műhely – Ráció Kiadó.

Arisztotelész: *Poétika* (1969): Trad. Sarkady János. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó.

Artaud, Antonin (1985): *Alfred Jarry Színház Első Kiáltvány. A könyörtelen színház*. Trad. Bethlen János. Budapest, Gondolat Kiadó.

Bakk-Miklósi Kinga (2016): *Neveléslélektan – A művészetekre való tekintésekkel*. Kolozsvár, Ábel Kiadó.

Barba, Eugenio (2001): *Papírkenu*. Trad. Andó Gabriella, Demcsák Katalin. Budapest, Kijárat Kiadó.

Bálint Etelka-Ildikó (2019): *Színházi nevelés Erdélyben*. Disertație de doctorat. Universitatea de Arte din Târgu Mureș.

Berekméri Katalin (2020): *Szerep a színészen. A színész munkája a repertoárszínházban*. Marosvásárhely, UartPress Kiadó.

Boal, Augusto (1979): *The Theater of the Oppressed*. Trans. Charles A. – Maria-Odilia Leal McBride. London. Pluto Press.

Boal, Augusto (1992): *Games for Actors and Non-Actors*. Trans. Adrian Jackson. London – New York, Routledge.

Bodó A. Ottó (2011): *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház*. Disertație de doctorat. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem.

Brecht, Bertolt (2000): *Tézisek és beleélések a színi művészetekben*. Trad. Walkó György. *Színházi antológia, XX század*. Coord. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassa Kiadó.

Brook, Peter (1999): *Az üres tér*. Trad. Koós Anna. Budapest, Európa Kiadó.

Cărbunariu, Gianina (2011): *Dramaturgul*. Disertație de doctorat. Bukarest, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale”.

Cerkvenic Bren, Vida (2019): *Why don't we do it in the road: personal guide to outdoor interaction theatre*. Ljubljana, Edited by Jurij Bobič.

Cohen, Robert (2008): *A színészmesterség alapjai*. Trad. Márton András. Pécs, Jelenkor Kiadó.

Csehov, Mihail (1997): *A színészhez. A színjátszás technikájáról*. Budapest, Polgár Kiadó.

Csermely Ákos – Sükösd Miklós (2004): *Propaganda a mai médiában*. Budapest, Média Hungária Könyvek.

Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám (2013): *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest, L'Harmattan Kiadó.

Cziboly Ádám (2017): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest, InSiteDrama.

Diderot, Denis (1966): *Színészparadoxon. A dráma költészetéről*. Trad. Görög Livia. Budapest, Magyar Helikon.

Egri Lajos (2008): *A drámaírás művészete*. Budapest, Műegyetem Kiadó.

Fischer-Lichte, Erika (2001): *A dráma története*. Trad. Kiss Gabriella. Pécs, Jelenkor Kiadó.

Fischer-Lichte, Erika (2004): *A performativitás esztétikája*. Trad. Kiss Gabriella. Budapest, Balassa Kiadó.

Gabnai Katalin (2012): *Színházak könyve*. Budapest, Helikon Kiadó.

Grotowski, Jerzy (1999): *Színház és rituálé*. Trad. Pályi András. Pozsony, Kalligram Kiadó.

Heddon, Deidre – Milling, Jane (2006): *Devising Performance. A Critical History*. New York, Palgrave Macmillan.

Horváth Réka – Kádár Magor (2008): *Projektmenedzsment*. Kolozsvár, Napoca Star Kiadó.

Imre Zoltán (2008): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi Kiadó.

Imre Zoltán (2003): *Színház és teatralitás*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.

Kaye, Nick (2000): *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*. London and New York, Routledge.

Kádár Magor (2008): *Kampánykommunikáció*. Kolozsvár, Kriterion Kiadó.

Kádár Magor (2007): *A média mint partner*. Kolozsvár, Kriterion Kiadó.

Kékesi Kun Árpád (2007): *Regia színháza*. Budapest, Osiris Kiadó.

Oddey, Alison (1994): *Devising Theater. A practical and theoretical handbook*. London and New York, Routledge.

Mejerhold, Vszevolod (2000): *A jövő színésze és a biomechanika*. Trad. Peterdi Nagy László. Színházi antológia, XX század. Coord. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassa Kiadó.

Mérei Ferenc (2004): *Közösségek rejtett hálózata*. Budapest, Osiris Kiadó.

Mnouchkine, Ariane (2000): *A színház keleten van*. Trad. Kappanyos András. Színházi antológia, XX század. Coord. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassa Kiadó.



Mnouchkine, Ariane (2010): *Beszélgetés Fabienne Pascaud-val: A jelen művészete*. Trad. Fehér Anita, Kőrösi Petra, Molnár Zsófi, Khaled-Abdo Szaide. Budapest, Krétakör Alapítvány.

Nánay István (1992): *Harag György Színháza*. Budapest, Pesti Szalon Kiadó.

Pavis, Patrice (2006): *Színházi szótár*. Trad. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófi, Sepsí Enikő. Budapest, L'Harmattan Kiadó.

Pintér Béla (2013): *Drámák*. Debrecen, Saxum Kiadó.

P. Müller Péter (2021): *Színház önmagán kívül*. Pécs, Kronosz Könyvkiadó.

Schechner, Richard (2008): *A Performance*. Trad. Regős János. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó.

Schechner, Richard (2002): *Performance Studies: An Introduction*. London and New York, Routledge.

Simhandl, Peter (1998): *Színháztörténet*. Trad. Szantó Judit. Budapest, Helikon Kiadó.

Szőke Annamária (2001): *A performance-művészet*. Trad. Adamik Lajos, Barbaczy Eszter, Csűrös Klára, Ivacs Ágnes, Szőke Annamária. Budapest, Balassi.

Zinder, David (2009): *Test – hang – képzelet. Színészképzési módszer*. Trad. Hatházi András. Kolozsvár, Koinónia.

Zsigmond Andrea (2016): *A „színház”, Erdélyből nézve. Egy fogalom keretei*. Disertație de doctorat. Budapest, Budapesti Corvinus Egyetem.

### **Jurnale:**

Auslander, Philip (2004): „*Csak önmagad add!* ”*Logocentrizmus és el-különböződés a színházelméletben.* Trad. Kékesi Kun Árpád. Theatron 5, 2. 17–23.

Bethlenfalvy Ádám: *Kié a színjátszás?* Drámapedagógiai magazin. 2019. 65. 4–9.

Constantinidis, Stratos E.: *Színház dekonstrukció alatt?* Trad. Leposa Balázs. Theatron, 2004. 5, 2. 3–16.

Derrida, Jacques (1994): *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása.* Trad. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes. Theatron 2007. 6, 3–4. 23–37.

Gál Boglárka: Egy hiteles naiv festmény. Játéktér, 2014 vară.

Róbert Júlia: *A színházi nevelés magyarországi megjelenési formáiról.* Drámapedagógiai Magazin. 2011/1. 41. 39–40.

### Surse electronice:

Adorjáni, Panna – Kricsfalusy, Beatrix: *Kollektív alkotás: Módszer és/vagy politika?* <http://szinhaz.net/2020/06/11/adorjani-panna-kricsfalusi-beatrix-kollektiv-alkotas-modszer-es-vagy-politika/>. Színház folyóirat. martie 2020

Bakk Ágnes: *Kinek a Szutyka?* Descărcare: <http://pbest.hu/sajto/eloadas/szutyok/bakk-agnes-kinek-szutyka/>. Data descărcării: 09.06.2021.

Bakk Dávid Tímea: *Sufni-grandománok ideje*. Descărcare: <https://www.jatekter.ro/?p=9823>. Data descărcării: 2021.06.04.

Beliczay László (2021): *Kirakatszínházi maraton Székelyudvarhelyen*. Descărcare: <https://kultura.hu/kirakatszinhazi-maraton-szekelyudvarhelyen/>. Data descărcării: 03.06.2021.

Bodolai Gyöngyi: *Jó válaszok, kényes kérdések*. Descărcare <https://www.e-nepujsag.ro/articles/ko-papir-ollo-szinhaz-az-osztalyteremben>. Data descărcării: 22.05.2021.

Czirák Ádám (2021): *A megosztás politikája*. Descărcare: <http://szinhaz.net/2020/06/11/czirak-adam-a-megosztas-politikaja/>. Data descărcării: 15.02.2021.

Csabala Zsófia: *Békaugrásban a teljes örület felé*. Descărcare: <https://www.facebook.com/tompamiklos/posts/2594884027248598/>. Data descărcării: 06.06.2021.

Giura, Anca: *Castingul Dracului de Radu Afrim*. Descărcare: <http://evaziunispontane.blogspot.com/2014/05/castingul-dracului-de-radu-afrim.html>. Data descărcării: 06.06.2021.

Jászai Tamás (2021): *Hatásos belépő. Rekamié Fesztivál/ Szegedi Nemzeti Színház.*

Descărcare: <https://revizoronline.com/hu/cikk/7867/rekamie-fesztival-szegedi-nemzeti-szinhaz/>. Data descărcării: 02.06.2021.

Jusztin: *Katalán zászlók bukkantak fel Csíkszeredában.* Descărcare:

<https://itthon.transindex.ro/?cikk=20896&fbclid=IwAR3k0Ox4frsTB0m5jRxnvJxusvHOXsCnF3KRBMylCylgQWkQHcOpnOGHmg>. Data descărcării: 21.05.2021.

Jusztin: *Megtartották a katalán esküvőt és még gyerek is született Csíkszerdában:* Descărcare:

[https://eletmod.transindex.ro/?cikk=20976&fbclid=IwAR3bskIfqSKnwaV22HM57LCCI5mDf-EYCzBJ00QYFTA0VXHt\\_6Cr\\_pcmkHg](https://eletmod.transindex.ro/?cikk=20976&fbclid=IwAR3bskIfqSKnwaV22HM57LCCI5mDf-EYCzBJ00QYFTA0VXHt_6Cr_pcmkHg). Data descărcării: 21.05.2021.

Jusztin: *Fejlemények zászlóügyben: repatriáló katalánok Csíkszeredában.* Descărcare:

<https://itthon.transindex.ro/?cikk=20909&fbclid=IwAR0dlusR5OraYbaHGSiGoNzou701sCCDMkKEhr9MHhfLLvmHC4XZMphdZ5Y>. Data descărcării: 21.05.2021.

Jusztin: *Több száz keksz ömlött az utcára Csíkszeredában.* Descărcare:

<https://eletmod.transindex.ro/?hir=19001>. Data descărcării: 10.05.2021.

Kaáli Nagy, Botond: *Ördög a határon.* Descărcare:

<https://regi.helikon.ro/index.php?r=13&l=376>. Data descărcării: 06.06.2021.

Kiss Anikó: *A beszélni a szexről kampány célja.* Descărcare:

[https://www.youtube.com/watch?v=kVhf4BDSreM&ab\\_channel=RMC-Besz%C3%A9lniaszexr%C5%91l](https://www.youtube.com/watch?v=kVhf4BDSreM&ab_channel=RMC-Besz%C3%A9lniaszexr%C5%91l). Data descărcării: 23.05.2021.

Krivi Dóra és Szakál Dóri: *A fesztivál negyedik napján a főszerepet a lengyel színjátszás*

*kapta, de volt mese és ördögi kacaj is.* Descărcare: <http://csokonaiszinhaz.hu/deszkaland-4-nap-2015-marcius-19-csutortok/.Let%C3%B6lt%C3%A9s>. Data descărcării: 03.06.2021.

Lovas Anett Csilla: *Beszámoló a DESZKA Fesztivál második feléről.* Descărcare:

<http://csokonaiszinhaz.hu/a-deszka-fesztivalrol-marosvasarhelytol-ujvidekig/>. Data descărcării: 03.06.2021.

Lökös Ildikó: *Kortárs színházi találkozók Székelyudvarhelyen*. Descărcare:

<https://art7.hu/szinhaz/drama8/>. Data descărcării: 03.06.2021.

Lukasz Karkoszka: *Diabelska Sztucka*. Descărcare:

<http://portalkatowicki.pl/kultura/teatr/4387-diabelska-sztucka>. Data descărcării: 04.06.2021.

Nagy András: *Kis magyar Patográfia: Pintér Béla drámái*. Letöltés:

[http://real.mtak.hu/112621/1/7\\_13\\_Nagy.pdf](http://real.mtak.hu/112621/1/7_13_Nagy.pdf). Data descărcării: 13.05.2021.

Nagy József: *Tanterv és személyiség fejlesztés*. In: Education.3. 1994.369. Descărcare:

<http://epa.oszk.hu/01500/01551/00009/pdf/783.pdf>. Data descărcării: 19.05.2021.

Nagy Mihály: *Népek castingja*. Descărcare: <https://www.jatekter.ro/?p=9921>. Data

descărcării: 06.06.2021.

Pavis, Patrice (2008): *A fizikai színház*. SzínházNet Folyóirat. Descărcare:

<http://szinhaz.net/2008/11/29/patrice-pavis-a-fizikai-szinhaz/?fbclid=IwAR0brT9qMca3kHV1UVJf9I9e4OGW7SFICzdXFKOAGwhPmMULMnppZ4jVzRA>. Data descărcării: 11.06.2021.

Pinti Attila: *Fiatal alkotók egyedülálló előadása*. Descărcare:

<https://szekelyhon.ro/muvelodes/fiatal-alkotok-egyedulallo-eloadasa?fbclid=IwAR0GM03YK22e3pCc30TAXQdjBEYnOTQt9PN8wBlDJnWTyrraEWN38Q3DeOc#>. Data descărcării: 10.05.2021.

Schilling Árpád: *Keretek között ficáncoló szabad akarat*. Descărcare:

<http://schillingarpad.com/work/229>. Data descărcării: 08.02.2021.

Sorin Rusu, Mircea: *Castingul dracului*. Descărcare:

<https://agenda.liternet.ro/articol/19884/Mircea-Sorin-Rusu/Tirgu-Mures-National-Afrim-1-Az-ordog-probaja-Castingul-dracului.html>. Data descărcării: 06.06.2021.

Szeget Szeggel: *Shakespeare a Silóban*. Descărcare:

[https://www.youtube.com/watch?v=PTnlK3u\\_olw&ab\\_channel=csikityonline](https://www.youtube.com/watch?v=PTnlK3u_olw&ab_channel=csikityonline). Data descărcării: 20.05.2021.

Tandem csoport: *Tandem szócsata*. Descărcare:

<https://vimeo.com/45263748?fbclid=IwAR37B8pHF3Sh2MleD3NzrKIWHZi87-j4s5GEs6bqgmubRwK3bnqviLHuAsU>. Data descărcării: 19.05.2021.

Tandem csoport: *Measure for measure*. Descărcare:

[https://www.youtube.com/watch?v=vuvWyrVrpE&ab\\_channel=TandemCsoport](https://www.youtube.com/watch?v=vuvWyrVrpE&ab_channel=TandemCsoport). Data descărcării: 10.05.2021.

Tandem közösségi oldal: <https://www.facebook.com/tandemcsoport>. Data descărcării: 19.05.2021.

Tandem csoport: *Emlékfal*. Letöltés: <https://www.facebook.com/Emlékfal/>. Data descărcării: 10.05.2021.

Tandem csoport: Tandem 2013. Descărcare:

[https://www.youtube.com/watch?v=N0WzWUed1jM&ab\\_channel=TandemProd](https://www.youtube.com/watch?v=N0WzWUed1jM&ab_channel=TandemProd) Data descărcării: 10.05.2021.

Teatrul în educație: Descărcare: <https://www.teatrulvienezdecopii.ro/initiativa-educationala-nationala/>. Data descărcării: 20.05.2021.

T. Koós Imola: *Játéktér: megjelent a romániai magyar színházi folyóirat*. Descărcare:

<https://maszol.ro/kultura/5017-jatekter-megjelent-a-romaniai-magyar-szinhazi-folyoirat>. Data descărcării: 13.05.2021.

Trencsényi Katalin: *A nem-Euklédészi dramaturgia szabadsága és felelőssége*. Játéktér.

2019. június. Interjú. Descărcare: <http://www.jatekter.ro/?tag=trencsenyi-katalin>. Data descărcării: 08.04.2021.

Trencsényi Katalin (2021): *Könyv a „devised” színházról*. Alison Oddey: *Devising Theater*.

Descărcare: <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=34336>. Data descărcării: 14.02.2021.

Túró, Eszter: Az első Tandem-projekt. Descărcare:

<https://hnepe.files.wordpress.com/2012/07/1207190116.pdf?fbclid=IwAR1irTpp0QJbz1PtKn1AzjeA2GAYtHJVhzZ7VaQid36QHs39vfsWoY3NdDI>. Data descărcării: 10.05.2021.

Turi Tímea: *Pillanatképek a kedély láthatárán* Descărcare:

<http://pbest.hu/sajto/eloadas/szutyok/turi-timea-pillanatkepek-kedely-lathataran-pinter-belaek-thealteren/>. Data descărcării: 09.06.2021.

Visky András: „*A színházban antihierarchiának kellene léteznie.*” Descărcare:

<https://szinhaz.org/csak-szinhaz/kulissza-csak-szinhaz/2019/05/06/visky-andras-szinhazban-antihierarchianak-kellene-leteznie/>. Data descărcării: 21.05.2021.