MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII

UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREŞ

ȘCOALA DOCTORALĂ TEATRU ȘI ARTELE SPECTACOLULUI

TEZĂ DE DOCTORAT

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. habil. JÁKFALVI Magdolna

Studentă-doctorandă:

BEKŐ-FORI Zenkő

2025

Conținut

Conținut…….. 3

I. Introducere ……... *1*

1. Motivație personal…….. 1
2. Problema teatrului feminin în Transilvania …… 3
3. Teza lucrării ……. 5
4. Context științific și cadru theoretic……. 5
5. Scopul și focusul cercetării …… 8
6. Metodologie …… 8
7. Obiectul cercetării: cinci actrițe ……..... 10
8. Structura lucrării …… 14

II. Context socio-istoric …… *15*

1. Teatrul Secuiesc ……. 17
2. A treia perioadă a teatrului din Cluj …….. 28
3. Înființarea și primii ani ai învățământului superior teatral la Cluj …… 30
4. Rolul festivalurilor de teatru din România și participarea teatrelor maghiare ……32

III. Szabó Duci, subreta dramatică (1920–2016)……. *37*

1. Cariera lui Szabó Duci…….…… 37

1.1. Rolurile lui Szabó Duci …… *37*

1.2. Concluzii ……. *45*

2. Gergely–Hunyadi: Csongor și Tünde …… 47

2.1. Contextul cultural-teatral al spectacolului …… *48*

2.2. Text dramatic, dramaturgie …… *51*

2.3. Regie …… *57*

2.4. Joc actoricesc ……... *60*

2.5. Scenografie și sonoritate …… *63*

2.6. Istoria receptării …… *65*

IV. Elekes Emma, devotata teatrului din Satu Mare (1932–2019) …… 67

1. Cariera lui Elekes Emma ……. 67

1.1. Rolurile lui Elekes Emma …… 67

1.2. Concluzii ……. 76

2. Harag György: Jurnalul Annei Frank …….. 78

2.1. Contextul istoric-teatral al spectacolului……... 78

2.2. Dramaturgie, text dramatic …… 82

2.3. Regie ……. 86

2.4. Joc actoricesc ……... 89

2.5. Scenografie și sonoritate ……. 92

2.6. Istoria receptării spectacolului ……. 93

V. Orosz Lujza sau laudația absenței (1926–2020)…… 95

1. Cariera lui Orosz Lujza …… 95

1.1. Roluri teatrale ……... 95

1.2. Rolurile cinematografice ale lui Orosz Lujza ……. 110

1.3. Concluzii ……... 113

2. Szabó József: Femeile troiene …….. 115

2.1. Contextul cultural-teatral al spectacolului …… 115

2.2. Dramaturgie ……. 118

2.3. Regie …… 124

2.4. Scenografie și sonoritate …… 127

2.5. Joc actoricesc – în prim-plan Orosz Lujza ……. 130

2.6. Istoria receptării spectacoluluil …… 135

VI. Bisztrai Mária, diplomata ……. 137

1. Cariera lui Bisztrai Mária …… 137

1.1. Parcursul său actoricesc .....……. 137

1.2. Bisztrai, directoarea …… 145

1.3. Activitatea din afara teatrului ……... 149

1.4. Concluzii ……. 152

2. Major Tamás: Poveste de iarnă …… 154

2.1. Contextul cultural-teatral al spectacolului ……... 155

2.2. Text dramatic, dramaturgie …… 159

2.3. Regia …… 165

2.4. Joc actoricesc …… 167

2.5. Scenografie și sonoritate …… 169

2.6. Istoria receptării …… 172

VI. Papp Éva (1958- …….. 173

1. Cariera lui Papp Éva ……. 173

1.1. Activitatea sa teatrală …… 173

1.2. Activitatea din afara teatrului ……... 180

1.3. Concluzii ……... 182

2. Parászka Miklós: Menajeria de sticlă ……... 184

2.1. Contextul cultural-teatral al spectacolului ……. 184

2.2 Text dramatic, dramaturgie …… 188

2.3. Regie ……... 193

2.4. Joc actoricesc ……. 194

2.5. Scenografie și sonoritate …… 195

2.6. Istoria receptării spectacolului ……. 197

VII. Concluzii ……. 199

Bibliografie finală …… 205

ANEXE …….. 226

I. Anexă: Interviu cu Parászka Miklós 02.11.2020 ……. 226

II. Anexă: Interviu cu Papp Éva …… 243

III. Anexă …….. 258

Introducere

1. Motivație personală

În 2011 am obținut diploma de actor la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. În cei unsprezece ani care au urmat, am putut experimenta nu doar pe scenă, ci și în viața cotidiană a mediului teatral, ce înseamnă să fii actriță în Transilvania. Din experiențele mele și din observarea discursului profesional mi-a devenit evident faptul că, atunci când se vorbește despre istoria artei teatrale transilvănene, menționarea creatoarelor este mult mai rară decât a colegilor lor bărbați. Experiența cotidiană arată că actorii bărbați au avut mai mult succes în obținerea recunoașterii profesionale și a pozițiilor de conducere. Ca actriță, am simțit de mai multe ori că munca femeilor a fost împinsă în plan secund de narațiunea construită în jurul creatorilor bărbați. Această constatare mi-a întărit intenția de a analiza, în cadrul cercetării mele, vizibilitatea actrițelor în sfera teatrală transilvăneană și de a mă ocupa în mod special de activitatea teatrală a femeilor.

În discursul teatral de astăzi există încă reflexul de a asocia cuvântul „actor" cu un bărbat, în timp ce termenul „actriță" marchează separat creatorul femeie. Această distincție lingvistică reflectă adânci condiționări sociale și arată că rolul actrițelor în memoria colectivă este de obicei secundar. Istoria unui teatru este organizată, în general, în jurul conducătorilor bărbați, chiar și atunci când motoarele vieții teatrale de zi cu zi au fost adesea femeile. Numele actrițelor primesc mai puțină atenție în presă și în lucrările oficiale de istorie teatrală. De aceea este important să recitim istoria teatrului și din perspectiva creatoarelor.

Studiul lui Katalin Czvikker (2016) oferă o imagine amplă asupra situației femeilor active în sfera teatrală maghiară din Transilvania, în intersecția dintre gen, națiune și marginalitate. Autoarea, bazându-se pe cercetările Rékăi Geambașu, subliniază că, din cauza tradiționalismului comunităților etnice minoritare, femeile maghiare din Transilvania trăiesc într-o dublă subordonare: nu doar statutul de minoritate etnică, ci și cel de minoritate de gen conduce la o poziție dezavantajată (Geambașu, 2024; citat în: Czvikker, 2016, p.50). Prezenta cercetare, concentrându-se asupra perioadei 2000–2015, analizează structura de conducere și artistică a nouă teatre maghiare din Transilvania. Rezultatele arată că conducerea de vârf este aproape exclusiv în mâinile bărbaților: în opt din cele nouă teatre directorul este bărbat, iar și între conducătorii artistici dominanța masculină este evidentă.

Ca directoare de teatru apare doar Katalin Czvikker la Teatrul Szigligeti din Oradea – o rară excepție (Czvikker, 2016, p.51). Domeniile de creație artistică – regia, scenografia, designul de costume, coregrafia – au rămas de asemenea centrate pe bărbați. Regizoarele lipsesc aproape în totalitate dintre angajații permanenți ai teatrelor de repertoriu, iar în perioada analizată doar 6% dintre premiere au fost încredințate regizoarelor. La fel de scăzută este proporția pieselor scrise de dramaturge montate pe scenă (Czvikker, 2016, p.52). În schimb, funcțiile de culise – secretariat artistic, poziții administrative – s-au feminizat considerabil: majoritatea covârșitoare a secretarilor literari și artistici sunt femei. Această segregare profesională arată limpede că femeilor le-au fost accesibile în primul rând sarcinile administrative și de suport în structurile teatrale.

Datele învățământului superior arată că, în ultimele decenii, proporția femeilor înscrise la specializările teatrale a crescut semnificativ, mai ales în teatrologie și scenografie, dar regia și funcțiile de conducere artistică rămân dominate de bărbați (Czvikker, 2016, p.52). Per ansamblu, Czvikker concluzionează că structurile instituționale ale teatrelor maghiare din Transilvania perpetuează un sistem patriarhal care îngreunează avansarea profesională a femeilor. Deși procesele sociale și educaționale indică o creștere numerică a femeilor în domeniul teatral, realizarea efectivă a egalității de șanse rămâne un deziderat îndepărtat. În opinia lui Czvikker, structurile teatrale independente, teatrele de mișcare și de dans ar putea oferi noi oportunități pentru creatoarele de teatru în viitor.

Ierarhia de gen a structurilor teatrale maghiare transilvănene nu reflectă doar inegalitățile actuale, ci se leagă și de tipare istorice mai profunde. Invizibilitatea instituțională a femeilor și structurile de conducere centrate pe bărbați pot fi înțelese pe deplin doar dacă luăm în considerare și sistemul politic care, timp de decenii, a definit rolurile feminine în România. Statul socialist proclama oficial egalitatea între sexe, dar în practică punea femeile în serviciul obiectivelor de stat: se aștepta de la ele să fie angajate cu normă întreagă și, în același timp, mame cu normă întreagă. În spatele imaginii femeii în socialism, autonomia se estompează, iar corpul și munca devin instrumente. Analiza sistemică a filozofei feministe Mihaela Miroiu oferă un cadru esențial pentru înțelegerea acestor mecanisme.

2. Problema teatrului feminin în Transilvania

Prin conceptul de „teatru feminin” în înțelegerea contemporană a studiilor teatrale se înțelege o practică instituționalizată sau creatoare în care artistele au un rol central, iar experiențele, temele și situațiile de viață ale femeilor devin obiectul principal al expresiei artistice. Aceasta nu înseamnă neapărat apariția unor teatre „feminine” ca instituții – perspectiva de gen se poate afirma în orice mediu artistic dacă creatorii reflectă sensibil și conștient asupra experiențelor și condițiilor de viață ale femeilor.

Fundamentarea teoretică și istorică a teatrului feminin este strâns legată de al doilea val al feminismului, precum și de istoria femeilor (New Women’s History) și de mișcările de conștientizare (consciousness-raising) născute din acesta. Teatrul feminist al anilor 1970 a pornit de la constatarea că canoanele istorice și artistice tratează experiența masculină drept universală, în timp ce experiențele feminine sunt făcute invizibile. Prin urmare, obiectivul creatoarelor feministe a fost să facă vizibile experiențele femeilor, prin noi metode de narațiune și prin critică structurală (Cannig, 1993, p.533).

Începând cu anii 1970, istoriografia teatrală feministă și-a propus să readucă la suprafață creatoare și roluri până atunci ascunse. Artistele au reinterpretat figuri mitice feminine (precum Antigona sau Persefona) și, pornind de la experiențele lor comunitare, au reflectat asupra lacunelor istoriei teatrale patriarhale (Canning, 1993, p.533). În timp, conceptul de teatru feminin s-a deplasat de la o înțelegere esențialistă a „experienței feminine” spre teoriile post-structuraliste, care susțin că identitatea și experiența nu sunt statice, ci fenomene discursiv construite și în permanentă schimbare (Canning, 1993, p.534). Această abordare a cerut o atenție nouă pentru documentarea tăcerilor, a absențelor și a narațiunilor feminine fragmentate.

În Transilvania, în perioada 1945–1989, un astfel de teatru feminin instituționalizat nu putea să apară. Cadrul politic și cultural al vremii – naționalizarea teatrelor, efectul uniformizator al ideologiei socialiste – nu favoriza nici structurile artistice alternative, nici apariția unor perspective feminine conștiente și tematizate. Totuși, aceasta nu înseamnă că prezența creatoarelor a fost neglijabilă. În funcționarea teatrală a epocii, actrițele – prin interpretările lor individuale, prin munca lor scenică, prin impactul artistic – au fost participante și modelatoare esențiale ale direcțiilor artistice.

Este important de subliniat că perspectiva feminină nu se manifestă doar în comunități de femei. Experiențele și problemele feminine pot deveni vizibile și atunci când artiștii, bărbați și femei deopotrivă, urmăresc conștient și sensibil ca viața, emoțiile și situația femeilor să fie reprezentate autentic în creațiile lor. Exemplele aduse de Charlotte Canning arată că teatrul feminin nu este doar o categorie de gen sau de organizare, ci și o sensibilitate, o metodă și o perspectivă.

Așa cum Linda Nochlin a subliniat: invizibilitatea femeilor în istoria artei nu derivă din lipsa de talent, ci din obstacole structurale și instituționale care le-au exclus din formare, vizibilitate și reprezentare. Societățile dominate de bărbați au creat reguli, norme și obiceiuri care au împiedicat în mod sistematic afirmarea artistică a femeilor.

În concluzie, teatrul feminin nu înseamnă doar un teatru creat de femei, ci și acea poziție creatoare și receptoare care face vizibilă experiența femeilor, o contextualizează istoric și social și, în același timp, pune sub semnul întrebării tradițiile teatrale centrate pe bărbați. „Problema nu se află în stelele noastre, în hormonii noștri, în ciclul nostru menstrual sau în golurile noastre interioare, ci în instituțiile și educația noastră (…).” (Nochlin, 1971, pp.5–6).

3. Teza lucrării

Teza de bază a lucrării mele este că creatoarele din teatrele transilvănene – deși formal ajung mai rar în poziții de conducere – prin interpretările lor de roluri, prezența lor scenică și capacitatea lor de organizare a trupelor contribuie în mod fundamental la formarea profilului artistic și a caracterului comunitar al teatrelor lor. Munca actrițelor rămâne în multe cazuri în plan secund în cadrul recunoașterilor oficiale și al sintezelor de istorie teatrală, totuși ele funcționează ca o forță determinantă: nu doar ridică nivelul artistic al spectacolelor, ci modelează puternic și coeziunea internă a trupelor, identitatea lor comunitară.

În timpul cercetării a devenit clar că influența actrițelor nu poate fi evaluată doar din punct de vedere estetic: interpretările lor poartă o greutate semnificativă și în sens social și cultural. Prin apariția lor scenică, prin transmiterea sensibilă a experiențelor și situațiilor de viață feminine, femeile devin modelatoare ascunse, dar cu atât mai importante, ale discursului teatral. Prin munca lor adesea primesc loc în teatru puncte de vedere și perspective care, în structurile instituționale tradiționale dominate de bărbați, ar fi fost împinse în plan secund.

Afirmarea perspectivei feminine deci nu depinde neapărat de existența unor organizații formale de femei sau a unor instituții separate. Mult mai mult depinde de felul în care actrițele au reușit prin munca lor artistică să facă vizibile experiențele feminine și cât de mult au reușit să sensibilizeze publicul teatral și comunitatea profesională față de aceste chestiuni. Această vizibilizare, care adesea a avut loc într-o formă ascunsă sau indirectă, a contribuit la faptul ca teatrul, ca instituție artistică și comunitară, să prezinte o imagine mai bogată și mai diversă despre realitatea socială.

4. Context științific și cadru teoretic

În studiul său celebru din 1971, *Why Have There Been No Great Women Artists?,* Linda Nochlin ajunge la constatarea valabilă și astăzi că lipsa „marilor creatoare feminine" vizibilă în istoria artei nu se datorează faptului că femeile ar fi fost mai puțin talentate decât colegii lor bărbați. Rădăcina problemei trebuie mai degrabă căutată în obstacolele structurale ale sistemelor instituționale sociale. Societățile dominate de bărbați au creat reguli, norme și obiceiuri care au împiedicat în mod sistematic afirmarea artistică a femeilor. Femeile nu au putut beneficia de aceeași formare ca bărbații, nu au avut acces la academii, ateliere, posibilități de expoziție, iar chiar dacă au creat, munca lor adesea nu a fost luată în serios sau pur și simplu a fost făcută invizibilă pentru posteritate.

În România aflată sub socialism de stat, deși femeile au primit formal – de exemplu prin legi – drepturi egale, realitatea cotidiană a fost semnificativ diferită de aceasta. Potrivit Mihaelei Miroiu, recunoașterea pe hârtie a egalității nu a fost suficientă: cadrele instituționale ale vieții publice (politică, economie, cultură) și ale vieții private (familie, relații) continuau să se conformeze cerințelor și intereselor bărbaților. Astfel femeile au rămas adesea la periferia societății și, deși în principiu puteau participa la viața publică, în realitate au fost împinse în poziții subordonate. Sistemele socialiste est-europene au creat în acest domeniu un paradox aparte. Potrivit ideologiei oficiale, femeile formal se bucurau de aceleași drepturi ca bărbații: puteau lucra, învăța, vota. Totuși structurile sociale fundamentale, distribuția puterii și obiceiurile cotidiene nu s-au schimbat în mod esențial. Poverile femeilor adesea s-au multiplicat: pe lângă obligațiile de la locul de muncă, tot ele erau responsabile de îngrijirea familiei, de conducerea gospodăriei. Astfel

situația reală ascunsă în spatele „egalității formale” reflecta adesea starea poverilor duble, a subordonării structurale și a lipsei emancipării reale (Miroiu, 2004, p.73).

Nochlin și Miroiu subliniază ambele că dezvoltarea femeilor nu a fost limitată de lipsa de talent, ci de mediul social, de obstacolele instituționale și de structura profund androcentrică a societății – și aceste limite au funcționat chiar și acolo unde, în principiu, egalitatea fusese deja câștigată. Teoria feministă de istorie teatrală a lui Charlotte Canning nuanțează și mai mult această problematică. Canning arată că experiențele teatrale ale femeilor au lipsit mult timp din istoria teatrului și că fiecare generație de femei a trebuit să se reinventeze în lumea teatrului (Canning, 1993, p.529). Istoricii feministi ai teatrului se confruntă cu o dublă provocare: pe de o parte, cu întrebarea cum pot fi făcute vizibile performanțele teatrale feminine în narațiunile istorice, iar pe de altă parte, cum să facă acest lucru fără ca aceste performanțe să fie absorbite în discursul dominant, patriarhal, pierzându-și astfel potențialul de rezistență (Canning, 1993, p.529).

În interpretarea lui Canning, experiența feminină devine concept-cheie: o categorie istorică și analitică ce face posibil ca femeile să apară în istoriografia artistică pe baza propriilor lor puncte de vedere și experiențe de viață. Pentru aceasta însă istoricii trebuie adesea să recurgă la surse alternative – scrisori personale, note marginale, texte suprimate – și să aplice metode noi de interpretare. Istoria teatrală a femeilor adesea se construiește pe baza lipsei, a fragmentului, a rezistenței și a experiențelor comunitare alternative. Experiențele feminine deci nu doar cer noi teme, ci și noi metode de scriere a istoriei: „Istoricii feministi ai teatrului care se bazează pe diferite abordări teoretice scriu adesea despre lucruri care nu au avut loc, despre evenimente care nu au fost documentate, despre tăceri strategice și despre spectacole ilegale.” (Canning, 1993, p.536).

Gândurile lui Canning, Nochlin și Miroiu concordă în aceea că invizibilitatea creatoarelor nu derivă din lipsa de talent sau performanță, ci din funcționarea androcentrică a istoriografiei și a structurilor instituționale. Crearea unor cadre istorice și artistice bazate pe experiențele feminine – fie că este vorba despre arta plastică, fie despre teatru – nu doar completează canonul existent, ci creează perspective și întrebări radical noi, care constituie baza criticii feministe.

5. Metodologie

În cercetarea mea realizez reconstrucția spectacolelor după metoda Philther, care este una dintre cele mai importante abordări teoretice ale teatrologiei contemporane. Perspectiva Philther pornește de la faptul că spectacolul de teatru nu este doar o punere în scenă a unui text, ci un produs artistic complex, autonom, care ia naștere din colaborarea integrată a diferitelor ramuri ale artei – arta actorului, regia, scenografia și designul de costume, compoziția muzicală, arta mișcării. De aceea, spectacolul trebuie analizat în totalitatea lui: nu doar ce s-a prezentat, ci și cum, în ce formă, prin ce mijloace și prin ce mecanisme de efect. În cursul reconstrucției spectacolului încerc să folosesc cât mai multe surse păstrate: cronici contemporane, amintirile actorilor și ale spectatorilor, înregistrări sonore, fotografii, dacă există, eventual exemplare regizorale de epocă sau alte documente interne.

Deoarece spectacolul de teatru este în mod fundamental o artă efemeră – fiecare reprezentație este un eveniment unic, care în totalitatea sa nu poate fi repetat –, sursele păstrate sunt întotdeauna fragmentare. De aceea scopul nu este o simplă copie sau reproducere, ci o reconstrucție interpretată: înțelegerea modului în care spectacolul respectiv a răspuns unor chestiuni estetice și sociale, ce mesaje culturale și ideologice a transmis. Metoda mea, așadar, depășește simpla descriere a evenimentelor. Încerc să descopăr: prin ce mijloace artistice au fost create, în epoca dată, producțiile teatrale; la ce probleme sociale au reflectat; cum s-au oglindit în ele gusturile estetice, sistemele de valori ale vremii, precum și reprezentările legate de rolurile de gen, de putere și de viața comunitară. În acest fel, spectacolele pot fi interpretate nu doar ca documente de istorie teatrală, ci și ca amprente sociale: țin o oglindă sensibilă în fața societății și a discursurilor culturale ale unei epoci date.

6. **Obiectul cercetării: cinci actrițe**

În lucrarea mea analizez activitatea a cinci creatoare remarcabile:

Szabó Duci (născută Szabó Ida): actriță din Marosvásárhely, membră fondatoare a Teatrului Secuiesc, a cărei figură o simt deosebit de apropiată nu doar din punct de vedere profesional, ci și prin experiențele mele personale. Înainte de admiterea mea la universitatea de artă teatrală m-am întâlnit cu ea: mi-a ascultat repertoriul pregătit pentru admitere, m-a încurajat,

m-a sprijinit și mi-a dat o confirmare care m-a însoțit mult timp pe parcursul carierei. Mi-a rămas deosebit de memorabilă fotografia de mari dimensiuni văzută în apartamentul lui Szabó Duci, care surprindea energia ei radiantă din tinerețe. Această imagine contrasta puternic cu realitatea: stătea singură în micuțul ei garsonier, cu picioarele umflate, care nu o mai lăsau să ajungă nici pe scenă, aproape nici până la intrarea blocului. Această dublare – vitalitatea scenică din trecut și vulnerabilitatea fizică prezentă – m-a atins profund și mi-a determinat în mod fundamental raportarea la cercetarea ulterioară a operei actriței. Parcursul lui Szabó Duci este un exemplu elocvent al modului în care o viață de actriță se poate împleti organic cu dezvoltarea artistică a unei instituții teatrale. La început se afirmă mai ales în roluri de subretă, însă, odată cu transformarea repertoriului Teatrului Secuiesc – care se deplasează de la dominația operetei spre realismul psihologic – își lărgește în mod conștient instrumentarul actoricesc. Nu doar se adaptează la așteptările teatrale în schimbare, ci, prin stilul ei de joc fin, natural și prin prezența scenică din ce în ce mai adâncită, contribuie ea însăși la formarea noului profil artistic al trupei. Rolul Ilma din spectacolul *Csongor și Tünde* din 1957 este deosebit de important în cariera lui Szabó Duci, deoarece în această interpretare se simt încă urmele lejerității rolurilor ei anterioare de subretă, dar apare deja și nuanțarea psihologică ce pregătește personajele dramatice ulterioare. Astfel, spectacolul reflectă nu doar tranziția artistică a lui Szabó, ci și schimbarea de profil artistic a Teatrului Secuiesc, motiv pentru care l-am ales ca obiect al analizei mele.

Elekes Emma (Szatmárnémeti): actriță din Szatmárnémeti, membră fondatoare și artistă definitorie a teatrului din Satu Mare. Figura ei nu este doar obiectul interesului meu profesional, ci îmi este apropiată și printr-o legătură personală. Prin dragul meu prieten răposat, Kovács András Ferenc – al cărui mamă a fost – am auzit de multe ori vorbindu-se despre ea. Fie că amintirile veneau de la profesioniști, fie de la laici, toți subliniau în mod unanim calitățile artistice excepționale ale lui Elekes Emma: vocea ei deosebită, jocul sensibil și autentic, puternica ei prezență scenică, precum și devotamentul asumat față de arta teatrală. Parcursul ei este strâns împletit cu istoria teatrului din Szatmárnémeti. Interpretarea rolului titular în spectacolul din 1958 *Jurnalul Annei Frank* nu i-a adus doar succes profesional național, ci a arătat și cum poate o actriță, dincolo de performanța artistică, să devină o forță modelatoare a identității și coeziunii trupei. În întruchiparea Annei Frank, Elekes Emma nu și-a demonstrat doar sensibilitatea actoricească excepțională, ci și acea rară capacitate de a reprezenta nuanțat și autentic procesul de maturizare și dezvoltare al unei tinere fete. Interpretarea ei a urmărit sensibil evoluția sufletească a Annei, de

la naivitatea copilărească până la maturizarea care conștientizează soarta tragică, ceea ce a contribuit la efectul emoțional profund al spectacolului și la recunoașterea profesională națională a teatrului din Satu Mare. Parcursul ei arată, în același timp, că, deși talentul și potențialul ei artistic erau indiscutabile, cariera nu i s-a putut desfășura pe deplin din cauza pensionării timpurii și nedrepte.

Orosz Lujza (Kolozsvár): pentru înțelegerea parcursului ei este esențial să recunoaștem că importanța ei artistică nu rezidă doar în rolurile jucate, ci mai degrabă în rolurile neinterpretate. Raportarea la idealurile dominante de frumusețe ale epocii – care și astăzi sunt în multe cazuri criterii decisive în evaluarea și distribuirea actrițelor – are ca rezultat faptul că Orosz Lujza este angajată în primul rând ca episodistă sau actriță de caracter. Totuși, aceste categorii sunt mult sub talentul, sensibilitatea artistică și profunzimea actoricească de care dispunea (Krizsán, 1973, p.10). Indiferent de mărimea sarcinilor, Orosz Lujza a lucrat cu o intensitate extraordinară și cu exigență profesională. Rare au fost însă rolurile care i-ar fi oferit cu adevărat posibilitatea să se arate în toată splendoarea ei artistică. Tocmai de aceea Hecuba din Femeile troiene este deosebit de importantă: în această interpretare își găsesc în sfârșit locul întreaga bogăție emoțională, forța lăuntrică și știința actoricească ce caracterizează întreaga ei carieră. În cursul cercetării mele am realizat că Orosz Lujza nu este doar o actriță cu talent excepțional, ci gândește despre arta teatrală cu o perspectivă extrem de contemporană. Înțelegea profund complexitatea funcționării teatrului, esența muncii artistice și era pe deplin dedicată profesiei – toate acestea păstrându-și umanitatea, empatia și sensibilitatea comunitară. Cariera ei s-a întrerupt relativ devreme, deoarece, în alegerea dintre vocația artistică și rolul matern, în cele din urmă a pus familia pe primul plan. Decizia ei a fost influențată nu doar de convingerea personală, ci și de așteptările epocii față de rolurile feminine: normele sociale cereau în primul rând îndeplinirea datoriilor familiale, chiar dacă în profesia lor femeile dovedeau un talent de excepție. Imaginea femeii proclamată oficial în socialismul de stat – care cerea atât participare pe piața muncii, cât și asumare a rolului familial – a impus o povară dublă asupra femeilor, iar exemplul lui Orosz Lujza arată bine cu ce dificultăți se confrunta realizarea deplină artistică pentru femei. Talentul și angajamentul ei profesional depășeau cu mult cadrul stabilit pentru ea de așteptările sociale și instituționale.

Bisztrai Mária (Kolozsvár): prima și până astăzi singura directoare a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, a cărei carieră reprezintă un exemplu rar al faptului că o creatoare ajunge la un rol de conducere instituțională în viața teatrală transilvăneană. Activitatea ei ca directoare este inovatoare nu doar prin aceea că, în calitate de femeie, ajunge într-o poziție de conducere într-un sistem teatral puternic ierarhizat și centrat pe bărbați, ci și prin aceea că urmărește conștient cultivarea culturii de limbă maghiară și construirea relațiilor culturale internaționale. În perioada ei de conducere, Bisztrai Mária susține consecvent montarea operelor autorilor maghiari, într-un mediu politic care nu doar că nu stimula, ci de-a dreptul căuta să suprime supraviețuirea culturilor minoritare. Prin construirea cooperărilor culturale internaționale, Bisztrai creează o punte importantă între comunitățile teatrale maghiare din afara granițelor, toate acestea în pofida vântului politic potrivnic caracteristic epocii. Analiza parcursului lui Bisztrai Mária este o sarcină deosebit de complexă, deoarece activitatea ei artistică se află în strânsă interdependență cu poziția ei de putere și cu sistemul relațiilor familiale. Deși ca actriță interpretează roluri importante, nu putem trece cu vederea că, în calitate de directoare de teatru și prin faptul că a fost fiica unui fost prim-ministru, poziția ei socială este deosebită. Acest dublu fundal i-a putut influența inevitabil traiectoria carierei și ridică întrebarea: în ce măsură succesele i s-au datorat propriului talent și în ce măsură oportunităților rezultate din poziția ei sau din relațiile politice și publice. După numirea ei ca directoare, Bisztrai Mária ia imediat măsuri active pentru ridicarea nivelului artistic al teatrului clujean. Între primele ei măsuri se numără invitarea unui regizor invitat din Budapesta, fapt care, în acel context politic, era nu doar o realizare profesională, ci și diplomatică. Nu a ales un regizor oarecare: reușește să-l aducă la Cluj pe Tamás Major, figură definitorie a Teatrului Național din Budapesta, care montează trei spectacole la trupă. Dintre acestea, primul este Poveste de iarnă, a cărui realizare se leagă direct de inițiativa lui Bisztrai și de asumarea rolului ei de directoare. În spectacolul Poveste de iarnă, însăși Bisztrai Mária joacă un rol-cheie: ca interpretă a Hermionei dovedește că, în calitate de conducătoare, nu doar forța ei organizatorică, ci și calitățile actoricești sunt definitorii. Astfel, Poveste de iarnă reprezintă simultan eforturile artistice și instituționale ale lui Bisztrai Mária din faza inițială a activității ei de conducere.

Papp Éva (Szatmárnémeti): actriță și cadru universitar, a ajuns într-un mod neobișnuit în lucrarea mea. Îi cunoșteam vocea de pe discuri de vinil încă din copilărie, iar ființa și povestea ei din relatările mamei mele. În anii mei de universitate am putut s-o cunosc și personal, iar admirația mea pentru ea nu a făcut decât să crească. Cariera ei actoricească a fost tragic de scurtă, însă

impactul ei artistic a depășit cu mult numărul anilor ei activi. Curajul, umanitatea, pasiunea pentru teatru, precum și lupta ei curajoasă pe scenă cu limitele corporale constituie un exemplu care își cere locul în orice prelucrare de istorie teatrală. Simt că fără prezența și activitatea ei nici această cercetare nu ar fi completă. Parcursul lui Papp Éva arată limpede că teatrul nu este conformare la norme corporale, ci spațiul expresiei și al transmiterii autentice a poveștilor umane. Revenirea ei în Menajeria de sticlă a devenit deosebit de simbolică: a întruchipat principiul că forța prezenței scenice nu izvorăște din perfecțiunea fizică, ci din intensitatea lăuntrică, sinceritate și transmiterea experiențelor umane profunde. Cazul lui Papp Éva arată și cum imaginile corporale normativizate ale teatrului – idealizarea corpului tânăr, sănătos, „impecabil" – pot împinge în plan secund artiștii care nu corespund acestei așteptări, deși transmit valori artistice extraordinare. Prezența scenică a lui Papp Éva, tocmai prin acest corp nenormativ, prin asumarea propriilor lupte corporale, a devenit eliberatoare: arta ei mărturisește că fragilitatea umană nu este un obstacol, ci o sursă a rostirii teatrale autentice.

8. Structura lucrării

Obiectivul lucrării mele este nu doar să prezint în ordine cronologică parcursul celor cinci actrițe analizate – Szabó Duci, Elekes Emma, Orosz Lujza, Bisztrai Mária și Papp Éva –, ci, pornind de la acestea, să evidențiez și conexiuni mai profunde. Nu urmăresc simple sinteze biografice, ci ca, prin evoluția fiecărui parcurs de viață, să scot la iveală tiparele de istorie a femeilor, instituționale și estetice care au determinat funcționarea teatrală din Transilvania în această epocă. După scurta prezentare a datelor biografice, în fiecare caz iau în analiză detaliată câte un spectacol selectat. Aceste spectacole – când vârfuri de carieră, când momente de cotitură sau de asumare a riscului – oferă posibilitatea nu doar de a examina instrumentarul artistic al actriței în cauză, ci și de a vedea cum se leagă performanța individuală de schimbările muncii teatrale colective.

În analiza mea nu doar dezvălui trăsăturile estetice ale interpretării ci le și contextualizez: cum a influențat spectacolul respectiv funcționarea trupei, ce schimbări a declanșat sau cum a întărit direcții existente? Acord o atenție deosebită modului în care aceste interpretări au transmis norme teatrale, moduri de joc și idealuri stilistice și cum au modelat așteptările publicului, dinamica trupei și poziția socială a teatrului. Spectacolele alese nu apar, așadar, ca produse estetice izolate, ci ca elemente active ale ecosistemului teatral mai larg, care reacționează înapoi asupra

instituției, comunității, lecturii spectatorului. Capitolele depășesc astfel prezentarea biografică tradițională: nu urmează doar cronologia parcursurilor de viață, ci investighează și cum a reflectat arta actriței respective contextul social și în ce mod l-a modelat. Actrițele nu s-au limitat doar la adaptarea la structurile existente, ci în numeroase cazuri au acționat conștient ca creatoare, inovatoare, formatoare de comunitate. Arta lor este adesea interpretabilă și ca o luare de poziție estetică și etică: ca reacție la câmpurile instituționale, politice și sociale care le înconjoară.

Lucrarea mea întreprinde o recitire a istoriei teatrului dintr-o perspectivă feminină. Scopul acestei abordări este să ofere o imagine mai bogată și mai nuanțată a istoriei teatrului din Transilvania și să scoată la suprafață acele procese care au modelat câmpul cultural regional prin prezența artistică a femeilor. Investigarea experiențelor feminine, a parcursurilor artistice și a impacturilor comunitare nu servește doar reabilitării operelor uitate sau subreprezentate, ci contribuie și la a reciti istoria teatrului nu doar ca o istorie a evenimentelor, instituțiilor și regizorilor, ci ca un spațiu viu, stratificat și cu mulți actori.

Concluzii

Scopul lucrării mele a fost să evidențieze parcursul, munca artistică și rolul de formare a comunității al cinci creatoare importante din istoria teatrului maghiar din Transilvania. Pe parcursul cercetării am urmărit nu doar să prezint date biografice, ci și să cartografiez acel context complex în care au creat aceste artiste – și care, la rândul său, le-a modelat traiectoriile de viață.

Parcursurile analizate – de exemplu și povestea lui Papp Éva – mărturisesc că teatrul este deopotrivă expresie personală și oglindă comunitară. Totodată arată cât de fragil este acel echilibru interior care face posibilă împlinirea artistică. Aducerea la suprafață a acestei narațiuni nu are doar semnificație istorică: prin ea devin vizibile și acele forțe inhibitoare izvorâte din condiția feminină, codificate adânc la nivel social, care în timpul muncii creatoare teatrale rămân adesea ascunse.

Lucrarea mea s-a îndreptat spre dezvăluirea parcursului și activității teatrale a cinci creatoare importante – Szabó Duci, Elekes Emma, Orosz Lujza, Bisztrai Mária și Papp Éva – pentru a înțelege în ce mod au modelat aceste artiste fizionomia mediului teatral maghiar din Transilvania și cum au reflectat, prin propriile lor parcursuri de viață, raporturile sociale și instituționale ale epocii. Pe baza rezultatelor cercetării s-au conturat următoarele conexiuni principale:

În primul rând a devenit evident că actrițele nu sunt doar participante pasive ale vieții teatrale, ci și modelatoare active: prin interpretările lor, prezența lor profesională, munca lor de organizare a trupei exercită o influență semnificativă asupra profilului artistic al comunității teatrale.

Exemplul lui **Szabó Duci** arată cum poate o actriță – chiar și dintr-o poziție împinsă în plan secund – prin muncă artistică consecventă, modestie și o cultură a jocului naturală să devină pe termen lung o figură determinată a unei trupe. Parcursul ei dovedește că demnitatea profesională și atitudinea devotată față de roluri pot, de multe ori, să rescrie marginalizarea instituțională.

Cariera lui **Elekes Emma** exemplifică elocvent cum poate o performanță actoricească să devină o realizare nu doar estetică, ci și cu semnificație comunitară. Jocul ei determină nu doar succesul

spectacolului, ci și formarea identității teatrului sătmărean. Retragerea ei timpurie evidențiază, în același timp, acea eroare de sistem care închide adesea arbitrar și prematur parcursul creatoarelor.

Povestea lui **Orosz Lujza** aruncă o lumină deosebit de puternică asupra situației actrițelor: raportarea la normele estetice, așteptarea conformării la idealuri de frumusețe nenormative reprezintă constrângeri atât de puternice încât limitează afirmarea actrițelor. În ciuda talentului și profunzimii scenice ale lui Orosz Lujza, ea primește doar rareori roluri care să facă posibilă o afirmare artistică deplină. *Hecuba* din *Femeile troiene* este, prin urmare, rara încununare a acestui parcurs nedrept.

Parcursul lui **Bisztrai Mária** deschide, din alt punct de vedere, întrebări importante: în cazul ei vedem un exemplu rar de conducere teatrală feminină. Activitatea ei de directoare nu poate fi însă interpretată exclusiv din perspective artistice sau profesionale: poziția de putere, relațiile familiale și contextul politic joacă, de asemenea, un rol determinant în evoluția carierei sale. Rezultatul cercetării mele avertizează că posibilitatea rolului de conducere feminină, în contextul istoric dat, se află în strânsă interdependență cu raporturile de forțe politice și sociale actuale și nu poate fi separată de acestea.

În cele din urmă, cariera lui **Papp Éva** se prezintă ca un caz aparte: rar exemplu al receptării în teatru a unei actrițe purtând o diferență corporală, dar în același timp mărturie dureroasă a faptului că performanța artistică, în sine, nu poate dizolva nici prejudecățile sociale, nici zdruncinarea autoidentității. Schimbarea parcursului ei nu este un gest conștient sau un mesaj simbolic, ci o constrângere lăuntrică: constatarea că mediul teatral al epocii și propria ei autoevaluare nu fac posibilă continuarea carierei clasice de actriță.

În ansamblu, rezultatele lucrării mele arată că munca creatoarelor din viața teatrală maghiară din Transilvania este o parte indispensabilă a dezvoltării artistice și comunitare, însă obstacolele sociale, instituționale și estetice care le limitează afirmarea reconstituie în mod recurent invizibilitatea lor. Totuși, prin cartografierea experiențelor, situațiilor de viață și luptelor artistice feminine, putem ajunge mai aproape de o narațiune a istoriei teatrale mai justă și mai complexă.

Dezvăluirea parcursurilor actoricești feminine nu doar că îmbogățește cunoștințele noastre de istorie teatrală, ci poartă și învățăminte importante de istorie socială și culturală. Numitorul

comun al celor cinci parcursuri prezentate – Szabó Duci, Elekes Emma, Orosz Lujza, Bisztrai Mária și Papp Éva – este că activitatea lor artistică se formează în cadrul determinat de condiția de minoritate, de constrângerile politice, de așteptările sociale și de sistemul instituțional teatral.

În cursul cercetării mele s-a întărit constatarea că parcursul creatoarelor nu poate fi interpretat doar din puncte de vedere estetice. Traiectoria fiecăreia reflectă în profunzime raporturile sociale ale epocii: marginalizarea femeilor, limitele afirmării artistice, precum și acea echilibrare continuă care are loc între păstrarea integrității personale și constrângerile conformării sociale. Teatrul – ca instituție comunitară – devine deopotrivă posibilitate și limită: oferă loc pentru expresie, dar în același timp subordonează și parcursurile individuale așteptărilor ideologice, politice și estetice ale epocii.

Parcursurile pe care le-am examinat arată de asemenea că comunitățile teatrale integrează sau resping creatoarele nu doar pe baza performanței artistice, ci și pe criterii corporale, sociale sau politice. Povestea lui Papp Éva este un exemplu deosebit de grăitor al faptului că diferența corporală poate ridica ziduri invizibile chiar și în interiorul unei comunități fundamental de susținere. Dar și cariera lui Orosz Lujza arată că talentul artistic nu este suficient pentru afirmarea deplină dacă normele sociale – sau tocmai cele estetice – favorizează un alt tip de conformație. Activitatea de directoare a lui Bisztrai Mária, caracterizată deopotrivă de navigare politică și diplomație culturală, subliniază în mod special că, pentru creatoare, atingerea unei poziții de putere nu înseamnă nici atunci libertate deplină. La intersecția dintre sistemul politic și așteptările comunitare, autonomia artistică poate fi menținută adesea cu prețul compromisurilor și al luptelor ascunse.

În cursul cercetării a devenit limpede: prelucrarea parcursului actrițelor nu doar nuanțează narațiunea istoriei teatrale, ci ajută să înțelegem și modul în care au funcționat – și parțial funcționează până astăzi – rolurile sociale de gen, judecățile de valoare artistice și raporturile de putere instituționale în mediul maghiar de minoritate. Dezvăluirea experiențelor feminine contribuie astfel la constituirea unei cunoașteri a istoriei teatrale mult mai complexe și mai sensibile. În ansamblu, parcursurile celor cinci artiste pe care le-am analizat nu ne dezvăluie doar destine individuale, ci devin părți ale unei hărți culturale mai largi: pot fi citite ca amprente ale rețelei complexe a teatrului, comunității, rolurilor de gen și identității. Continuarea acestei direcții

de cercetare – dezvăluirea și mai profundă a parcursurilor creatoarelor, reconstrucția mai precisă a contextelor sociale – poate deschide capitole noi, până acum estompate, în istoria teatrului maghiar din Transilvania.

Una dintre cele mai mari provocări ale muncii mele a fost că a trebuit să reconstruiesc parcursurile creatoarelor analizate sprijinindu-mă adesea pe surse lacunare, întâmplătoare. Din natura profesiei actoricești – din caracterul de moment al reprezentației, din lacunele documentării – reconstituirea parcursurilor artistice rămâne întotdeauna fragmentară. Acest lucru este cu atât mai adevărat în cazul creatoarelor, a căror activitate primește adesea mai puțină atenție din partea criticii contemporane și a memoriei profesionale. În cazul anumitor opere – de pildă al lui Papp Éva – este deosebit de dificil să se formeze o imagine de ansamblu, deoarece sunt disponibile puține înregistrări păstrate, materiale de arhivă sau sinteze ale carierei. În multe cazuri am putut trage concluzii doar din amintiri, cronici sporadice sau surse orale, care m-au îndemnat la prudență și la sensibilitate critică față de surse. O limitare suplimentară a constituit-o faptul că contextul politico-social – în special cenzura dictaturii comuniste și politica culturală – a determinat adesea ce documente puteau rămâne, respectiv cum puteau fi interpretate carierele artistice. Același lucru este valabil și pentru presa epocii – precum și pentru necesitatea dezvăluirii mai profunde a influenței Universității de Arte din Târgu-Mureș – cu atenție specială asupra modului în care a influențat formarea, șansele și afirmarea artistică a actrițelor. La fel de urgentă este extinderea documentării vizuale și orale a experiențelor teatrale feminine: prin interviuri de viață, proiecte de istorie orală, crearea de arhive digitale. Acestea nu ar servi doar unei mai bune înțelegeri a istoriei teatrului, ci ar contribui și la păstrarea memoriei parcursurilor feminine excepționale, în pofida dimensiunii efemere a artei teatrale.

Redactarea acestei lucrări a fost pentru mine nu doar un demers științific, ci și un drum profund personal. În timpul muncii m-am confruntat din nou și din nou cu faptul că teatrul – mai ales teatrul maghiar din Transilvania – nu este doar o succesiune de spectacole, ci o țesătură vie, complexă, sensibilă, în care parcursurile individuale, aspirațiile comunitare și constrângerile istorice se întrețes inseparabil. De pildă, în analiza activității de directoare a lui Bisztrai Mária, a fost dificil să separ cât se datora propriei sale intuiții diplomatice și cât evoluției favorabile a conjuncturilor de putere politică în faptul că teatrul său și-a putut păstra mai mult timp autonomia artistică.

Ca direcție de cercetare viitoare, sarcina cea mai importantă ar fi ca din fiecare teatru maghiar mai important din Transilvania – parcurgând perioadele – să fie dezvăluite parcursurile creatoarelor remarcabile. Astfel ar deveni posibil să obținem o imagine mult mai completă și mai nuanțată asupra rolului pe care l-au jucat femeile în modelarea vieții teatrale din Transilvania și cum s-a schimbat situația lor în diferitele epoci politice și sociale. În plus, ar fi importantă și (dezvoltarea/analiza) învățământului teatral maghiar din Transilvania.

Pe parcursul cercetării mele s-a conturat consecvent un tipar: rolul creatoarelor – oricât de important a fost – a devenit adesea invizibil în straturile mai profunde ale memoriei teatrale sau a fost exclus din canon. Dezvăluirea activității lor nu este, așadar, doar un gest de completare, ci și o responsabilitate științifică și culturală: una dintre cele mai importante modalități de a pune în mișcare memoria alternativă, precum și de a reinterpreta și transmite mai departe tradițiile artistice. Prezența lor în teatru, luptele lor, succesele lor și poveștile fragilității lor contribuie la o vedere mai nuanțată a culturii teatrale a trecutului și, prin aceasta, la reinterpretarea propriei noastre identități culturale dintr-o nouă perspectivă.

Cea mai mare învățătură pentru mine a fost cât de puțin rămâne posterității dintr-o operă actoricească. Teatrul este un gen efemer: ceea ce se întâmplă pe scenă se naște și se stinge în acel moment. Spectacolele, interpretările scenice sunt păstrate adesea doar de amintiri scrise fragmentare, de înregistrări întâmplătoare sau de memoria spectatorilor. Astfel, cercetarea nu a fost doar o muncă de documentare, ci aproape o întreprindere arheologică: din semne mărunte, din ecouri fragmentare am încercat să reconstruiesc câte un parcurs artistic. În timpul cercetării am experimentat și faptul că sursele scrise – cronicile, amintirile – transmit întotdeauna evenimentele prin filtre personale. Critica teatrală nu este niciodată lipsită de judecăți de valoare individuale, de emoții, de gustul epocii sau chiar de criterii politice. De aceea, munca cu sursele a cerut vigilență permanentă: plasarea fiecărei afirmații în context, verificarea, lectura pe mai multe straturi.

În cursul cercetării a devenit din ce în ce mai clar pentru mine că profesia, în volatilitatea ei, abia oferă posibilitatea ca cei care creează în ea și lucrările lor să dăinuie pe termen lung. Auzi nume, vezi câteva fotografii sau înregistrări sporadice – dar momentul viu al teatrului, luptele muncii creatoare cotidiene, împlinirile și poveștile sacrificiilor lasă rareori urme durabile. Teatrul – în special în mediu de minoritate – este, pe lângă activitatea artistică, și supraviețuire și păstrare

a identității. Ca urmare a acestei constatări, scopul cercetării mele a devenit dublu: nu doar să dezvălui parcursurile, ci și să le păstrez conștient aceste opere în memoria teatrală. Să documentez și să consemnez activitatea acelor creatoare care, adesea invizibil, dar în mod determinant, modelează identitatea culturală a comunității lor. După cum spune Orosz Lujza: „Munca actorului este atât de vie, atât de vie, prin faptul că el însuși este și uneltele, și materia. Și dacă a trecut, a trecut. Dacă nimeni nu își ia atâta osteneală încât să scrie despre ea, s-a pierdut fără urmă.” (Nászta, 1983, p.122). În spiritul acestui gând, scopul meu este ca scrisul meu să păstreze și să facă din nou vizibile aceste creatoare excepționale, fără de ale căror opere istoria teatrului maghiar din Transilvania nu ar fi completă. Operele creatoarelor analizate sunt un patrimoniu cultural colectiv, a cărui păstrare și vizibilizare este o datorie și pentru generațiile viitoare.

Lucrarea mea este deopotrivă o încercare și o datorie: intenția de a documenta, pentru ca aceste creatoare să nu-și piardă locul în memorie. Sper că parcursurile dezvăluite vor trezi întrebări noi și vor contribui la faptul ca trecutul teatral maghiar din Transilvania – în special activitatea creatoarelor – să capete o imagine tot mai completă și mai nuanțată pentru cercetătorii viitorului.

Sper ca această lucrare – chiar și într-o măsură modestă – să contribuie la faptul ca munca artistică și statornicia umană ale acestor femei excepționale să nu se piardă în uitare, ci să ofere inspirație și exemplu tuturor celor care caută în teatru nu doar o meserie, ci și o vocație, un serviciu comunitar și o formă de expresie de sine.

Bibliografie finală

Aczél Ilona (1958). „Bartha Lajos: Dragoste. Spectacol invitat al Teatrului Maghiar de Stat din Satu Mare”, *Szabad Szó*, 11 mai, p.2.

Adorján András (1957). „Anne Frank și muzica”, [broșura spectacolului].

Alterescu, Simion (1958). „Unitate de concepție – varietate în mijloacele de expresie”, *Teatrul*, 3(10–11), pp.48–56.

Aniszi Kálmán (2012). „Concluzie sau amintirea unei cariere artistice”, *Kapu*, 25(2), pp.73–75.

Assmann, Aleida (2014). „Holocaustul – memorie globală? Extinderea și limitele unei noi comunități de memorie”, în Szász Anna Lujza, Zombory Máté (coord.), Politica transnațională și istoria memoriei Holocaustului. Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, pp.167–185.

Bajomi Lázár, Endre (1965, 2 iulie). „Războiul troian murdar. Temă clasică în prelucrarea lui Jean-Paul Sartre”. *Film Színház Muzsika*, 9(27).

Bakács Béla și Farkas Tibor (1957). „Noi tendințe demne de atenție”, *Vörös Lobogó*, 20 aprilie.

Balassa Zsófia (2013). „Amintire și narator. Funcția naratorului în piesa *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams”, *Apertúra*, 9(1).

Bálint András (1990). „Minciuna milostivă: Turneul secției maghiare al Teatrului Național din Târgu-Mureș”, *Hargita Népe*, 24 noiembrie, p.1, 7.

Balogh József (1957). „Note de spectator de la Oradea”, *Scânteia Tineretului*, 11 mai, p.2.

Banner Zoltán (1970). „Poveste de iarnă, Shakespeare – premieră la Cluj”, *Új Élet*, 12(2), p.17.

Banner Zoltán (1974). „Electra de Satu Mare”, *Utunk*, 29(20), p.7.

Barta László (2016). „A fost odată o Scenă Studio la Cluj. Partea I.”, *Művelődés*, 69(9), pp.4–7.

Bărbuță, Margareta (1976, 1 iulie). „Afirmarea conștiinței colective a creatorilor de teatru”, *Teatrul*, 21(7), pp.3–4.

Békéssi József, Berecki Pál, Farkas István și Szabó József (1950). „Gorki: Azil de noapte – Spectacol de examen la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj”, *Romániai Magyar Szó*, 2 aprilie, p.8.

Bekő-Fóri Zenkő (2021). „Harag György: Jurnalul Annei Frank, 1958”, *Theatron*, 15(3), pp.159–173.

Bekő-Fóri Zenkő (2023). „Major Tamás: Poveste de iarnă, 1969 – analiză Philther a spectacolului”, *Symbolon*, 24(Special), pp.41–53.

Bérczes László (1995). „Cel mai tânăr regizor”, *Kortárs*, 39(9), pp.82–90.

Boros Kinga (2005). Elekes Emma. Cluj-Napoca: Polis.

Boros Kinga (2014). Teatru incomod. De la conținut politic la politica percepției. Teză de doctorat. Universitatea de Arte din Târgu-Mureș.

Boros Kinga (2024). Ediție corectată. Târgu-Mureș – Cluj-Napoca: UartPress.

Bölöni Sándor (1973). „A recompune lumea pentru lume: Discuție înregistrată cu Szabó József”, *Korunk*, 32(9), pp.1337–1344.

Budai Katalin (2013). „Un regizor strict controlat: Discuție cu Szabó József „Odzsá””, *Székelyföld*, 17(6), pp.61–78.

Canning, Charlotte (1993). „Constructing Experience: Theorizing a Feminist Theatre History”, *Theatre Journal*, 45(4), pp.529–540.

Cesarani, David (2014). „Contestarea „mitului tăcerii””, în Szász Anna Lujza, Zombory Máté (coord.), Politica transnațională și istoria memoriei Holocaustului. Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, pp.266–287.

Ciulei, Liviu (1956). „Teatralizarea picturii de teatru”, *Teatrul*, 1(2), pp.52–56.

Crișan, Mihai (1969). „Maria Bisztrai despre tradiții și perspective la Teatrul Maghiar de Stat”, *Teatrul*, 14(7), pp.59–60.

Crișan, Mihai (1971). „Teatrul Maghiar de Stat din Cluj”, *Teatrul*, 16(3), pp.59–60.

Chereji, Ion (1957a). „Csongor și Tünde”, *României Magyar Szó*, 15 aprilie, p.3.

Chereji, Ion (1957b). „Csongor și Tünde. Teatrul Secuiesc de Stat”, *Steaua Roșie*, 6(483), p.3.

CIMEC (n.d.). Baza de date a patrimoniului cultural național.

Costin, Sebastian (1969, 23 septembrie). „Festivalul Național al Teatrelor Dramatice. Interviul nostru cu Nicolae Munteanu, directorul Direcției Teatrelor din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă”, *Scînteia Tineretului*, 25(6331), p.2.

Cocea, Dina (1954, 26 septembrie). „Tineri actori la rampă”, *Romînia Liberă*, p.2.

Csé p, Sándor (1992). Interviu de viață cu Lujza Orosz, Cluj. Muzeul și Institutul Național de Istorie a Teatrului, Arhiva Audiovizuală.

Csíky András și Orbán Ferenc (1983). „Mie mi s-a dat totul”, *Korunk*, 42(2), pp.133–138.

Csirák Csaba (2005a). Cronica a șaizeci de ani I–II. Satu Mare: Profundis.

Csirák Csaba (2005b). „István Nádai”, în Memorial Sătmărean. Deportarea din ghetoul din Satu Mare. Sursă: http://egyur.50webs.com/N%E2%80%8E%E2%80%8EdaiIstv%E2%80%8E%E2%80%8En.pdf. (Accesat la: 23.04.2020).

Csirák Csaba (2016). „Amintirile a patru actori transilvăneni despre ’56”, *Művelődés*, 69(11), pp.9–13.

Csép Sándor (1992). Interviu cu Lujza Orosz în locuința sa din Cluj [Înregistrare video, manuscris]. Sursă: Muzeul și Institutul Național de Istorie a Teatrului.

Czvikker Katalin (2016). „Femei în teatrul transilvănean sau minoritate în minoritate”, *Játéktér*, 5(1), pp.50–55.

Darvay Nagy Adrienne (1998). În haine de clovn. Târgu-Mureș: Editura Mentor.

Darvay Nagy, Adrienn (1994, 1 iulie). „Diplomație sau sinceritate. Al VI-lea Festival al Teatrelor Maghiare de Dincolo de Graniță, Kisvárda”, *Criticai Lapok*, 3(7–8), pp.7–8.

Deák Tamás (1961). „Florăreasa din Satu Mare”, *Utunk*, 16(27), p.8.

Dehel Gábor (2011). Bisztrai Mária. Cluj-Napoca: Komp-Press – Korunk.

Deleanu, Horia (1957). „Concursul tinerilor actori”, *Teatrul*, 2(8), p.4.

Demeter Imre (1968). „Turneul clujenilor”, *Élet és Irodalom*, 12(38), p.9.

Depozitul de documentație al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj (f.a.). Poveste de iarnă, exemplar al regizorului de scenă.

Depozitul de documentație al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj. Fotografii și proces-verbal de vizionare pentru *Femeile troiene*. Cluj-Napoca.

Domokos, Géza (1955, 18 martie). „Premiera *Trei surori* la Cluj”, *Előre*, p.2.

Ducea, Valeria (1981). „Institutul de teatru «Szentgyörgyi István» din Târgu Mureș”, *Teatrul*, 26(7–8), pp.169–172.

Dunajecz László (1966). „Scrisoare teatrală din Timișoara”, *Kanadai magyar munkás*, 38(2), p.5.

Enyedi Sándor (1990a). „Instituții culturale”, în Diószegi László și R. Süle Andrea (coord.), Șaptezeci de ani. Istoria maghiarilor din România 1919–1989. Budapest: Magyarságkutató Intézet, pp.88–99.

Enyedi Sándor (1990b). „Educație”, în Diószegi László și R. Süle Andrea (coord.), Șaptezeci de ani. Istoria maghiarilor din România 1919–1989. Budapest: Magyarságkutató Intézet, pp.74–87.

Erdély Izolda (1961). „Turneul Teatrului Maghiar de Stat din Satu Mare în Banat. *Pygmalion*”, *Szabad Szó*, 10 septembrie, p.3.

Farkas István (1964). „Zece ani”, *Igaz Szó*, 12(7), pp.154–156.

Fedor (1969). „Directorul Teatrului Maghiar din Cluj caută actori și piese la Budapesta”, *Magyar Nemzet*, 20 septembrie, p.4.

Fl. P. (1956). „Un deziderat și o propunere”, *Teatrul*, 1(3), p.88.

Fl. P. (1958). „Început de veac la Satu-Mare”, *Teatrul*, 3(6), pp.78–81.

Földes Anna (1984). „Major Tamás: *Poveste de iarnă* – pe scenă”, *Kritika*, 13(11), p.31.

Földes László (1958). „Jurnalul Annei Frank”, *Utunk*, 13(48), p.9.

Földes László (1965). „Sătmăreni furioși”, *Utunk*, 20(14), p.8.

Földes, Mária (1966). „Bisztrai Mária și Béla Horváth”. *Erdélyi Figyelő*, 8(23), p.14.

Földes, Mária (1971, 28 mai). „Discuție cu Ferenc Bessenyei”. *Utunk*, 26(22), p.11.

Földes, Mária (1973). „Privește înapoi pe 20 de ani”. *A Hét*, 4(43), pp.10–11.

Gálfalvi, Zsolt (1966, 25 iunie). „Pescărușul la Satu Mare”. *Új Élet*, 8(12), p.12.

Gálfalvi, Zsolt (1989, 22 iunie). „Căpșuni la nord”. *A Hét*, p.5.

Gálfalvi, Zsolt (1958). „Cererea publicului și politica repertorială”. *Művészet*, 1(2), p.3.

Gere, Zsolt (2019). „Despre contextul piesei *Csongor și Tünde*”, în Z. Kovács Zoltán (coord.), Din literatura epocii romantismului. Pécs: Editura Kronosz, pp.47–64.

Gergely, Géza (1982). „Andrási Márton”, în Kacsir Mária (coord.), Personaje de teatru. Anuarul revistei *A Hét* 1982. București: A Hét, pp.27–30.

Georgiu, Mihnea (1958). „Mesajul dramatic în arta scenografică”. *Teatrul*, 3(10–11), pp.63–69.

Gréda, József (1957). „Vorbesc cu Gyuri”. *Utunk*, 12(16), p.6.

Gy. G. (1963, 12 ianuarie). „După concursul tinerilor actori. Câteva rânduri despre premianți”. *Dolgozó Nép*, 15(3), p.2.

Gyárfás, Miklós (1966). „Femeile troiene. Zece observații despre o seară teatrală cu adevărat modernă. (Despre o piesă modernizată de Sartre dintr-o tragedie)”. *Nagyvilág*, 11(4), pp.618–620.

Halász, Anna (1956, 10 noiembrie). „Pe frontispiciul teatrului sătmărean reinaugurat”. *Előre*, p.2.

Halász, Anna (1957, 24 aprilie). „Concursul Tinerilor Actori [III.] *Csongor și Tünde*. Spectacolul Teatrului Secuiesc de Stat din Târgu-Mureș”. *Előre*, p.2.

Halász, Anna (1981). „Nașterea unui vis romantic”, în Kacsir Mária (coord.), Thalia veche și nouă. Anuarul „A Hét” 1981. București: A Hét, pp.131–173.

Halász, Anna (1962, 22 decembrie). „A început concursul tinerilor actori”. *Előre*, p.1.

Halász, Anna (1974a). „Iubire în Turnul celor Șapte”. *A Hét*, 5(6), pp.10–11.

Halász, Anna (1974b). „Variațiuni pe tema Electrei”. *A Hét*, 5(21), pp.4–5.

Halász, Anna (1976). „Anii scurți ai unei plăceri trecătoare”. *A Hét*, 7(49), p.7.

Halász, Anna (1981). „«Întotdeauna se reînnoiește jocul realist.» Discuție cu Tompa Miklós”, în Kacsir Mária (coord.), Thalia veche și nouă. Anuarul „A Hét” 1981. București: A Hét, pp.203–208.

Halász, Anna (1993). „Jubileu în oglinda spectacolelor”. *A Hét*, 24(41), p.7.

Hanák, Gábor și Xantus, Gábor (1997–2005). Interviu de viață cu Orosz Lujza [video, transcriere]. Sursa: Muzeul și Institutul Național de Istorie a Teatrului.

Harag, György (1956). „În sala Teatrului Művész”. *Igaz Szó*, 4(11), pp.1688–1698.

Harag, György (1958a, 16 septembrie). „Gînduri la început de stagiune”. *Pentru Socialism*, p.2.

Harag, György (1958b). „Planurile teatrelor noastre”. *Utunk*, 13(37), p.4.

Harag, György (1992a). „Bilanțul a patru stagiuni”, în Nánay István (coord.), Teatrul lui Harag György. Budapest: Pesti Szalon, pp.33–52.

Harag, György (1992b). „Regizorul”. *Korunk*, 3(11), pp.8–10.

Heszke, Béla (1943). „Spectacol de premieră la Teatrul Național din Cluj”. *Délibáb*, 17(46), p.29.

Herédi, Gusztáv (1948). „Din producție în producția artistică”. *Utunk*, 3(24), p.8.

H. J. (1958, 26 octombrie). „Doi dintre câștigători”. *Előre*, p.4.

Holló, Vera (1957, 10 mai). „Romeo și Julieta”. *Pentru Socialism*, p.2.

Horváth, Arany (1969). „Bisztrai Mária”. *Művelődés*, 22(3), p.18.

Iosif, Mira (1977). „Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor de Sütő András”. *Teatrul*, 22(11), pp.61–62.

Izsák, Ștefan (1958, 27 septembrie). „Citadela sfărâmată, pe scena Teatrului Secuiesc de Stat”. *Steaua Roșie*, p.4.

Izsák, István (1977). „Bocet vesel. Comedia lui András Sütő la Teatrul de Stat din Târgu-Mureș”. *Igaz Szó*, 25(12), pp.638–641.

J. T. (1990). „Meseria actorului. Discuție fără întrebări cu Elekes Emma”. *Helikon*, 1(47), p.11.

Jánosházy, György (1959). „Hamlet”. *Új Élet*, 2(6), pp.6–7.

Jánosházy, György (1961). „Chef boieresc. Premiera Teatrului Maghiar de Stat din Cluj”. *Utunk*, 16(42), p.8.

Jánosházy, György (1965). „Iluzie și deziluzie în drama occidentală contemporană”. *Korunk*, 24(6), pp.819–826.

Jánosházy, György (1957). „Teatrul tinerilor curajoși”. *Korunk*, 16(4), pp.469–472.

Jánosházy, György (1958). „Pentru politica repertorială de principiu a teatrelor noastre”. *Korunk*, 17(8), pp.1231–1236.

Jánosházy, György (1981). „Bună seara, vară, bună seara, iubire”. *Utunk*, 36(4), p.7.

Józsa, Erika; Simonffy, Katalin și Tomcsányi, Mária (2014). Emisiunea noastră maghiară 1985–1969. Cluj-Napoca: Editura Kriterion.

Kacsír, Mária (1967). „Turneu acasă”. *Utunk*, 22(14), p.8.

Kacsír, Mária (1967, 12 februarie). „Seari de teatru la Cluj”. *Előre*, p.4.

Kacsír, Mária (1970, 27 decembrie). „Poveste de iarnă în regia lui Major Tamás”. *Előre*, p.2.

Kacsír, Mária (1972). „Învierea Norei”. *A Hét*, 3(25), pp.10–11.

Kacsír, Mária (1978). „De ce ne-am temut de lup?”. *A Hét*, 9(35), p.6.

Kántor, Lajos (1968). „Răzbunarea repertoriului”. *Utunk*, 23(25), p.1.

Kántor, Lajos (1975). „Sfărâmarea legendei”. *Korunk*, 34(10), pp.765–768.

Kántor, Lajos (1982). „Îndrăzneala jocului. Discuție cu György Harag”, în Kacsir Mária (coord.), Personaje de teatru. Anuarul revistei *A Hét* 1982. București: A Hét, pp.9–19.

Kántor, Lajos (1986). „Viața teatrului”. *Korunk*, 45(11), pp.821–826.

Kántor, Lajos (1992). „Căutarea teatrului, găsirea teatrului (Cluj, 1959–1992)”. *Látó*, 3(11), p.90.

Kántor, Lajos (1993). „Omul matur târziu”. *A Hét*, 24(38), p.7.

Kántor, Lajos (2013). „Îți vom cânta, slănină”. *Korunk*, 24(4), pp.76–77.

Kántor, Lajos și Kötő, József (1994). Teatru maghiar în Transilvania 1919–1992. București: Editura Kriterion.

Kántor, Lajos și Láng, Gusztáv (1992). Istoria literaturii maghiare din România 1945–1970. București: Editura Kriterion.

Katona, Ádám (1970). „Scrisoare teatrală de la Cluj”. *Megyei Tükör*, 3(114), p.6.

Katona Szabó, István (1976). „Lexiconul Vieții Noi”. *Új Élet*, 18(17), p.20.

Kemény, János (1957, 18 aprilie). „Csongor și Tünde pe scena Teatrului Secuiesc de Stat”. *Vörös Zászló*, p.2.

Kereskényi, Hajnal (2003, 25 octombrie). „Compania de teatru maghiară din Satu Mare a împlinit 50 de ani”. *Népujság*, p.4.

Krilek, Sándor (1976, 6 iunie). „Tartuffe la Satu Mare”. *Szatmári Hírlap*, 9(27), p.3.

Kilyén, János (1956, 18 august). „Lope de Vega: Din orgoliu se naște dragostea. Spectacolul Secției Maghiare a Teatrului de Stat din Baia Mare”. *Előre*, p.2.

Kisantal, Tamás (2015). „Poveștile lipsei. Anne Frank: Povești și povestiri din Anexa”. *Jelenkor*, 58(5), pp.599–605.

Kolozsi, Tamás (1965). „După repetiția generală la un cuplu de artiști”. *Új Élet*, 7(15), p.13.

Kovács János (1958). „Jurnalul Annei Frank – Spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Satu Mare la un festival de teatru”, *Előre*, 25 octombrie, p.3.

Kovács Levente (2001). Istoria Teatrului Secuiesc de Stat. Târgu-Mureș: Mentor.

Kováts István (1968). „Drumul triumfal de o săptămână. Turneul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj la Budapesta și Debrețin”, *Új Élet*, 10(20), p.14.

Kötő József (2004). Fanaticul teatrului. Romanul vieții lui Senkálszky Endre. Cluj-Napoca: Komp-Press.

Kötő József (2014). „Începutul unui cult”, *Játéktér*, 3(1), pp.32–38.

Krizsán Zoltán (1982a). „Bisztrai Mária”, *Új Élet*, 24(15), p.14.

Krizsán Zoltán (1982b). „Schițe din sala de spectacol”, în Kacsir Mária (coord.), Personaje de teatru. Anuarul revistei *A Hét* 1982. București: A Hét, pp.36–37.

Kulcsár Edit (1993). „Înaintea premierei”. Interviu din caietul programului (proprietatea Arhivei Teatrului de Nord, Satu Mare).

Láng Gusztáv (1967). „Această ciudată ființă. Note despre o premieră sătmăreană”, *Utunk*, 22(50), p.8.

Lászlóffy Aladár (1977). „Cronică cinematografică atipică”, *Dolgozó Nő*, 33(10), p.14.

„Laureații concursului tinerilor actori dramatici” (1957). *Romînia Liberă*, 2 iunie, p.2.

Lázár László (1989). „Menajeria de sticlă – respectuos”, *Ifjú Munkás*, 33(41), p.5.

Lőrinczi László (1971). „Cinci spectacole la București”, *A Hét*, 2(8), pp.10–11.

Tar.

M. I. (1971). „Elekes Emma – cea mai mulțumită”, *Új Élet*, 13(21), p.14.

Major Tamás (1971). „Așa vede ziarul *Világosság*…”, *Világosság*, 12(1), p.64.

Major Tamás (1983). Poveste de iarnă – pe scenă. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Manitiu, Ion (1959). „Premiere la teatrele maghiare”, *Tribuna*, 3(25), p.10.

Manulescu, Ion (1954). „Concursul tinerilor artiști”, *Contemporanul*, 8(39), p.1.

Márki Zoltán (1958). „Teatrul Secuiesc în Ungaria”, *Utunk*, 13(52), p.7.

Marosi Péter (1949). „Viteji și eroi în spectacolul Teatrului Secuiesc”, *Világosság*, 5 iulie, p.2.

Marosi Péter (1957). „Totul e bine când se termină cu bine”, *Utunk*, 12(16), p.7.

Marosi Péter (1969). „În sfârșit Shakespeare”, *Utunk*, 24(51), p.10.

Marosi Péter (1965). „Felicitare greșită”, *Utunk*, 20(33), p.8.

Marosi Péter (1971). „Cavalerii muți”, *Utunk*, 26(12), pp.10–11.

Marosi, Péter (1973, 25 mai). „Nu așa de vesel e acest joc”, *Utunk*, 28(21), p.11.

Marosi, Zoltán (1958). „Teatrul Secuiesc în Ungaria”, *Utunk*, 13(52), p.7.

Arhiva Teatrului Național din Târgu-Mureș (1957a). Caiet de program, 15–17 martie 1957.

Arhiva Teatrului Național din Târgu-Mureș (1957b). Schițe pentru caiet de program, 15–17 martie 1957.

Arhiva Teatrului Național din Târgu-Mureș (1957c). Articole de ziar, 15–17 martie 1957.

Arhiva Teatrului Național din Târgu-Mureș (1957d). Cerere de vizionare – cu semnătura lui Tompa Miklós. [Manuscris].

Arhiva audio a Teatrului Național din Târgu-Mureș (1957). Înregistrare a spectacolului *Csongor și Tünde*. [Înregistrare audio].

Marton Lili (1977). „Scena Studio”, *Utunk*, 32(24), p.6.

Matekovics János (1973, 8 decembrie). „În viscol”, *Megyei Tükör*, p.6.

Méliusz József (1958). „Jurnalul Annei Frank: Jocul fricii, speranței și morții”, *Művészet*, 1(8), pp.5–7.

Mészáros István (1950). „Vörösmarty și *Csongor și Tünde*”, *Csillag*, 3(35), pp.78–86.

Metz Katalin (1965). „În fundătură: eroinele lui Williams”, *Igaz Szó*, 13(3), pp.455–457.

Metz Katalin (1973a). „Teorie și practică regizorală. Interviu cu Harag György”, *Korunk*, 32(9), pp.1345–1351.

Metz Katalin (1973b). „„Eminița cenușie” a teatrelor”, *Vörös Zászló*, 25 februarie, p.3.

Metz Katalin (1982a). „O meserie care trebuie cunoscută”, în Kacsir Mária (coord.), Personaje de teatru. Anuarul revistei *A Hét* 1982. Budapest: A Hét, pp.93–95.

Metz Katalin (1982b). „Colțul actorilor: Szabó Duci”, *Új Élet*, 24(10), p.14.

Mihăilescu, Ștefania (coord.) (2002). Din istoria feminismului românesc: Antologie de texte (1838–1929). Iași: Polirom. Sursă: https://biblioteca-alternativa.noblogs.org/files/2013/01/SNSP-9736810127.pdf. (Data accesării: 25 aprilie 2025).

Mikó Ervin (1974). „Un turneu al prieteniei”, *Contemporanul*, 28(15), p.9.

Miroiu, Mihaela (2004). Drumul către autonomie. Teorii politice feministe. Iași: Polirom.

Molnár Judit (1977). „141 de minute din *Fraza neterminată*”, *Új Élet*, 19(12), p.17.

Molnár G. Péter (1969). „Téli rege la Cluj. Brechtizează Major Tamás pe Shakespeare?” (*text românesc în paranteză conform sursei*), *Népszabadság*, 21 decembrie, p.8.

Munteanu, Virgil (1973). „Teatrul Maghiar de Stat din Cluj: *Turnul mi-l aleg eu (Apáczai)* de Páskándi Géza”, *Teatrul*, 18(5), pp.55–56.

Murgu, Ilarle (1954). „Un teatru al celor tineri”, *Flacăra*, 3(12), p.8.

N. N. (1969). „S-a mai întâmplat în săptămâna aceasta”, *Film Színház Muzsika*, 13(45), p.19.

N. M. K. (1995). „De la inimă la rațiune. Discuție cu regizorul Hunyadi András la 70 de ani”, *Népújság*, 29 septembrie, pp.3–4.

Nagy Miklós Kund (1998). „Laudatio pentru Szabó Duci, laureată a Premiului „Szentgyörgyi István””, *Népújság*, 5 decembrie, pp.2–3.

Nagy Miklós Kund (2007). Szabó Duci. Cluj-Napoca: Polis.

Nagy Zsuzsa (1970). „20 de întrebări pentru Dorián Ilona”, *Új Élet*, 12(5), p.14.

Nagy Zsuzsa (1971). „20 de întrebări pentru Senkálszky Endre, artist emerit”, *Új Élet*, 13(2), p.14.

Nagy Zsuzsa (1973). „Rozika își amintește”, *Új Élet*, 15(8), p.16.

Nánay István (2010). „Un devotat al frumuseții și armoniei: Ádám Ottó (1928–2010)”, *Színház*, 43(7), pp.20–22.

Nászta Katalin (1983). „Binecuvântare pentru un bun regizor. Interviu cu Orosz Lujza”, *Korunk*, 42(2), pp.122–128.

Neményi Lili (1988). „Cronicară a vremurilor de demult”, *Hevesi Szemle*, 16(4), pp.82–83.

Nochlin, Linda (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?*, pp.1–43. Sursă: https://cz.tranzit.org/file/Linda_Nochlin__Why_have_ther.pdf. (Data accesării: 25 aprilie 2021).

Oláh István (1970). „Despre două turnee”, *Hargita*, 11 februarie, p.2.

Oláh Tibor (1957). „S-a mișcat Thalia clujeană”, *Utunk*, 12(3), p.8.

Oláh, Tibor (1965, 6 august). „Dorință și realitate (Tennessee Williams – la Târgu-Mureș)”, *Utunk*, 20(32).

Oláh Tibor (1965). „O felicit pe Bisztrai!”, *Utunk*, 20(36), p.8.

Oláh Tibor (1970). „Méhes György: Arca lui Noe”, *Új Élet*, 12(1), p.14.

Oláh Tibor (1977). „Deschidere de stagiune prestigioasă la Târgu-Mureș”, *Új Élet*, 19(22), p.18.

Ozick, Cynthia (1997). „Who Owns Anne Frank?”, *The New Yorker*, 6 octombrie. Sursă: https://www.newyorker.com/magazine/1997/10/06/who-owns-anne-frank. (Data accesării: 25 aprilie 2021).

P. I. (1962). „Comedia lui Goldoni la Satu Mare”, *Új Élet*, 4(5), p.14.

Palkó Zsolt (1989). „Teatru”, *Brassói Lapok*, 21(40), pp.4–5.

Páll, Árpád (1982). „Momente din istoria dramaturgiei”. *Új Élet*, 24(1), p.17.

Páll Árpád (1970). „Personajele feminine din Poveste de iarnă”, *Dolgozó nő*, 26(2), pp.34–35.

Páll Árpád (1981). „Idealuri și forme”, în Kacsir Mária (coord.), Thalia veche și nouă. Anuarul „A Hét” 1981. București: A Hét, pp.98–117.

Páll Árpád (1982). „Patru dintr-o generație: Lujza Orosz”, în Kacsir Mária (coord.), Personaje de teatru. Anuarul revistei „A Hét” 1982. București: A Hét, pp.50–52.

Páll Árpád (1990). „Două spectacole – două stiluri teatrale. Note despre punerea în scenă a dramelor lui János Székely „Minciuna milostivă” și „Locotenentul lui Caligula””, *Erdélyi Figyelő*, 2(7), pp.14–15.

Papp Éva (2011). Premiu de excelență pentru carieră. [Video online]. Disponibil la: https://youtu.be/k_4JLdAz6_4?si=C-PTOcJ54CefSh0Z (Data accesării: 18.04.2025).

Papp Éva (2025). Interviu de istorie orală. Interviu realizat de Bekő-Fóri Zenkő. Aprilie. [Manuscris].

Parászka Miklós (2025). Interviu de istorie orală. Interviu realizat de Bekő-Fóri Zenkő. Aprilie. [Manuscris].

P. Müller, Péter (1993, 1 mai). „Teatrul lui György Harag – despre cartea lui István Nánay”, *Jelenkor*, 36(5), pp.478–480.

Polgár István (1946, 6 noiembrie). „János vitéz. Spectacolul de deschidere al Teatrului Secuiesc”, *Szabad Szó*, p.2.

Polgár István (1971). „Moment de cotitură”, *Új Élet*, 13(9), p.15.

Popovici, Ioana (1967). „Problemele unui moment de salt”. *Teatrul*, 12(4), p.84.

Potra, Florian (1959, 30 decembrie). „Teatrele maghiare din Satu Mare și Timișoara”, *Informația Bucureștiului*, p.2.

Reisz Katalin (1983). „Interviul revistei Új Élet cu Bisztrai Mária”, *Új Élet*, 25(4), p.4.

Partidul Comunist Român (1969). Raportul Comitetului Central prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu. *Scânteia Tineretului*, 25(7).

s.n. (1913, 16 februarie). „Alo, ce mai e nou?” *Színházi Élet*, 2(7).

s.n. (1943, 30 octombrie). „Csongor și Tünde”. *Magyar Újság*, p.2.

s.n. (1949, 30 iulie). „Profesorii institutelor de artă pornesc într-un turneu național de descoperire a talentelor”, *Világosság*, p.2.

s.n. (1949, 8 august). „Examen de descoperire a talentelor la athenéele populare din Oradea”, *Fáklya*, p.2.

s.n. (1949, 23 iunie). „Teatrul Secuiesc din Târgu Mureș joacă cu mare succes la Oradea”, *Fáklya*, p.4.

s.n. (1951, 2 octombrie). „Institutul de Artă Teatrală «Szentgyörgyi István» în noul an universitar”. *Világosság*, 8(231).

s.n. (1957, 2 martie). „Despre planurile Teatrului Secuiesc”. *Vörös Zászló*, 6(9).

s.n. (1957, 15 martie). „Csongor și Tünde. Premieră la Teatrul Secuiesc de Stat”. *Vörös Zászló*, 6(2).

s.n. (1957). „Premierea feeriei «Csongor și Tünde»”, *Steaua Roșie*, 6(481), p.1.

s.n. (1957, 2 iunie). „Laureații concursului tinerilor actori dramatici”. *Romînia Liberă*, Anul 15, nr. 3934.

s.n. (1957, 6 iulie). „Concert de închidere a stagiunii”. *Steaua Roșie*, 6(482), p.3.

s.n. (1963, 15 ianuarie). „Trei premii”. *Pentru Socialism*, 13(3).

s.n. (1964, 11 martie). „Știri, evenimente”. *Dolgozó Nép*, 16(20).

s.n. (1964). „A suta reprezentație a *Pygmalion*”. *Dolgozó Nép*, 16(20), p.1.

s.n. (1967, 15 februarie). „Femeile troiene, tragedie de Euripide la Teatrul Maghiar de Stat”. *Igazság*, p.2. (Arhiva Teatrului Maghiar de Stat din Cluj)

s.n. (1969). „Asta s-a mai întâmplat săptămâna aceasta”. *Film Színház Muzsika*, 13(45), pp.18–19.

s.n. (1994). „Noii membri pe viață ai teatrului de 200 de ani”. *A Hét*, 25(45), p.6.

s.n. (1999, 17 decembrie). „Csakarzértis! (Doaradevarat!)”. *Romániai Magyar Szó*, p.6.

Salamon László (1951, 29 iunie). „Noile noastre cadre artistice, înarmate cu înaltele idealuri ale culturii sovietice, întăresc viața artistică a Republicii Populare. Despre spectacolele de absolvire ale Institutului de Artă Teatrală «István Szentgyörgyi» și ale Liceului de Artă”, *Világosság*, p.3.

Schandl Veronika (2022). „Încă un happy end amar”, în Jákfalvi Magdolna și Kékesi Kun Árpád (coord.), Istoria teatrului național 1949–1996. Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány.

Seress Ákos Attila (2009). Tragedii americane. Rol, personalitate și excludere în dramele lui Tennessee Williams. Teză de doctorat. Universitatea din Pécs.

R. Süle Andrea (1990). „Planuri de amenajare teritorială și urbanistică în România”, *Regio*, 1(1), pp.31–43.

Sós Péter (1973, 12 septembrie). „Ce promite teatrul sătmărean?”, *Előre*, p.4.

Stancu, Natalia și Halász, Anna (1971, 27 februarie). „Turneul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj”, *Scînteia*, p.6.

Sz. S. (1957, 24 mai). „Concursul tinerilor actori. Ilma… Erdős Irma”, *Előre*, p.2.

Szabó, József (1967, 10 iunie). „Lauda ansamblului”. *Előre*, p.2.

Szakolczay Lajos (1984). „Csongor și Tünde în curtea de joacă: despre regia clujeană a lui Harag György”, *Tiszatáj*, 38(12), pp.104–111.

Teatrul de Nord Satu Mare (1957). Anne Frank – program de sală, liste de pasageri, distribuție. [Colecție de documente teatrale]. Sursa: Arhiva Teatrului de Nord Satu Mare, Satu Mare.

Székely Ferenc (1982). „Szabó Duci”, în Kacsir Mária (coord.), Personaje de teatru. Anuarul revistei „A Hét” 1982. București: A Hét, pp.134–135.

Székely György (2005). „Cosmogonia lui Vörösmarty: „Noaptea””, *Critikai Lapok*, 14(12), pp.9–13.

Szász János (1980, începutul lui decembrie). „Satu Mare, la începutul lui decembrie 1980”, *Előre*, 34(10285), p.3.

Szekernyés János (1966, 3 iulie). „Libikóka. Piesa lui W. Gibson la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara”. *Szabad Szó*, p.3.

Szentimrei Jenő (1951). „Noua noastră formare artistică, armă împotriva naționalismului”, *Utunk*, 6(3), p.2.

Szépréti Lilla (1989). „Așa am venit”, *Erdélyi Figyelő*, 31(16), pp.14–15.

Szilágyi, István (1965, 25 aprilie). „Despre premiera lui Osborne la Satu Mare”, *Új Élet*, 7(8), p.13.

„Teatrul” (1957a, 16 martie). *Vörös Zászló*, p.3.

„Teatrul” (1957b, 17 martie). *Vörös Zászló*, p.2.

Szombathelyi Éva (1969, 17 noiembrie). „Într-o seară Adam, în altă seară Lucifer. Discuție cu Imre Sinkovits”, *Magyar Hírlap*, p.6.

Szőcs István (1965). „Trei răspunsuri. Îl felicităm pe Tanai!”, *Utunk*, 20(33), p.8.

Szőcs István (1969, 11 mai). „Despre teatrul modern”, *Előre*, pp.3–4.

Szőcs István (1970). „Cât de mult depinde de regizor”, *Utunk*, 25(3), pp.1, 10.

Szőcs István (1971). „Csongor și Tünde, premieră la Oradea”, *A Hét*, 2(52), p.10.

Szőcs István (1989). „Oglindă de familie”, *Utunk*, 44(41), p.7.

Szucher Ervin (2015, 16 ianuarie). „Interviu cu actrița târgumureșeană Mende Gaby: „Nu regret nimic””, *Krónika*, pp.13–14.

T. L. (1969). „Major Tamás regizează la Cluj”, *Új Élet*, 11(23), p.14.

Tamás, Gáspár (1967, 17 februarie). „Vorbirea scenică”. *Utunk*, 22(7), p.6.

Tabák László (1968). „Prințese și femei fragile”, *Új Élet*, 10(9), p.15.

Tarján Tamás (1992, 11 noiembrie). „Radiografiile secolului: Turneul teatrului din Târgu-Mureș”, *Népszabadság*, p.18.

Tarján, Tamás (1994, 1 martie). „Există Dumnezeu? György Spiró: *Cap de pui*”, *Színház*, 27(3), pp.35–36.

Tompa, Gábor (1985, 31 mai). „György Harag montează”, *Utunk*, 40(22), p.2.

Tompa Andrea (2023). De multe ori nu murim. Budapest: Jelenkor Kiadó.

Tóth, Kálmán (1963, aprilie). „Teatru și public”. *Korunk*, 22(4), pp.492–495.

Trencsényi-Waldapfel, Imre (1999). Mituri și legende grecești. Budapest: Móra.

Ungvári Zrínyi Ildikó (2018). „Gergely Géza – blândul maestru al jocului”, în Lázok János și Ungvári Zrínyi Ildikó (coord.), Poveștile Institutului de Artă Teatrală „Szentgyörgyi István” II. Târgu-Mureș: UartPress Kiadó, pp.155–188.

Ungvári Zrínyi Ildikó (2021). „Orașul a devenit meloman”, *Játéktér*, 10(1), pp.38–49.

Ungvári Zrínyi Ildikó (2022). „Gen ratat, cu primadonă invizibilă: Viața lui Kováts Irén și Szabó Duci”, *Színház*, 55(3), pp.25–31.

Y.Y. (1967). „Teckel”. *Utunk*, 13(7), p.6.

V. G. (1957, 25 iulie). „După închiderea stagiunii”, *Vörös Zászló*, p.5.

Vasilescu, S. (1965, 9 iulie). „Turnee teatrale”, *Crișana*, 20(161), p.2.

Virág György (2016, 7 martie). „Amintirile unui copil-actor despre Teatrul Secuiesc din Târgu-Mureș. IV”, *Népújság*, p.5.

Visky András (1985). „Unde e problema, Homer?”, *A Hét*, 16(4), p.5.

Williams, Tennessee (2006). Dramaturgii. Budapest: Európa Könyvkiadó.

Zakariás Erzsébet (2012). „Operele lui Örkény la Teatrul Maghiar din Cluj”, *Látó*, 23(4), pp.22–26.

Zsehránszky István (1981a). „Promoția „tăcută””, *Új Élet*, 23(16), p.17.

Zsehránszky István (1981b). „Debutanți”, *Új Élet*, 23(18), p.16.

Zsehránszky István (1985a). „Așa am venit”, *Új Élet*, 27(9), pp.14–16.

Zsehránszky István (1985b). „Panoramă teatrală”, *Új Élet*, 27(10), pp.12–13.

Zsehránszky István (2006, 13–14 mai). „A risipi un coșmar”, *Új Magyar Szó*, p.24.

Zsigmond Ferenc (1980). „Din istoria institutului nostru de artă teatrală”, *Korunk*, 39(5), pp.365–369.