MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREŞ

ȘCOALA DOCTORALĂ TEATRU ȘI ARTELE SPECTACOLULUI

REZUMAT

-

BRECHT ÎN TEATRUL MAGHIAR DIN TRANSILVANIA

BRECHT AZ ERDÉLYI MAGYAR SZÍNHÁZBAN

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. habil. BOB Erzsébet

Student-doctorand:

KOVÁCS József-István

2025

Introducere

Cercetarea mea a fost motivată inițial de interesul pentru formele teatrale din Extremul Orient, în special pentru teatrul japonez Nō. Nō nu reprezintă doar o formă estetică sau stilistică, ci constituie un sistem spiritual și filosofic profund înrădăcinat cultural, care poate fi interpretat, dincolo de forma teatrală propriu-zisă, drept un instrument al modelării și cunoașterii conștiinței actorului și a spectatorului. Din această perspectivă, funcția teatrului nu se reduce la divertisment, ci se configurează ca un experiment: o încercare de a modela starea de conștiință a spectatorilor și a creatorilor.

Numeroși creatori europeni de teatru s-au orientat spre tradițiile extrem-orientale de-a lungul secolului XX, însă doar câțiva dintre ei au elaborat un cadru teoretic coerent și au exercitat o influență reală asupra modului de gândire și asupra practicii teatrale transilvănene. Printre aceste excepții se numără Bertolt Brecht, care nu numai că a sistematizat teoria teatrului epic, dar a formulat și un ideal teatral ce prezintă afinități strânse cu tradițiile orientale. În acest sens, impactul operei lui Brecht asupra teatrului maghiar din Transilvania este remarcabil: începând cu primul spectacol brechtian montat în Transilvania în 1960, au apărut numeroase reprezentări în care se poate identifica aplicarea conștientă a ideii de teatru epic.

Prin urmare, teza mea se concentrează asupra întrebării în ce măsură, în practica teatrală maghiară din Transilvania, s-au realizat modelele brechtiene ale teatrului epic. Caut să răspund la întrebarea în ce măsură reprezentările teatrale transilvănene, de la 1960 până astăzi, au reușit să transmită ideea generării conștiinței spectatorului – și, indirect, a posibilității schimbării politice și sociale –, în ce măsură au reușit să o pună în practică și ce valoare reprezintă acestea în cadrul discursului istoriei teatrale maghiare din Transilvania.

Până în anii 1960, când influența lui Brecht a ajuns în Transilvania, canonizarea teatrului brechtian avusese deja loc în discursul teatral occidental. Brecht însuși a fost un participant activ la acest proces, în special prin faimoasele *Modellbuch*-uri, care serveau ca documentație pedagogică și estetică a spectacolelor sale. În paralel, extinderea cinematografului și consolidarea mijloacelor de comunicare în masă au transformat fundamental formele percepției și ale reprezentării. Pentru a folosi cuvintele lui Hans-Thies Lehmann: „modul liniar-succesiv al percepției este înlocuit de o

percepție simultană și multiperspectivală."[1] În acest nou context cultural mediat tehnologic, teatrul a trebuit să-și repoziționeze rolul. Se pare că și-a găsit locul specific prin accentul pus pe prezența directă și pe actualitatea performativă. Lehmann formulează astfel: „atât actul estetic (jocul), cât și actul receptării (participarea la spectacol) se constituie ca acțiuni reale desfășurate 'aici și acum'."[2]

Răspunsurile teatrale la aceste transformări mediatice și perceptive au condus la apariția unor noi modalități de utilizare a semnului scenic, care au mutat accentul de la centralitatea textului dramatic la forme teatrale performative, vizuale și conceptuale. Această direcție este denumită de Lehmann teatru postdramatic, care nu respinge moștenirea brechtiană, dar o depășește în mod evident, mai ales prin regândirea radicală a formei teatrale și a participării spectatorului. Tendințele postdramatice, care s-au conturat începând cu anii 1970, au impus și reinterpretarea fenomenului de distanțare brechtiană într-un nou context, ceea ce, în capitolul 6 – dedicat examinării teoretice a teatrului epic – devine un criteriu analitic mai ales din perspectiva efectelor estetice și perceptive ale distanțării, precum și al transformărilor calitative ale prezenței spectatorului.

Structura și conținutul lucrării

Activitatea lui Bertolt Brecht a fost subiectul a nenumărate studii, interpretări și monografii de-a lungul ultimului secol. Prin urmare, scopul cercetării mele nu este reformularea sau sistematizarea teoriilor brechtiene deja cunoscute, ci concentrarea asupra realizărilor practice – mai precis, asupra receptării lui Brecht în teatrele maghiare din Transilvania. Analiza mea se concentrează asupra celor douăzeci și șapte de spectacole prezentate în teatrele maghiare din Transilvania între 1956 și prezent, completată de investigarea primei reprezentații germane de la Sibiu, precum și de prezentarea primei montări transilvănene românești a piesei *Omul cel bun din Siciuan*.

În cadrul cercetării, spectacolele timpurii au fost reconstruite în principal pe baza surselor din presa vremii și a recenziilor, în timp ce pentru producțiile de după anul 2000 – acolo unde a fost posibil – m-am folosit și de înregistrări video. Pentru interpretarea spectacolelor, aplic metodologia analizei Philther, nu într-un mod formal, ci urmând criteriile acesteia din perspectivă de conținut.

[1] Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, fordította Kricsfalusi Beatrix et al., Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 9.
[2] Lehmann, 10.

La începutul lucrării, am considerat important să conturez contextul istoric al teatrului brechtian: mai întâi mă refer la precedentele din istoria teatrului european și german, apoi analizez tradițiile teatrale specifice ale teatrului maghiar din Transilvania. Acest demers are rolul de a evidenția mediul receptiv în care s-au născut reprezentările teatrului brechtian și de a arăta cum contextul socio-politic a influențat interpretarea și impactul acestora.

Având în vedere că cultura teatrală maghiară din Transilvania este strâns legată de tradițiile teatrale românești și germane – prin infrastructura comună, resursele tehnice și mobilitatea profesională a regizorilor și actorilor – am considerat justificat să ofer o scurtă trecere în revistă a relației teatrului românesc din acea perioadă cu Brecht.

În teatrele maghiare din Transilvania pot fi identificate trei „valuri brechtiene" distincte din punct de vedere temporal. Aceste perioade sunt clar delimitate de intervale mai lungi în care Brecht a fost absent de pe scenă. Totuși, în cadrul celui de-al treilea val, cel mai recent, pot fi identificate subperioade suplimentare, întrucât apar fenomene noi – cum ar fi modificarea percepției spectatorului prin influența mediilor digitale sau punerea în scenă repetată a unor piese într-un interval de timp relativ scurt. De exemplu, *Omul cel bun din Sîciuan* a fost montat în două concepții diferite, la aproximativ un an distanță, *Mutter Courage și copiii ei* a cunoscut trei reprezentații în decurs de câțiva ani, iar *Opera de trei parale* a fost pusă în scenă de trei ori în aceeași perioadă.

Primul „val brechtian" în teatrul maghiar din Transilvania a început în anul 1960, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, cu spectacolul *Domnul Puntila și sluga sa Matti* în regia lui Szabó József, și a durat până în 1965. În această perioadă au fost realizate în total șase spectacole, sub semnătura a trei regizori: Szabó József, Borbáth Magda și Taub János. (Este de menționat că Szabó a montat *Puntila* și la Sfântu Gheorghe în 1964, iar Taub János a pus în scenă *Opera de trei parale* în același an, în două teatre diferite: la Cluj și Satu Mare.)

După această perioadă, după o pauză de opt ani, al doilea „val brechtian" începe cu premiera spectacolului *Omul cel bun din Sîciuan*, în regia lui Major Tamás, la Cluj, în 1973, și se încheie în 1980. În acest interval au avut loc șapte spectacole brechtiene, perioada fiind marcată de cel mai mare număr de premiere brechtiene din Transilvania. Mai mult, între 1976 și 1980, metodele brechtiene – în special prin regia lui Kovács Levente – au fost treptat integrate în formarea actorilor la Institutul de Artă Teatrală din Târgu Mureș. În 1981, la București a fost organizat și un seminar internațional Brecht, cu participarea Centrului Brecht din Berlin (RDG) și a Uniunii Naționale a Actorilor.

Cel de-al treilea „val brechtian”, care începe în 1996, este separat de cel anterior nu doar prin distanța temporală, ci și prin schimbarea de regim din 1989, care a reconfigurat profund posibilitățile de expresie teatrală – atât din punct de vedere formal, cât și tematic. Această perioadă este puternic influențată de practicile performative transformate radical prin digitalizare, dar și de schimbările în poziția subiectului receptiv contemporan, în atitudinea sa de percepție și înțelegere. În acest context al schimbărilor aduse de era digitală, am considerat necesar să includ o analiză separată asupra temelor intermedialității, multimediatizării și hipermediatizării. În teatrul secolului XXI se manifestă tot mai puternic fenomenul unei atenții fragmentate și multi-canal, ceea ce generează noi provocări pentru creatori. Expansiunea culturii digitale a redefinit, de asemenea, conceptele de prezență teatrală și imediatețe.

În analiza spectacolelor acestei perioade, acord o atenție specială celor două reprezentări diferite ale piesei *Omul cel bun din Sîciuan*, montate la doar un an distanță. Aceste două spectacole au constituit baza unei cercetări dedicate relației dintre teoria brechtiană și teatrul și filosofia din Extremul Orient. În prima parte a acestui studiu, realizez o trecere istorică în revistă a obstacolelor cu care s-au confruntat, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, acele curente artistice și filosofice care urmăreau o înțelegere mai profundă a culturilor orientale, și analizez în ce măsură aceste demersuri s-au realizat, în paralel cu opera lui Brecht, unde orientarea spre culturile estice nu a fost doar o sursă de inspirație formală, ci și un purtător de profunzime ideologică și conținut filosofic.

În continuarea capitolului, urmez cronologia și includ analiza a trei spectacole care, dincolo de succesiunea lor temporală, reflectă și o tranziție de fond și de formă, evidențiind schimbarea treptată a viziunii regizorale contemporane și a raportării la teatrul epic.

La finalul perioadei, analizez un fenomen notabil: în decurs de o perioadă scurtă de timp, trei teatre diferite din Transilvania montează piesa lui Brecht *Mutter courage și copiii ei*. Aceste evenimente pot fi interpretate ca un nod important în rețeaua de receptare din istoria teatrului transilvănean.

Prezența – ca una dintre trăsăturile cele mai distinctive ale teatrului, definită prin prezența fizică simultană a creatorului și a receptorului – constituie una dintre temele centrale ale disertației. Trăirea conștientă a prezenței, autoreflexivitatea conștiinței ca element esențial al artei, sunt dezvoltate într-un capitol separat. În această secțiune analizez diferitele componente artistice ale teatrului (literatură, arte vizuale, muzică), abordând și conceptele de „semn”, „sublim” și „catharsis”.

În ciuda volumului vast de scrieri teoretice dedicate lui Brecht, în capitolul următor al disertației încerc o sinteză a acestor teorii existente, cu accent special pe problematica prezenței.
Lucrarea se încheie cu concluziile, în care, pe baza cercetărilor efectuate, încerc să sintetizez rezultatele care vizează aspectele teatrale ale conștiinței, prezenței și libertății, așa cum se reflectă în spectacolele brechtiene din Transilvania.

Contextul istoric al teatrului maghiar din Ungaria și din Transilvania

Una dintre principalele misiuni ale teatrului profesionist maghiar, apărut la sfârșitul secolului al XVIII-lea, a fost conservarea limbii și identității naționale. Această tradiție a fost continuată de Teatrul Național, înființat în 1837, prin prezentarea pe scenă a evenimentelor glorioase din istorie și a idealurilor morale. Stilul declamativ, patetic, considerat potrivit pentru transmiterea acestor idealuri, a rămas dominant mult timp – chiar și după începutul secolului XX –, în timp ce, în paralel, s-a conturat stilul Teatrului Vígszínház, care punea accentul pe jocul actoricesc civil și realismul psihologic. Aceste două direcții dominante nu au oferit spațiu curentelor avangardiste radicale care, în Europa de Vest, au constituit baza revoluțiilor teatrale moderne.
După cel de-al Doilea Război Mondial, în special odată cu naționalizarea teatrelor în 1949, acestea au ajuns complet sub controlul ideologic al statului. Doctrina estetică a realismului socialist favoriza eroii pozitivi, conformi cu normele, și poveștile ușor de asimilat, fapt ce a îngreunat receptarea teatrului brechtian – un teatru bazat pe efectul de distanțare și pe o atitudine critic-reflexivă.
În Transilvania, teatrul funcționa într-un mediu caracterizat nu doar de constrângeri politice și lingvistice, ci și de tradiții teatrale și stilistice adânc înrădăcinate, care au îngreunat și mai mult receptarea formelor inovatoare.

Spectacolul ***Mama curaj și copiii ei***, pus în scenă în 1956 la Teatrul Radu Stanca din Sibiu, în regia lui Hanns Schuschnig, a fost prima montare brechtiană din România. De atunci, în viața teatrală din România au fost realizate o sută de producții Brecht, înregistrate în cadrul a patruzeci

și șapte de instituții teatrale românești, conform datelor Institutului Național al Patrimoniului.[3] Dintre acestea, patruzeci și opt de spectacole au fost montate în Transilvania: douăzeci și cinci în limba maghiară, treisprezece în limba germană și zece în limba română.

Montarea regizată de Schuschnig a avut o importanță istorică și dintr-o altă perspectivă. Teatrul german din Sibiu, cu o istorie de peste două secole, a încetat să mai funcționeze instituțional după izbucnirea Primului Război Mondial. În urma unor eforturi îndelungate și susținute ale intelectualilor germani, trupa care funcționa până atunci în regim de amatori a obținut din nou statut oficial, iar *Mutter Courage și copiii ei* a fost spectacolul de deschidere. Premiera a avut loc în aer liber, la mijlocul lunii august, în curtea fostei mănăstiri ursuline, iar în timpul spectacolului a izbucnit o ploaie de vară. Cu toate acestea, trupa a dus spectacolul până la capăt, gest ce a fost primit cu mare apreciere din partea publicului. Începând cu 1 noiembrie, trupa a devenit oficial secție a Teatrului de Stat din Sibiu, având astfel acces și la scena acestuia.

Potrivit relatărilor din presa vremii, „mesajul brechtian" a fost transmis clar și inteligibil de către actori. Jocul de ansamblu al trupei nu a denaturat mesajul piesei, ci l-a comunicat cu exactitate și claritate către public.[4] Această formă teatrală nouă și neobișnuită a părut să câștige publicul. Spre deosebire de montările teatrale tradiționale – care transmiteau adesea mesajul în mod aluziv sau metaforic, lăsând spectatorului libertatea de interpretare – această producție a fost directă și explicită. Personajele s-au adresat direct publicului, subliniind ideea centrală, ceea ce indică faptul că elementele formale ale teatrului epic au fost probabil aplicate în mod efectiv.

Mediul teatral românesc s-a confruntat, de asemenea, inițial cu provocări semnificative în acest sens. Potrivit criticului de film și teatru Mircea Alexandrescu, „formula estetică" a lui Brecht – adică sistemul formal și scenic pe care Brecht l-a dezvoltat ca modalitate cea mai eficientă de transpunere scenică a propriilor texte – avea un viitor incert pe scenele românești în anii '60.[5] Alexandrescu observă că problema generală a epocii provenea din faptul că, deși majoritatea montărilor românești se inspirau după modelul *Berliner Ensemble*, regizorii încercau să evite epigonismul, adică imitarea formală. Tocmai această prudență a dus la ignorarea frecventă a unor

[3] Doar ca termen de comparație, merită menționat că, în aceeași perioadă, Shakespeare a fost jucat de 395 de ori, Schiller de 52 de ori, Goethe de 24 de ori, Molière de 192 de ori, Ibsen de 91 de ori, Sofocle de 43 de ori, Caragiale de 389 de ori și V. Alecsandri de 140 de ori. Sursa: https://patrimoniu.ro/, accesată la data de: 05.02.2022.

[4] R.S., „Prima piesă a lui Berthold Brecht în interpretarea primei formațiuni germane de teatru din Sibiu". *Flacăra Sibiului*, 1956. aug. 18., 2.

[5] Mircea Alexandrescu, „Pe marginea unui spectacol Brecht", *Teatrul*. Aprilie, 1961. 70-75.

principii teoretice fundamentale ale lui Brecht. Alexandrescu explică această contradicție prin faptul că, deși regizorii conștientizau importanța lui Brecht, nu aveau o cunoaștere profundă și sistematică a teoriei sale teatrale.

Pentru **publicul maghiar din Transilvania**, teatrul brechtian a reprezentat inițial o experiență nouă, dar criticii contemporani și-au formulat punctele de vedere cu o remarcabilă fundamentare teoretică. Aceștia nu doar au comentat aspectele estetice ale spectacolelor, ci au încercat să le interpreteze într-un cadru teoretic mai larg.

Astfel, Jánosházy György a scris un studiu critic amplu, de zece pagini, despre prima montare în limba maghiară a piesei *Domnul Puntila și sluga sa Matti* în Transilvania, din care doar ultimele trei pagini erau dedicate analizei efective a spectacolului. Primele șapte pagini se concentrau în principal pe explicarea fundalului teoretic al teatrului epic brechtian. Criticul își asuma rolul de a oferi o „cheie" nu doar pentru spectacolul în cauză, ci și pentru interpretările viitoare ale lui Brecht.

În legătură cu premiera *Operei de trei parale* din 1964 de la Cluj, K. Jakab Antal a redactat o recenzie care conținea și observații teoretice. Printre altele, a comparat viziunea lui Stanislavski cu cea a lui Brecht, subliniind că, în timp ce primul se bazează pe intuiție și empatie, la Brecht actorul trebuie „să se înstrăineze" de rol. De asemenea, el constată că scopul efectului de distanțare este „demascarea artei fundamental mincinoase."

În paralel, lucrările teoretice ale lui Brecht au început să devină disponibile și în limba maghiară: volumul *Scrieri despre teatru* a apărut în 1960, iar selecția *Dramă epică – teatru epic* a fost publicată în 1962 de către Institutul de Studii Teatrale din Ungaria, punând astfel bazele unui discurs critic avizat.

Prima perioadă brechtiană în teatrul maghiar din Transilvania: 1960–1964

Prima montare brechtiană în limba maghiară în Transilvania a fost ***Domnul Puntila și sluga sa Matti***, pusă în scenă în 1960 la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în regia lui Szabó József. „Înainte de premieră, în interiorul și în afara teatrului, au existat numeroase dezbateri cu privire la faptul dacă *Domnul Puntila și sluga sa Matti* este potrivit pentru a-l face cunoscut și acceptat pe Brecht în fața unui public care, în mare parte, știa despre el doar numele."[6] În ciuda acestor îngrijorări,

[6] Jánosházy György, „Puntila úr… és a többiek", *Igaz Szó,* 06. 01. 1960., 920 – 930.

spectacolul a avut un succes răsunător: „Brecht a cucerit dintr-o lovitură publicul clujean.”[7] Potrivit lui Levente Kovács, a fost unul dintre acele spectacole definitorii care i-au trezit interesul pentru Brecht și care au dus mai târziu la punerea în scenă, în 1980, a piesei *Tobele în noapte*. Atât creatorii, cât și criticii aveau o viziune clară despre teatrul brechtian, iar publicul clujean a primit cu deschidere noutatea spectacolului.

A doua premieră a avut loc în 1961, la Teatrul de Stat din Oradea, piesa ***Mutter Courage și copiii ei,*** regia fiind semnată de Borbáth Magda. György Jánosházy a descris această premieră drept „o inițiativă curajoasă”[8], întrucât trupa era la acea vreme complet lipsită de experiență în ceea ce privește forma teatrală brechtiană. Din punct de vedere stilistic, limbajul scenic al spectacolului a prezentat soluții mixte. Criticii au remarcat o combinație între căutarea efectului de distanțare brechtian și utilizarea convențională a realismului psihologic. Regia nu a urmărit exprimarea directă și tezistă a teatrului brechtian, ci a încercat un compromis între limbajul epic și cel dramatic clasic.

A treia montare brechtiană maghiară din Transilvania a avut loc în 1964, tot la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. ***Opera de trei parale***, în regia lui Taub János, a fost un moment de cotitură – nu doar pentru că a fost prima montare a acestei piese în limba maghiară în România, ci și pentru că Taub s-a pregătit temeinic atât teoretic, cât și practic. Cu puțin timp înainte de începerea repetițiilor, el a participat la o bursă de studii în Republica Democrată Germană, alături de Liviu Ciulei, care a montat aceeași piesă la Teatrul Lucia Sturdza Bulandra din București, în noiembrie 1964. În timpul șederii sale, Taub a asistat la producțiile *Opera de trei parale* și alte spectacole brechtiene ale *Berliner Ensemble*, și chiar la repetiții, inclusiv la *Švejk în al Doilea Război Mondial*. A purtat discuții profesionale cu Helene Weigel, văduva lui Brecht și directoarea teatrului, precum și cu dramaturgul și regizorul brechtian Werner Hecht. Taub a adus acasă o cantitate semnificativă de materiale profesionale, documente și resurse vizuale, care au stat la baza concepției sale regizorale. Spectacolul clujean a depășit formal simpla adaptare a textului brechtian: Taub nu doar a ilustrat materialul dramatic, ci și-a integrat propria viziune regizorală în montare. Acest lucru a fost evidențiat prin intermediul interludiilor și scenelor inserate, care aveau nu doar un rol stilistic, ci și unul dramaturgic. După primirea critică împărțită, se poate concluziona că estetica teatrală

[7] Ibid.
[8] Jánosházy György, „Brecht-bemutató Nagyváradon”, *Új élet*, 1961. április25., 14.

brechtiană a fost parțial adaptată prin structura analitică a regiei și prin arsenalul său satiric, însă spectacolul nu a devenit în întregime brechtian, deoarece consistența efectului de distanțare și claritatea tezelor sociale s-au estompat uneori. În același an, Taub János a montat *Opera de trei parale* și la Satu Mare, iar potrivit criticii, cele două spectacole prezentau numeroase similitudini.

Reprezentarea lui Brecht în limba maghiară în Transilvania a început relativ târziu și nu a devenit imediat o prioritate cultural-politică, nici în operele regizorilor, nici în practica instituțională. Pe baza spectacolelor analizate din acea perioadă, se poate afirma că elementele brechtiene de distanțare – precum cântecele, adresarea directă către public, segmentarea clară a scenelor și relația distanțată a actorilor față de personaje – nu funcționau ca elemente dramaturgice organice, ci mai degrabă ca forme care sugerau noutatea. Eficiența lor provenea mai degrabă din efectul de surpriză, decât din profunzimea conceptului. Relațiile dintre scenă și public, regizor și actor, text și montare – pe care Brecht dorea să le regândească radical – s-au modificat doar parțial în aceste producții.
Eforturile de conservare națională și cadrul politic al instituțiilor au orientat adesea funcționarea teatrelor către compromis. Modul funcțional de operare al trupelor, orientat spre a răspunde așteptărilor publicului, nu era favorabil formelor teatrale experimentale. „Reformularea" teatrului, adică reteatralizarea, s-a realizat mult mai intens și spectaculos în teatrul românesc.

A doua perioadă brechtiană în teatrul maghiar din Transilvania: 1973–1980

La începutul anilor 1970 a început o nouă etapă în istoria montărilor brechtiene din Transilvania. După aproape un deceniu de pauză, seria a fost relansată în 1973 odată cu spectacolul *Omul cel bun din Sîciuan* în regia lui Tamás Major, montat la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. În următorii opt ani, această perioadă a depășit precedentul atât ca număr de producții, cât și ca importanță în istoria teatrului. Specificul acestei epoci constă în faptul că Brecht nu a fost prezent doar mai pregnant în repertoriul teatrelor de stat, ci și-a găsit un rol activ în formarea actorilor și în teatrul studențesc, contribuind la reinterpretarea formală și pedagogică a teatrului epic. Montarea textelor lui Brecht nu mai era doar o curiozitate literară sau o declarație ideologică, ci devenise un teren de testare pentru reinventarea limbajului teatral, pentru dezvoltarea noilor metode de actorie și pentru orientări regizorale inovatoare.

Spectacolele acestei perioade reflectă clar modul în care tensiunile dintre estetica brechtiană și tradițiile teatrale locale au generat dezbateri fertile și strategii de interpretare divergente. Pe de o parte, s-au realizat montări care au aplicat cu precizie exemplară tehnicile de distanțare, provocând reflecție din partea publicului, pe de altă parte, au persistat formele clasice de joc bazate pe identificare, ceea ce a dus la compromisuri stilistice în prezentarea conținutului brechtian.

Deși cercetarea se concentrează asupra montărilor brechtiene în limba maghiară din Transilvania, este important să menționăm, ca antecedent, **prima montare în limba română a piesei *Omul cel bun din Sîciuan***, care a avut premiera la 9 decembrie 1965 la Teatrul Mihai Eminescu din Timișoara, în regia lui Iannis Veakis. Potrivit criticului George Banu, spectacolul a dus lipsa de ceea ce el numește „inițiativă regizorală" – adică interpretarea, care este esențială în cazul lui Brecht.[9] Tehnicile de distanțare, elemente centrale în teatrul brechtian, nu au fost perceptibile în spectacol. Banu a remarcat că, deși regizorul a menționat „distanțarea" în caietul-program, interpretarea acesteia a rămas neclară, iar cunoștințele teoretice nu au avut o realizare concretă pe scenă.
Au existat, totuși, și cronici pozitive care au văzut meritul spectacolului în păstrarea spiritului piesei. În interpretarea Doinei Artimon, regia a respectat cu succes structura formală clasică, reușind în același timp să reflecte, la nivel conceptual, asupra actualităților contemporane.[10]

Montarea piesei ***Omul cel bun din Sîciuan*** din 1973 la Cluj a fost regizată de Tamás Major, una dintre figurile marcante ale teatrului maghiar din Ungaria, considerat o autoritate profesională atât ca actor, cât și ca regizor. Major nu a interpretat teatrul lui Brecht ca pe o dogmă rigidă, ci ca pe o formă de gândire dinamică, în continuă dezvoltare și aplicabilă. În opinia sa, Brecht nu a creat o „estetică teatrală definitivă, bătută în cuie", ci un set de instrumente care trebuie să ia naștere mereu din relația actuală și concretă cu publicul: „...Brecht nu e o modă. Metoda sa, pe care a perfecționat-o toată viața, evoluează și poate fi dezvoltată în continuare."[11]

[9] George Banu, „Profilul unei generații de actori", *Scînteia Tineretului*, 04. 02. 1966., 2.
[10] Artimon Doina, „Timișoara: întîlnire cu Brecht", *Ramuri*, 02. 15. 1966., 23.
[11] Major Tamás, "Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre", in *Bertolt Brecht – Színházi Tanulmányok,* szerk. Major Tamás. Budapest, Magvető, 1969. 11 – 38, 30.

Zoltán Krizsán, unul dintre cei mai importanți critici ai epocii, a subliniat că întâlnirea cu Brecht era privită cu reținere „de toți – spectatori, critici și oameni de teatru.”[12] Cu toate acestea, el a inclus fără ezitare spectacolul printre producțiile de mare prestigiu ale teatrului clujean și a considerat că unitatea de formă și conținut din montare o făcea potrivită pentru crearea unui cult brechtian modern pe plan național. Recenziile au remarcat în mod constant că trupa din Cluj – deși nu avea o experiență anterioară solidă în jocul brechtian – a aplicat cu autenticitate artistică și disciplină tehnică mijloacele de distanțare specifice teatrului epic.
Chiar și criticul István Szőcs, care a mărturisit că avea prejudecăți față de Brecht și care, în general, a exprimat o opinie rezervată, a admis că spectacolul merita văzut chiar și de către cei care nu îl apreciau pe Brecht, „pentru numeroasele momente actoricești reușite.”[13]
Din majoritatea cronicilor reiese însă că cea mai mare calitate a spectacolului a fost capacitatea sa de a familiariza publicul cu practicile formale și tematice ale teatrului epic, fără a pierde din vedere problemele fundamentale ale piesei – bunătatea umană, contextul social și deciziile morale – care, dimpotrivă, au fost evidențiate cu forță.

La Teatrul Szigligeti din Oradea, ***Opera de trei parale*** a fost montată în anul 1975 de către István Farkas. Pentru publicul maghiar din Oradea, stilul teatrului epic era practic necunoscut, și, cel mai probabil, pentru a corespunde gustului teatral local, spectacolul a fost prezentat într-o versiune „orădeanizată”. Montarea a purtat în mare parte trăsături stilistice tradiționale, apropiate de operetă, fără a aplica strict elementele brechtiene. În schimb, s-a încercat un echilibru între divertisment și critică socială, astfel că brechtianismul s-a manifestat în principal prin afișele și inscripțiile de pe scenă, precum și prin „numerele individuale” ale actorilor.
Pe baza relatărilor, se poate concluziona că regia lui István Farkas a estompat elementele brechtiene așteptate de critici, adaptându-le la așteptările publicului, astfel încât implicarea intelectuală și conștientizarea spectatorului au fost puse în plan secund față de componenta de divertisment. Într-o scurtă știre anonimă publicată în revista *Előre*, la o lună după premieră, se menționa că spectacolul se juca „cu succes la public”.

[12] Krizsán Zoltán, “A szecsuáni jólélek, bemutató az Állami Magyar Színházban”, *Igazság,* 12. 13. 1973., 5.
[13] Szőcs István, „A szecsuáni jólélek, A kolozsvári Állami Magyar Színház bemutatója”, *Előre,* 12. 20. 1973., 2.

Spectacolul de licență ***Un om e un om***, prezentat în 1976 de studenții actorie ai Institutului de Artă Teatrală din Târgu Mureș, a fost prima montare brechtiană din acest oraș. Regia a fost semnată de Levente Kovács, iar coordonatorul de clasă a fost Lóránd Lohinszky. Spectacolul a atras o atenție deosebită – patru critici au scris despre el: Hajdu Győző (scriitor, redactor), Kacsír Mária, Jánosházy György și Oláh Tibor (critic, istoric literar, traducător). Unii critici au considerat că regia a trivializat mesajul profund al piesei lui Brecht, nu a evidențiat adevărurile dramatice esențiale, ci le-a banalizat, ceea ce a dus la pierderea tăișului critic-social al montării. Alții, dimpotrivă, au afirmat că regia a avut grijă să-i facă pe spectatori nu doar să se distreze, ci și să reflecteze asupra mesajului social al spectacolului. Producțiile prezentate pe scena de practică a institutului erau percepute de publicul orașului ca spectacole teatrale în toată regula (nu doar ca examene), jucând astfel un rol important nu doar în formarea actorilor, ci și în conturarea culturii teatrale locale.

Regia lui Elemér Kincses din 1976 la Târgu Mureș a fost prima montare transilvăneană a piesei ***Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită***. Potrivit criticilor, limbajul regizoral al lui Kincses s-a remarcat prin claritate și coerență, reușind să redea într-o manieră modernă această „fugă brechtiană în două voci" și aplicând adecvat elementele teatrului epic, obținând astfel o unitate stilistică bine conturată.[14] Regizorul a rămas ancorat în realism, a preferat stilul de joc brechtian, dar a ținut cont de pregătirea și tipologia actorilor, precum și de gustul și capacitatea de receptare a publicului, menținând în permanență implicarea conștientă a spectatorului. Spectacolul a fost considerat original și inovator la Târgu Mureș, deoarece nu a pus sub semnul întrebării principiile *Micului Organon*, dar nici nu a adoptat o abordare dogmatică sau didactică, ci a urmărit o sinteză fertilă „între tradiție valoroasă și inovație durabilă".[15] Drept urmare, montarea a rămas o producție de referință atât în istoria teatrului din Târgu Mureș, cât și în cariera lui Elemér Kincses, fiind evocată și după decenii.

În 1977, József Szabó a fost primul care a montat în limba maghiară piesa ***Șvejk în al Doilea Război Mondial*** în Transilvania. În anii anteriori, spectacolele brechtiene de la teatrul din Oradea fuseseră adaptate convențiilor teatrale tradiționale – fie prin eliminarea completă a elementelor

[14] Metz Katalin, „Állítsátok meg Arturo Uit!", *Vörös Zászló*, 11. 27. 1976., 3-4, 3.
[15] Oláh Tibor, „Brecht a változó időkben", *A Hét*, 12. 12. 1976., 13

epice, fie prin aplicarea acestora într-un mod formal, nefuncțional, uneori cu accente de operetă. Relatările disponibile sugerează că nici de această dată nu a avut loc o schimbare radicală, iar montarea a fost primită cu răceală de publicul „conservator" orădean.

Spectacolul ***Mutter Courage și copiii ei***, pus în scenă în 1977 de Levente Kovács pe scena de practică a Institutului de Artă Teatrală „Szentgyörgyi István" din Târgu Mureș, a fost a doua montare brechtiană din cadrul instituției și a treia premieră brechtiană din oraș în decurs de un an. Pe lângă întreaga promoție de anul IV, pe scenă au urcat și studenți din primii trei ani de studiu. Despre regie s-a scris că este caracterizată de „o linearitate care tinde spre monotonie", adică situațiile dramatice puternice din piesă, care ar fi putut fi exploatate mai intens prin joc actoricesc, au rămas nedezvoltate.[16] În acest caz, teatrul epic a însemnat povestirea – prin limbaj scenic – a procesului de dezumanizare al personajului Mutter Courage.

Montarea ***Ascensiunea și decăderea orașului Mahagonny*** din 1978 a fost a 25-a producție a unui grup de teatru studențesc înființat în 1963, al cărui nucleu era format din studenți la medicină, actorie, farmacie, pedagogie și chiar economie. Conducerea artistică a fost încredințată lui Levente Kovács, care, în anii '70–'80, a ridicat nivelul acestui colectiv amator din cadrul Casei de Cultură a Studenților la o cotă atât de înaltă, încât, pe lângă succesul imens de public, au obținut și apreciere critică semnificativă: în cei șase ani anteriori premierei brechtiene, au câștigat șapte premii de specialitate. Spectacolul a avut un succes răsunător, deoarece regizorul a elaborat mijloacele de impact și a aplicat tehnica accentuării prin contrapunct în așa fel încât „să stârnească intervenția conștientă a minții, atât pe scenă, cât și în sală" – provocând implicarea intelectuală a spectatorului fără a renunța la componenta de divertisment.[17] Această producție studențească s-a dovedit a fi cu adevărat brechtiană – ceea ce, de-a lungul anilor, nu s-a putut spune despre multe montări ale teatrelor profesioniste. Prin scenografie, joc actoricesc, relația actor–spectator și viziune regizorală, spectacolul a respins „conceptele rigide, politica repertorială fără riscuri și cultul starurilor proprii teatrului profesionist".[18]

---

[16] Al. Covaci, „Spectacole de examen", *Scînteia Tineretului*, 7. 29. 1977., 2.
[17] Hevesi József, „Brecht ürügyén – a műkedvelő színjátszásról", *Ifjúmunkás*, 7. 9. 1978., 5.
[18] Szász László, „A tagadás és tisztelettudás színháza", *Igaz Szó*, 6. 1. 1978., 44-46, 44.

În seria montărilor brechtiene realizate în cadrul Institutului de Artă Teatrală din Târgu Mureș, ***Tobele în noapte***, prezentat în 1980, a fost al treilea spectacol. Pe regizorul Levente Kovács l-au atras la opera lui Brecht posibilitățile de rupturi formale bruște: căuta o structură dinamică prin care să scoată spectatorul din identificarea pasivă, prin tranziții emoționale neașteptate. De aceea, în această montare, dramaturgia imprevizibilului a avut un rol central: când o scenă devenea prea saturată emoțional, jocul scenic trecea brusc într-un alt registru – de exemplu, o scenă tragică aluneca în grotesc. Spectacolul poate fi considerat una dintre cele mai originale expresii ale receptării brechtiene din Transilvania înainte de 1989. S-a remarcat mai ales prin elementele sale formale: viziunea expresionistă, elementele de grotesc și folosirea consecventă a efectului de distanțare. Aceste aspecte au fost importante nu doar din punct de vedere estetic, ci și pentru că au contribuit la extinderea interpretării teatrului brechtian într-un context cultural în care considerațiile politice și pedagogice influențau profund realizarea artistică.

Perioada celei de-a doua perioadă brechtiană în Transilvania poate fi astfel descrisă ca o etapă a aprofundării și diversificării aplicării esteticii teatrului brechtian – o perioadă definită nu doar de numărul spectacolelor, ci și de bogăția lor formală, ideologică și metodologică.

A treia perioadă brechtiană în teatrul maghiar din Transilvania: 1996 – până în prezent

A treia perioadă brechtiană a început în a doua jumătate a anilor 1990 și se extinde până la momentul finalizării acestei lucrări. Spre deosebire de perioadele anterioare, această etapă nu este legată de un singur regizor dominant sau de o instituție anume, ci este caracterizată prin diversitatea regizorală și instituțională. Schimbările structurale survenite în teatru după căderea regimului comunist, descentralizarea instituțiilor, mobilitatea crescută a trupelor și extinderea relațiilor culturale și profesionale transfrontaliere au creat noi oportunități pentru reinterpretarea limbajului teatral brechtian.

Una dintre trăsăturile esențiale ale acestei perioade este faptul că forma brechtiană nu apare doar ca inspirație stilistică, ci devine, în grade diferite, obiectul unei reflecții teatrale conștiente. Mijloacele formale – narațiunea, jocul către exterior, pancartele, cântecele, adresarea directă către public, decorul stilizat – apar în combinații variate, iar utilizarea lor, în unele cazuri, pare formală

și gratuită, în timp ce în altele se integrează organic în logica structurală și semnificativă a spectacolului.

O schimbare importantă de direcție este faptul că spectacolele brechtiene din această perioadă ilustrează mult mai clar dominația „teatrului regizoral”, adică o orientare în care structura și interpretarea montărilor sunt modelate în jurul concepției regizorale. Spectacolele pornesc din poziții estetice variate: de la producții bazate pe citate stilistice și efecte vizuale, până la acele interpretări care urmăresc să reformuleze straturile de reflecție filosofică și critică socială ale teatrului brechtian printr-un limbaj teatral contemporan.

Această epocă este marcată și de o diversitate estetică pronunțată, care se manifestă nu doar în limbajele regizorale, ci și în utilizarea mijloacelor scenice, în rolul dramaturgic al muzicii, în universul vizual și în relația cu publicul. În spatele acestor inovații formale se conturează adesea nevoia de a reflecta asupra realității sociale contemporane, precum și intenția creatorilor de a aduce parabolele brechtiene în prezent nu ca documente istorice, ci ca oglinzi sociale actuale. În acest sens, spectacolele celui de-al treilea val s-au apropiat nu doar formal, ci și conceptual de obiectivele teatrului epic brechtian.

Pentru a analiza aceste tendințe mai nuanțat, în lucrare au fost incluse două studii separate. Primul tratează fenomenul tot mai accentuat al multimedialității, intermedialității și hipermedialității în teatrul contemporan, concentrându-se în special pe modul în care digitalizarea a transformat percepția spectatorului. Proiecțiile, soluțiile de sunet, montajele muzicale și vizuale live nu mai apar doar ca elemente tehnice pe scenă, ci permit reinterpretarea principiului brechtian al distanțării, deschizând astfel noi orizonturi pentru activarea conștiinței spectatorului.

Al doilea studiu analizează influența filozofiilor extrem-orientale – în special a viziunii chinezești asupra lumii și a eticii – asupra operei lui Brecht, prin intermediul piesei *Omul cel bun din Sîciuan*. Investigația nu se limitează la nivelul superficial al motivelor „chinezești” sau al aluziilor estetice, ci explorează acele paralele intelectuale profunde dintre gândirea chineză și modul în care Brecht construiește prezența conștientă, poziția reflexivă a spectatorului și complexitatea deciziei etice.

Scopul acestor două studii este de a demonstra modul în care spectacolele din cel de-al treilea val reușesc să reinterpreteze moștenirea brechtiană într-o manieră inovatoare, reflectând transformările estetice, tehnologice și ideatice ale teatrului secolului XXI.

Opera de trei parale din 1996 a fost montată într-o perioadă de criză economică și artistică a teatrului din Târgu Mureș. Elemér Kincses a urmărit în primul rând formularea clară a ideilor, a relațiilor interumane și a concluziilor. Astfel, a conturat în mod clar imaginea societății vremii prezentată de Brecht – o societate definită prin relațiile dintre bogați și săraci, dintre cei puternici și cei oprimați – imagine care reflecta realitatea socială din 1996: corupția, nedreptatea, imoralitatea.

Pe baza cronicilor, se poate concluziona că spectacolul s-a bazat pe un limbaj teatral tradițional, în care brechtianismul a fost înlocuit cu soluții regizorale, fără ca acestea să rupă convențiile teatrale consacrate.

La începutul anilor 2000, din cauza unei schimbări de paradigmă determinate de utilizarea pe scară largă a internetului și de digitalizare, s-a conturat o nouă atitudine atât din partea creatorilor, cât și a receptorilor – o atitudine care a evoluat odată cu dezvoltarea posibilităților de utilizare a internetului. Comunicarea în rețea a început să fie folosită în viața cotidiană în prima jumătate a anilor 1990, iar până în anii 2000, spațiul era dominat de site-uri bazate pe principiile mass-mediei și de e-mailuri, care ofereau doar posibilități limitate de feedback și interactivitate. În contrast, platformele de social media apărute în 2004 (Facebook, YouTube, Twitter) se caracterizează prin posibilitatea de a crea cu ușurință conținut multimedia și de a-l distribui instantaneu – lucru posibil datorită digitalizării.

Efectul de distanțare brechtian reflecta, în secolul XX, o lume dominată de mass-media: încerca să se adreseze unui spectator provenit dintr-un mediu cultural relativ omogen, dintr-un spațiu informațional închis. În schimb, receptorul secolului XXI face parte dintr-un mediu mult mai complex, saturat digital. Imaginile proiectate, transmisiunile cu cameră video și manipulările digitale nu mai sunt doar instrumente tehnice, ci fac parte integrantă din construirea conținutului. Publicul de astăzi, socializat într-un mediu digital, este obișnuit cu receptarea pe mai multe niveluri și cu gestionarea simultană a mediilor – nu doar că înțelege, ci chiar așteaptă „traversările mediatice” pe scenă.

Potrivit lui Henry Jenkins, această formă de convergență nu este doar un fenomen tehnologic, ci și unul cultural: circulația conținutului pe mai multe canale media „depinde într-o mare măsură de participarea activă a consumatorilor” (trad. K.I.).[19] Din această perspectivă, efectul de distanțare brechtian capătă și el un nou context, deoarece publicul de astăzi nu mai este un receptor

[19] Henry Jenkins , *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, 2006. 3.

unidirecțional – ci interpretează, reacționează și comentează simultan, adesea în timp real, chiar și în afara spațiului teatral. Consumul de informație s-a fragmentat, iar orizontul de referință cultural s-a fărâmițat. Prin urmare, efectul de distanțare nu mai poate fi atins doar prin mijloace formale – trebuie luat în considerare și contextul receptorului.

Teatrul a folosit întotdeauna cele mai moderne tehnologii ale epocii sale pentru a intensifica spectaculozitatea reprezentațiilor. În teatrul postdramatic, vizibilitatea aparatului tehnologic joacă un rol deosebit de important.[20] Lumina nu doar iluminează, camera nu doar înregistrează: aceste medii atrag adesea atenția asupra propriei prezențe. Utilizarea deschisă a dispozitivelor, expunerea lor deliberată, integrarea conștientă a defecțiunilor tehnice în spațiul spectacolului – toate acestea pot fi considerate echivalentele contemporane ale efectului de distanțare brechtian.

Tendința teatrului de a integra diverse medii a fost prezentă încă din secolul al XIX-lea. Această practică a devenit și mai pronunțată în decursul timpului și, în prezent, este considerată aproape de la sine înțeleasă. În interpretarea Irinei Rajewsky, conceptul de **intermedialitate** nu se referă pur și simplu la prezența simultană a mai multor medii, ci la interacțiunea, intersecția și transformarea lor semantică: „Produsul unui mediu (și întregul său sens) se constituie întotdeauna în relație cu produsul sau sistemul altui mediu la care face referire" (trad. K.I.).[21] Aceasta este o distincție deosebit de importantă față de compozițiile multimedia, în care mediile coexistă fără să reflecte unele asupra altora. Într-o structură intermedială, mediile nu doar coexistă – ci intră în conflict, generează tensiuni, iar prin aceasta dau naștere unor noi experiențe pentru spectator.

În teatrul contemporan, putem găsi numeroase exemple: în spectacolele lui Ivo van Hove, evenimentele de pe scenă sunt adesea transmise în direct prin cameră video și proiectate simultan – astfel încât spectatorul experimentează deopotrivă prezența fizică și imaginea acesteia mediatizată. De exemplu, în spectacolul *Mahagonny* din 2022, are loc un meci de box în fața unui ecran verde, filmat și compus digital în timp real, apoi proiectat pe un ecran uriaș amplasat lângă scenă.[22]

---

[20] cf. Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*. Ed. Balassi, Budapest, 2009. 85.

[21] Irina O. Rajewsky, Intermediality, „Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédialités*, no. 6, 2005, 43–64. 59. Disponibil pe URL: Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality la: 24. 01.2025.

[22] Interviu video cu regizorul Ivo van Hove, Director Ivo van Hove about Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Dutch National Opera. Disponibil pe URL: https://www.youtube.com/watch?v=rLwhyqqMeqE, la: 25.01.2025.

O trăsătură specifică a culturii media digitale este faptul că reflexivitatea sa nu este adesea critică, ci cinică: conținutul „știe” dinainte că spectatorul cunoaște regulile jocului și, în consecință, nici nu mai aspiră la o luare de poziție reală. Ironia funcționează ca o formă de autoapărare: cu cât problematizăm mai mult, cu atât luăm lucrurile mai puțin în serios. În acest context, efectul de distanțare brechtian își pierde din forță, deoarece nu mai funcționează ca o excepție, ci a devenit parte a logicii mediului.

În teatrul lui Brecht, scopul distanțării nu era doar de a destabiliza, ci de a încuraja interpretarea activă și asumarea unei poziții critice. În schimb, în sfera digitală, efectul de distanțare este adesea anulat de o conștiință mediatică excesivă și de inflația ironiei. Spectatorul vede structura din spatele scenei – dar nu se mai miră de ea. Ba mai mult, adesea se plictisește.

Una dintre provocările teatrului contemporan este, așadar, cum poate fi reinterpretat arsenalul brechtian pentru un public care nici „nu mai crede”, dar nici „nu mai întreabă”. Poate că soluția nu este distanțarea, ci noile forme de implicare. Un astfel de exemplu este teatrul post-ironic, care nu doar reflectă, ci și reconfigurează – solicitând din partea spectatorului un anumit tip de implicare etică. Tradiția brechtiană nu își pierde relevanța, ci se confruntă cu noi provocări: cum se poate astăzi nu doar conștientiza, ci și provoca un impact emoțional autentic?

Influența mediilor tehnologice asupra percepției umane – și modul în care acestea modelează structurile cunoașterii – reprezintă de mult timp un punct central al reflecției din științele culturale și media. Una dintre cele mai importante concluzii este aceea că platformele digitale nu doar transmit imagini, ci creează noi moduri de percepție a atenției și a timpului.

Potrivit tezei celebre a lui Friedrich Kittler, mediile nu comunică – mașinile comunică. Aceasta atrage atenția asupra funcționării materiale și autonome a tehnologiilor media: „În interiorul calculatoarelor, totul devine număr: cantitate fără imagine, sunet sau voce. Și, odată ce rețelele cu fibră optică transformă fluxurile de date anterior separate într-o serie standardizată de numere digitalizate, orice mediu poate fi transformat în oricare altul.”[23] (trad. K.I.). Mediile nu sunt pur și simplu intermediari ai comunicării umane, ci sisteme tehnologice autonome, care funcționează

[23] „Inside the computers themselves everything becomes a number: quantity without image, sound, or voice. And once optical fiber networks turn formerly distinct data flows into a standardized series of digitized numbers, any medium can be translated into any other.” Kittler, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter*, tradus de Geoffrey Winthrop-Young și Michael Wutz, Stanford University Press, 1999. I.

conform unei logici proprii și în care conținutul uman este subordonat condițiilor tehnice ale procesării automate.

În lucrarea sa *Suspensions of Perception*, Jonathan Crary arată că mijloacele optice din secolul al XIX-lea (precum stereoscopul sau zoetropul) nu doar transmiteau imagini, ci generau noi moduri de percepere a atenției și a timpului: „De la Kant încoace, una dintre dilemele epistemologice ale modernității a fost aceea de a defini capacitatea minții umane de a realiza sinteze într-un câmp cognitiv fragmentat și atomizat. Această dilemă devine cu atât mai acută în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, odată cu apariția unor tehnici diverse de inducere a unei sinteze perceptive specifice – de la răspândirea stereoscopului în anii 1850 până la formele incipiente ale cinematografiei din anii 1890."[24] (trad. K.I.)

Această observație este valabilă și pentru platformele digitale contemporane. Structura algoritmică a TikTok-ului sau a YouTube Shorts, de exemplu, nu furnizează doar conținut – ci construiește unități de timp atențional, pe care utilizatorul le urmează și corporal: cu privirea, prin interacțiune ritmică, prin reacții sincronizate. Astfel, mediul nu doar „proiectează", ci restructurează – acest proces fiind una dintre caracteristicile fundamentale ale hipermedialității.

Una dintre tendințele importante ale teatrului contemporan este reinterpretarea corpului ca mediu. Corpul nu este doar un instrument al mișcării sau al jocului scenic, ci și o interfață – un mediu printre alte medii. Potrivit teoriei performance-ului formulate de Amelia Jones, corpul nu transportă semnificație, ci este chiar locul în care se generează sensul: „Corpul nu este purtător de semnificație sau reprezentare a personalității, ci mai degrabă terenul pe care se constituie și se renegociază în mod continuu subiectivitatea – și, împreună cu aceasta, și semnificația."[25] (trad. K.I.) Corpul poate reacționa la imaginea proiectată, se poate distorsiona în sunet, poate răspunde la lumină – și astfel participă la o rețea multisenzorială de semnificații.

Aceste straturi redefinesc și competența perceptivă a spectatorului. Spectatorul nu mai este un receptor pasiv, ci un interpret activ, a cărui percepție comută constant între puncte focale

[24] "Since Kant, part of the epistemological dilemma of modernity has been defining a human capacity for synthesis within the fragmentation and atomization of a cognitive field. That dilemma becomes especially acute in the second half of the nineteenth century alongside the development of various techniques for imposing specific kinds of perceptual synthesis, from the mass diffusion of the stereoscope in the 1850s to early forms of cinema in the 1890s" Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture,* MIT Press, 1999. 14.

[25] "The body, then, is not simply a signifier or a representation of identity; rather, it is the site through which subjectivity—and thus meaning—is negotiated and constructed." Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1998., 22.

senzoriale. Într-un moment poate domina vizualul, în altul auditivul – așadar, sensul nu este fix, ci se naște dintr-o rețea de relații senzoriale simultane. Astfel, teatrul nu doar comunică – ci educă percepția.

Conceptul de **hipermedialitate** a devenit un termen-cheie în cultura digitală. Prin hipermedialitate înțelegem acele moduri de organizare a textului și a sensului care se bazează pe prezența simultană a mai multor medii și pe relațiile dintre ele. Spre deosebire de structurile intermediale, organizările hipermediale par să acorde controlul atenției (cel puțin în aparență) receptorului, iar relațiile dintre sensurile transmise sau generate de diferitele medii nu rămân în interiorul unui singur produs artistic (precum un spectacol). Platformele bazate pe internet, rețelele sociale și diferitele forme de cultură vizuală funcționează toate ca spații hipermediale, în care informația nu este organizată liniar, ci în paralel, fragmentar, adesea sub dominația vizualului.

Hipermedialitatea nu este doar o stare tehnologică, ci generează o nouă dramaturgie a atenției, interpretării și prezenței. N. Katherine Hayles, prin distincția dintre „lectura profundă" și „hiperlectură", subliniază că receptarea structurată de medii digitale nu se bazează pe procesarea liniară a textului, ci pe forme de lectură fragmentare, marcate de sărituri și motivații vizuale: „Odată cu apariția mediilor digitale, alte moduri de lectură revendică o pondere tot mai mare din ceea ce astăzi numim 'alfabetizare' – precum hiperlectura sau analiza prin algoritmi („lectura automată"). Hiperlectura, adesea asociată cu cititul pe internet, produce schimbări cognitive și morfologice demonstrabile la nivel cerebral."[26] (trad. K.I.) Prin urmare, spațiul hipermedial nu înseamnă doar prezența multiplă a mediilor, ci un regim perceptiv care implică schimbări constante, decizii și selecții atente din partea privitorului – influențând astfel obiceiurile, ba chiar și capacitățile perceptive ale acestuia.

În teatru, mecanismele intermedialității transformă nu doar structura vizuală și sonoră, ci și dinamica atenției spectatorului. Philip Auslander a subliniat încă de la începutul anilor 2000 că mediile care apar în spectacolul live (cameră video, proiecții, muzică etc.) nu sunt doar instrumente tehnice, ci poziții discursive care reconfigurează relația dintre spectator și reprezentație.[27]

[26] „With the advent of digital media, other modes of reading are claiming an increasing share of what counts as 'literacy', including hyper reading and analysis through machine algorithms ("machine reading"). Hyper reading, often associated with reading on the web, has also been shown to bring about cognitive and morphological changes in the brain." Hayles, N. Katherine, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, University of Chicago Press, 2012. 11.

[27] Auslander Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Oxfordshire, 2023. 29.

Astfel, atenția nu se mai îndreaptă exclusiv către scenă – ci se „distribuie” – generând noi roluri ale spectatorului, în favoarea mediului dominant al epocii și în detrimentul corpului viu. Totuși, în ediția din 2023 a cărții sale, Auslander propune o abordare diferită: „O abordare mai productivă ar putea fi aceea de a înțelege aceste interacțiuni dintre elementele live și cele mediatizate ca fiind reciproc definitorii – ca puneri în scenă ale unor procese istorice prin care ‘live’-ul și mediatizarea își dobândesc identitatea prin distincțiile discursive construite în jurul lor.”[28] (trad. K.I.)

În cultura digitală contemporană, atenția distribuită nu mai este considerată o eroare, ci o formă fundamentală de organizare culturală. În volumul său *Spreadable Media,* Henry Jenkins interpretează acest tip de atenție fragmentară, dar conectată în rețea, ca o nouă logică a participării – în care spectatorul nu doar recepționează, ci și republică, transformă în meme și interpretează activ: „Pe măsură ce materialul se răspândește, el se reconfigurează: uneori în mod literal, fiind fragmentat și remixat în forme noi; alteori în mod metaforic, fiind încorporat în conversații aflate în desfășurare pe diverse platforme. Acest proces continuu de reutilizare și recirculare pare să șteargă granițele dintre producție și consum.”[29] (trad. K.I.) Teatrul reacționează la acest fenomen dramatizând chiar structura atenției spectatorului: în unele spectacole, publicul poate scana coduri QR pentru a accesa diferite straturi de conținut, poate alege perspective simultane sau se poate conecta la canale video diferite. În producția *Situation Rooms* a colectivului Rimini Protokoll, de exemplu, spectatorii devin mai degrabă participanți care urmează un traseu individual determinat de camerele pe care le folosesc.[30]

Actul receptării își pierde linearitatea și devine interactiv, multidirecțional, în care sensul nu mai este generat exclusiv de regie, ci ia naștere din tranzițiile între medii activate de spectator. În acest context, efectul de distanțare brechtian poate căpăta un nou sens: distanțarea se poate produce și prin diferențele dintre medii. Faptul că spectatorul se mișcă simultan pe mai multe niveluri perceptive și interpretative nu întrerupe receptarea, ci o face mai complexă. În prezent, când dispozitivele digitale oferă o combinație fluidă între real și ficțiune – într-o formă în care granițele devin tot mai greu de trasat – „teatrul poate fi unul dintre puținele locuri unde realitatea poate fi

[28] “It may be more productive, however, to see such interactions of live and mediatized elements as mutually defining, as stagings of the historical process by means of which the live and the mediatized acquire their respective identities through the discursive distinctions constructed around them.” Ibid.

[29] „As material spreads, it gets remade: either literally, through various forms of sampling and remixing, or figuratively, via its insertion into ongoing conversations and across various platforms. This continuous process of repurposing and recirculating is eroding the perceived divides between production and consumption.” Henry Jenkins et al., *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, NYU Press, New York, 2013. 27.

[30] Disponibil pe URL: Situation Rooms - Rimini Protokoll la: 07.03.2025.

atât revelată, cât și deconstruită."[31] Una dintre cele mai importante și încă neegalate trăsături ale teatrului contemporan este capacitatea sa de a trezi prezența conștientă a spectatorului. În timp ce mediile digitale – mai ales tehnologia mobilă și consumul de conținut dirijat algoritmic – adesea estompează percepția, fragmentează atenția și amână reflecția, simultaneitatea fizică și timpul prezent colectiv al teatrului pot extrage spectatorul din această stare dispersată.

Prezența actorului, vocea corpului, dramaturgia spațiului nu doar că activează simțurile, ci intensifică percepția existențială – tocmai aici constă specificul ireductibil al teatrului, chiar și în fața complexității intermediare: teatrul ne învață prezența ca stare etică și politică. În mediatizarea digitală, „aici și acum"-ul poate deveni instabil, dar teatrul – în ciuda tuturor mediatizărilor tehnice – îl poate readuce pe spectator înapoi la sine.

Montarea din 2003 a lui Miklós Parászka a adus pe scenă la Oradea o versiune reinterpretată, intens editată și semnificativ prescurtată a piesei ***Mutter Courage și copiii ei***. Producția combină elemente de distanțare brechtiană cu efecte teatrale bazate pe identificarea emoțională. Cel mai pregnant element de distanțare poate fi identificat în construcția cadrului intermediatic al regiei: întreaga reprezentație se desfășoară ca o filmare de platou, având ca poveste-cadru realizarea unui film despre *Mutter Courage* în timpul celui de-al Doilea Război Mondial – așadar, piesa lui Brecht este prezentată ca un film, dar prin intermediul teatrului.

Publicul devine parte a unei filmări fictive, care avansează scenă cu scenă, transformând povestea într-o experiență teatrală prin imitarea unui mediu inexistent (filmul). Astfel, spectatorul este plasat într-o situație pseudo-intermediatică, care nu funcționează ca o tranziție reală între medii, ci ca o reprezentare teatrală care o semnalizează. Producția a reușit, în multe privințe, să folosească cu succes arsenalul teatrului epic, iar structura pseudo-intermediatică creată prin cadrul cinematografic a contribuit la direcționarea conștientă a atenției spectatorului. Prin această abordare, regizorul a stimulat reflecția și interogația, deschizând noi perspective pentru actualizarea formei teatrale brechtiene.

Deși motivația cadrului cinematografic nu a fost clară pentru toți spectatorii, ingeniozitatea regizorală și stratificarea intermediatică au oferit, fără îndoială, o poziție de receptare inedită.

---

[31] Deres Kornélia, "A médiatechnológia színrevitele", 2010. Disponibil pe URL: https://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/96/deres_kornlia_a_mdiatechnolgia_sznrevitele.html#auto_top la: 18.08.2024.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, arta și gândirea europeană, aflate în căutarea unor noi direcții, s-au orientat din ce în ce mai intens spre culturile orientale. La început, însă, creatorii occidentali au preluat în principal elemente formale din **tradițiile est-asiatice** – adesea fără a integra fundamentele ideologice și contextuale care le susțineau în mediul de origine. În studiul său *The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre* (Influența stilului teatral japonez asupra teatrului occidental), Earle Ernst atrage atenția asupra faptului că, în cadrul adaptării interculturale, sunt adesea transferate acele elemente care, în contextul original, nu aveau o valoare remarcabilă, dar care, în cultura receptoare, capătă un caracter excepțional și o semnificație estetică accentuată. Ca exemplu, Ernst menționează arta lui Hokusai și Hiroshige, care au fost printre primii artiști japonezi cu un impact major asupra artelor plastice occidentale. Lucrările lor au fost celebrate ca opere de referință de către Van Gogh, Gauguin și Whistler, în timp ce publicul japonez contemporan de elită le considera adesea vulgare, prea simple sau lipsite de profunzime intelectuală. În același text, Ernst citează o altă sursă importantă: cartea publicată în 1955 în limba engleză de Takahashi Sei-ichirō, o autoritate recunoscută în Japonia, care analizează semnificația artistică, economică și socială a xilogravurilor japoneze. Ernst folosește această referință pentru a susține că nici până la mijlocul secolului XX percepția japoneză asupra lui Hokusai nu s-a schimbat semnificativ:„Preluând unele tehnici occidentale și fiind contaminat de slăbiciunea șablonardă a picturii chineze, (Hokusai) a contribuit cu siguranță la degradarea artei gravurii pe lemn... într-un stil occidentalizat și de inspirație chineză. Această stângăcie rustică, care pare să nu aibă nici gust, nici rafinament, pare totuși să placă occidentalilor. Este cu adevărat surprinzător cât de popular este Hokusai în rândul occidentalilor.”[32] (trad. K.I.)

În contrast, interesul lui **Brecht** pentru **China și Extremul Orient** nu se reflectă doar în măștile Nō și sulurile chinezești care decorau biroul său sau în motivele recurente din operele sale – utilizate ca tehnici de distanțare – ci și în adaptarea unor esențe ideologice și viziuni asupra lumii. De exemplu, ideea că lumea este construită din opoziții, prezentă în toate școlile filosofiei clasice chineze, se regăsește în *Sufletul bun din Seciuan* prin contrastul constant între trăsăturile opuse ale personajelor și ale situațiilor. Principiul yin și yang – conform căruia nu există bine absolut, dar

[32] Takahashi Sei-ichirō, *The Evolution of Ukiyoe: The Artistic, Economic and Social Significance of Japanese Wood-block Prints*, Yokohama, 1955, citat de Earle Ernst, “The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre”, *Educational Theatre Journal*, Vol. 21, No. 2, May 1969, 127–138. 129.

nici rău absolut, ci doar perspective – apare încă din primele replici ale personajului Wang și este reflectat în toate rolurile mari și mici din piesă.

La Teatrul din Sfântu Gheorghe, spectacolul ***Omul cel bun din Seciuan***, pus în scenă de László Bocsárdi în 2003, a fost primul spectacol brechtian după patruzeci de ani de la *Puntila și sluga sa Matti*, regizat de József Szabó. Regia a creat o lume teatrală formală prin jocul actoricesc și prin mijloacele scenice – iluminat, utilizarea spațiului, muzică, difuzoare, obiecte stilizate – care nu i-au permis niciodată spectatorului să uite că participă la un spectacol și nu la o iluzie teatrală, fiecare element scenic fiind integrat într-un model conceptual mai larg. Spectacolul de la Sfântu Gheorghe nu a urmărit doar montarea unei piese clasice brechtiene, ci rescrierea contemporană a formei teatrale de parabola brechtiană. Regia lui László Bocsárdi nu a tratat principiile brechtiene ca ilustrații, ci le-a recontextualizat, ducându-le mai departe.
Efectul de distanțare – atât în sens brechtian, cât și în cel propriu lui Bocsárdi – nu și-a dobândit semnificația prin simpla rupere a iluziunii, ci prin deplasarea și dispersarea sensului. Scenele nu se construiau linear, ci reveneau mereu asupra aceleiași întrebări: ce înseamnă să fii bun într-o lume în care bunătatea presupune autodistrugerea? Spectacolul a devenit astfel nu doar o reinterpretare contemporană a idealului teatral brechtian, ci și un exemplu de interogație morală și estetică.

Spectacolul ***Undeva în Seciuan***, montat în 2005 de Olga Barabás, a fost a doua producție a Atelierului Academic, care oferă până în prezent un spațiu de creație și experiment pentru actorii și artiștii care predau la Universitatea de Arte din Târgu Mureș. În interpretarea Olgăi Barabás, efectele de distanțare au extins orizontul semnificației. Faptul că song-urile nu au fost separate de restul spectacolului, iar schimbările de rol și tranzițiile stilistice s-au desfășurat continuu a făcut ca publicul să nu se fixeze într-un singur model de receptare.
Structura spectacolului, forma poetică, limbajul corporal stilizat și metaforele vizuale au creat un limbaj teatral care își reinterpreta în mod constant propriul înțeles. Privitorul a devenit un partener reflexiv în desfășurarea universului scenic – nu răspunsurile veneau de pe scenă, ci întrebările continuau să rezoneze în spațiul interior al spectatorului.

Spectacolul ***Nuntă mic-burgheză*** pus în scenă de Anca Bradu la Cluj în 2006 a fost vizual puternic și conceptual stratificat, oferind un strat de interpretare autonom prin gesturi simbolice și efecte de distanțare care, în spiritul lui Brecht, au avut impact asupra spectatorului: "Construcţia scării de valori simbolice datorată Ancăi Bradu se bazează în bună măsură pe metafora mobilierului, a decorului, angajat în mersul acţiunii ca personaj latent, provocator de dezastre."[33] Deși nu a folosit tehnicile de distanțare introduse ulterior de Brecht – cum ar fi song-urile sau adresarea directă a publicului – prin stilizarea vizuală și jocul grotesc, spectacolul și-a atins scopul: a activat implicarea intelectuală a publicului.

În istoria Teatrului Tamási Áron din Sfântu Gheorghe, spectacolul ***În hăţişul oraşelor*** din 2017 a fost a treia montare brechtiană. Una dintre cele mai pregnante și actuale caracteristici ale regiei Dorkăi Porogi a fost tratarea mediilor tehnice nu ca simple instrumente illustrative, ci ca întrebări teoretice și conținut teatral. Camerele folosite, cele două suprafețe de proiecție și prezența simultană a imaginilor live și transmise nu doar că au extins universul vizual, ci au devenit gesturi de distanțare în sine. Această intermedialitate a dizolvat granițele dintre teatru, film și arte vizuale, întrucât mișcarea scenică și imaginile proiectate existau adesea în ritmuri opuse, ca și cum ar fi reprezentat fire narative separate. În plus, spectacolul nu doar a folosit mediile, ci le-a și vizibilizat. Camerele erau prezente în spațiul scenic, devenind personaje, derutând receptorul. Actorii se vedeau pe ei înșiși în timpul jocului – se examinau pe sine, iar această autoreflexivitate a condus la desființarea medialității: mediul nu mai era o fereastră transparentă, ci o prezență concretă și brută, care a revelat noi straturi de interpretare. Prin implicarea conștientă a mediilor, spectacolul a distanțat percepția și a ridicat prezența teatrală la o dimensiune teoretică – nu a prezentat realitatea, ci lupta cu realitatea, făcând ca prezența spectatorului să devină o prezență conștientă.

Montarea piesei ***Cercul de cretă caucazian*** de la Oradea din 2017, în regia Ancăi Bradu, s-a bazat în întregime pe mijloacele de efecte de distanțare brechtiene – în ceea ce privește scenografia, muzica și jocul actoricesc. Regia nu a urmărit crearea unei iluzii, ci a expus în mod voit funcționarea elementelor de decor stilizate și a multiplicat jocul „teatru în teatru".

[33] Adrian Țion, „Metafora decorului - Nunta mic-burgheză", LiterNet, martie, 2006. Disponibil pe URL: https://agenda.liternet.ro/articol/2528/Adrian-Tion/Metafora-decorului-Nunta-mic-burgheza.html, la:. 04.04. 2024.

„Brechtianismul” era prezentă și în ritmul spectacolului: nu permitea identificarea emoțională, evita linearitatea, oscila, se oprea, schimba direcția, tăcea – și astfel readucea constant spectatorul în poziția sa de observator.

Medialitatea spectacolului – deși nu prin forme tehnologice – a fost totuși radical prezentă. Încadrarea poveștii – disputa din cadrul adunării colhozului – a funcționat ca o metanarațiune în sine: nu doar întrebarea „ce povestim”, ci și „cum și de ce povestim” a fost pusă în discuție. Publicul a înțeles imediat că ceea ce urma să vadă nu era realitatea, ci o parabolă, o poveste cu scop pedagogic – dar una cu miză serioasă. Acest cadru a funcționat ca o formă de transmisie live, dar ceea ce transmitea nu era iluzia realității.

Opera de trei parale – trei montări

Bertolt Brecht a afirmat că premiera ***Operei de trei parale*** din 1928 a fost unul dintre cele mai reușite exemple de teatru epic.[34] În acest spectacol, muzica de scenă a fost utilizată pentru prima dată conform unor principii estetice și dramaturgice noi. Inovația cea mai remarcabilă consta în separarea conștientă a secvențelor muzicale de acțiunea scenică. Acest lucru era perceptibil și pentru spectatori: orchestra era amplasată vizibil pe scenă. În timpul interpretării cântecelor, erau utilizate schimbări de lumini care evidențiau orchestra, iar pe fundal se proiectau titlurile melodiilor interpretate – de exemplu, „Balada despre zădărnicia aspirațiilor omenești”. Un alt exemplu: Polly își informează părinții, printr-un cântec scurt, că s-a căsătorit cu Macheath, banditul.[35]

Părțile muzicale aveau forme variate: solo-uri, duete, trio-uri și finaluri corale. Caracterul baladesc dominant al muzicii conferea piesei o atmosferă moralizatoare și reflexivă. Una dintre ideile principale ale piesei era că structurile emoționale ale lumii burgheze seamănă izbitor cu cele ale vieții criminale. În cântece, tâlharii exprimau adesea aceleași sentimente și prejudecăți pe care publicul le recunoștea din propria viață. Unul dintre cântece evidenția faptul că bucuriile vieții sunt accesibile doar celor care trăiesc în bunăstare materială – chiar dacă pentru aceasta trebuie să renunțe la valori superioare.[36]

---

[34] Cf. Brecht, 1969, 224.
[35] Cf. Ibid.
[36] Cf. Ibid.

Muzica devine astfel un instrument de demascare a ideologiei burgheze, tocmai pentru că acționează cu toată puterea sa emoțională, fără a renunța la atracția senzuală specifică operetei. Prin aceasta, ea derutează, provoacă și demască.[37] Acest concept oferă un nou sens rolului muzicii: muzica gestică – mai ales formele muzicale ieftine, familiare din cabaret și operetă – permite actorului să interpreteze activ situații umane. Acest tip de muzică este strâns legat de gesturile dramatice, spre deosebire de exprimarea lirică individualizată specifică muzicii clasice.[38]

Spectacolul ***Opera de trei parale*** montat la Timișoara în 2015 de Kokan Mladenović s-a bazat pe textul original al lui John Gay, *Opera cerșetorului*, nu pe adaptarea clasică semnată de Brecht. Totuși, este relevant de menționat, deoarece a utilizat într-o mare măsură mijloacele teatrului brechtian. Regia lui Mladenović a făcut uz conștient de tehnicile brechtiene: adresarea directă către public, estomparea graniței dintre realitate și ficțiune, jocul actoricesc autoreflexiv și autoironic — toate acestea contribuind la efectul de distanțare. Brechtianismul s-a manifestat cel mai puternic prin gesturile autoreflexive ale spectacolului: personajele au spart în mod repetat „al patrulea perete", adresându-se direct spectatorilor și comentând realitatea socială în care spectacolul lua formă. Astfel, chiar dacă nu a fost o montare brechtiană propriu-zisă, spectacolul a aplicat cu succes principiile teatrului epic brechtian.

Opera de trei parale din 2019 a fost o coproducție a Festivalului de Vară din Szeged și a Teatrului Tamási Áron din Sfântu Gheorghe, în regia lui Bocsárdi László. „Atmosfera rece și metalică" specifică universului lui Bocsárdi, sprijinită de scenografia funcțională, epurată a lui Bartha József și costumele stilizate, artificiale semnate de Cs. Kiss Zsuzsanna, a exprimat convingător permeabilitatea dintre rolurile și pozițiile sociale – de exemplu, prostituatele deveneau polițiști printr-o schimbare rapidă de costume – subliniind, în spirit brechtian, caracterul construit al pozițiilor sociale. Jocul actoricesc a fost marcat de stilizare: în locul unei caracterizări nuanțate, actorii au pus accent pe trăsăturile dominante ale personajelor. Această abordare – mai ales în scenele de grup – unde măștile și ochelarii de soare uniformizau actorii, a dus uneori la monotonia spectacolului. Potrivit criticilor, spectacolului i-a lipsit acel caracter personal și inventivitatea formală care caracterizează lucrările memorabile ale lui Bocsárdi.

[37] Cf. Ibid.
[38] Cf. Brecht, 1969, 226.

Montarea lui Artur Szőcs din 2024 a ***Opera de trei parale*** la Teatrul Csíki Játékszín a combinat textul clasic brechtian cu realitatea socială și politică contemporană – într-un mod similar cu spectacolul lui Kokan Mladenović de la Timișoara, bazat pe John Gay. În ambele cazuri, scopul nu a fost doar repovestirea intrigii, ci reinterpretarea sa critică și nemiloasă. Diferența dintre cele două montări constă în localizare: în timp ce spectacolul din Timișoara avea o arie geografică mai largă – aplicabilă Europei de Est, în special Serbiei și României – cel din Miercurea Ciuc a devenit profund local. Cea mai remarcabilă caracteristică a montării din 2024 a fost aplicarea consecventă și creativă a tehnicilor de distanțare brechtiană, stratificarea acestora amintind de spectacolul din Timișoara. „Al patrulea perete" a fost deconstruit în mod constant: actorii și-au ironizat propriul joc, au dialogat cu publicul: „Chiar din primele minute ale spectacolului le spun spectatorilor, reflectându-le așteptările și temerile, că urmează un spectacol de trei ore și jumătate fără pauză."[39] Spectacolul, adaptat la realitatea din Miercurea Ciuc, a aplicat cu succes și coerență principiile teatrului epic.

Mutter Courage a lui Brecht – trei montări

Brecht vorbește despre două moduri diferite de reprezentare a personajului Mutter Courage în secțiunea *Dialectica în teatru* din *Scrieri despre teatru*. În această parte, oferă exemple din diverse montări regizate de el, pentru a arăta cum obstacolele apărute în timpul procesului de lucru au fost depășite prin descoperirea, expunerea și exprimarea contradicțiilor existente în comportamentul personajului. Metoda dialectică este, de regulă, drumul mai greu, necesitând o mai mare pregătire și perseverență din partea actorului, pentru a pune sub semnul întrebării soluțiile „de la sine înțelese" care apar în fiecare moment: „Interesant – spunea B. (Brecht, n. trad. K.I.) când repetiția ne-a confirmat ipoteza – cât de mult efort presupune luarea în considerare, iar și iar, a legilor dialecticii."[40]

[39] Szilágyi Katalin, "Pénz beszél", *Játéktér*, 2024/1., Disponibil pe URL: https://jatekter.ro/szilagyi-katalin-penz-beszel/ , la: 26.03.2025.
[40] Brecht, 1969, 563.

Montarea din **2018 a piesei *Mutter Courage și copiii ei* l**a Teatrul „Csíki Játékszín” a fost prima punere în scenă a unei piese de Brecht la această instituție, în regia lui Sorin Militaru. Montarea a urmat formal prescripțiile brechtiene: tehnici de distanțare, narațiune, adresare directă, muzică live, dans și scene de grup stilizate au fost toate prezente. Cu toate acestea, păreau să funcționeze doar ca un cadru stilistic, fără un conținut real. Efectele de distanțare nu au provocat o atitudine analitică din partea spectatorului, ci mai degrabă au funcționat ca elemente de divertisment, anulând adesea impulsul de interpretare. Jocul actoricesc s-a bazat în mare parte pe identificarea tradițională; Enikő Szabó a construit personajul Mutter Courage cu sensibilitate, consecvență și multă experiență, dar tocmai din această cauză nu a depășit limitele identificării cu personajul, nefiind atinsă acea distanță critică la care se referea Brecht. Spectacolul a rămas, astfel, mai curând o atracție teatrală decât un eveniment ce incită la reflecție în sens brechtian.

Mutter Courage și copiii ei, o coproducție între Teatrul Maghiar de Stat din Cluj și Teatrul Național din Dresda (Staatsschauspiel Dresden), a deschis Festivalul Uniunii Teatrelor Europene (UTE) în **2019**. Spectacolul a fost pus în scenă de regizorul german Armin Petras într-o abordare complet nouă. Una dintre trăsăturile speciale ale montării a fost faptul că a fost construită pe jocul comun al celor două trupe – actori vorbitori de germană și de maghiară – repetițiile având loc parțial la Dresda și parțial la Cluj. Premiera a avut loc la Dresda, pe 27 septembrie. Potrivit lui Petras, întreaga regie a fost determinată fundamental de acest aparat actoricesc dublu: confruntarea dintre „precizia germană” și „emotivitatea plină de suflet est-european” a generat un nou limbaj teatral.[41] Dublarea distribuției nu a fost doar un artificiu formal, ci o reflecție antropologică și scenică asupra posibilității de a reda pe scenă diferențele culturale. Structura scenică și stilul de joc au creat o formă de generare a sensului în care fiecare componentă teatrală a provocat reflecție. Mișcarea corpurilor, scenele colective și relația dintre textul și interpretarea cântecelor au format împreună un limbaj teatral brechtian. Spectacolul lui Armin Petras, prin complexitatea sa, a fost un exemplu contemporan de teatru epic, în care constrângerea interpretării a generat o prezență conștientă.

[41] Zsizsmann Erika, „Az egyedülálló anyák háborúja: Kurázsi mama nyitotta az UTE-festen”, *maszol.ro*, 20.11.2019. Disponibil pe URL: https://www.maszol.ro/index.php/kultura/119080-az-egyedulallo-anyak-haboruja-kurazsi-mama-nyitotta-az-ute-festet, la: 08.04.2025.

Teatrul Tamási Áron din Sfântu Gheorghe a inclus pentru prima dată în repertoriu ***Mutter Courage și copiii ei*** ca ultimă premieră a stagiunii **2023–2024**. Datorită regiei lui Máté Hegymegi și a actorilor talentați, s-a realizat o montare autentică în spirit brechtian, care a aplicat cu naturalețe cerințele teatrului epic, reprezentând o dovadă vie a validității acestuia. Beatrix Kricsfalusi a scris astfel despre spectacol: „A patra montare a lui Hegymegi la Sfântu Gheorghe este un teatru regizoral clasic, o muncă de artizanat precisă și rafinată. Un text bine lucrat (...), o distribuție excelentă, o prezentare de bun gust, actori versatili, interpretări nuanțate, un joc de ansamblu remarcabil."[42]

În concluzie, se poate afirma că dintre cele trei spectacole analizate, regia lui Armin Petras și cea a lui Hegymegi Máté sunt cele care adaptează cel mai fidel criteriile teatrului epic brechtian, atât pe plan formal, cât și pe plan ideologic. În schimb, producția lui Sorin Militaru este doar aparent brechtiană, deoarece efectul teatral dialectic autentic nu se realizează. În timp ce montarea lui Petras implică gândire, înțelegere și reflecție, spectacolul lui Hegymegi reprezintă o reinterpretare sensibilă și contemporană a teatrului brechtian, prin direcția de actor, relațiile scenice și utilizarea spațiului teatral.

Artă – Prezență conștientă

În acest capitol, mă concentrez pe explorarea modului în care arta – în special arta teatrală – poate activa o calitate a conștiinței umane care rareori ajunge în centrul atenției: starea de prezență pură, conștientă, a receptorului. Această stare nu este doar o concentrare a atenției, ci o experiență în care conștiința se îndreaptă către sine și devine martorul direct al propriei funcționări. În capitol voi enumera domeniile artistice care alcătuiesc teatrul – literatura, muzica, artele vizuale și jocul actoricesc ca act performativ – și voi analiza cum pot acestea, fie împreună, fie separat, să genereze o experiență care depășește nivelurile obișnuite de percepție și interpretare. Scopul este de a arăta cum arta – fie în formă spontană, fie compusă deliberat – poate deschide dimensiuni ale conștiinței în care receptorul nu doar interpretează, ci participă activ la creația experienței: într-o stare de conștiință sensibilă, concentrată și autoreflexivă.

[42] Kricsfalusi Beatrix, „A békeharc vámszedői", *revizor, a kritikai portál*, 01.04.2025. Disponibil pe URL: https://revizoronline.com/bertolt-brecht-paul-dessau-kurazsi-es-gyerekei-tamasi-aron-szinhaz-sepsiszentgyorgy/, la: 02.04.2025.

În continuare, discut diversele aspecte ale prezenței: conform categoriilor descrise de Cormac Power, puse în paralel cu „ființa-în-lume” heideggeriană (*Dasein*), și prin examinarea diferitelor forme de prezență actoricească. Apoi, analizez conștiința și prezența în lumina esteticii teatrale brechtiene, bazându-mă pe trei interpretări contemporane: L. Hawley, A. Squiers și C. Power – fiecare oferind o abordare diferită asupra modului în care Brecht construiește conștiința și prezența în teatru. Aceste interpretări se bazează pe tradiții teoretice diferite: Hawley vine dinspre teoria critică și estetica politică, Squiers aplică concepte din psihologia cognitivă și teoria narațiunii, iar Power conectează discursul teoretic contemporan despre prezența teatrală cu gândirea brechtiană. Cele trei perspective se completează reciproc, evidențiind temeiurile teoretice prin care teatrul brechtian poate activa o prezență conștientă din partea spectatorului.

Studiul lui Lauren Hawley interpretează conștiința în teatrul brechtian nu ca experiență estetică izolată, ci ca formă extinsă de percepție și politizare.[43] Hawley consideră teatrul lui Brecht drept un experiment epistemologic: prin structurarea modului de funcționare a conștiinței spectatorului, acesta încearcă să construiască o nouă perspectivă asupra lumii, un limbaj teatral care, prin efectul de distanțare, rupe experiența colectivă narcotizantă și forțează spectatorul să iasă din obiceiurile cognitive.

Studiul lui A. Squiers aduce noi perspective asupra esteticii receptării în teatrul brechtian, analizând conceptul de „conștiință” prin prisma psihologiei cognitive și a teoriilor structurale despre temporalitatea socială.[44] Punctul de plecare este ideea brechtiană conform căreia, dacă teatrul structurează corect condițiile receptării, spectatorul nu trăiește doar o experiență estetică, ci este forțat să-și reevalueze viziunea asupra lumii. În viziunea lui Squiers, conștiința nu este o trezire interioară individuală, ci rezultatul unei reorganizări cognitive colective și artificiale. Această abordare îi permite lui Squiers să respingă criticile conform cărora teatrul epic ar fi „prea rațional” sau „lipsit de emoție”: „Principiile epice garantează o atitudine critică din partea publicului, dar această atitudine este profund emoțională.”[45] (trad. K.I.)Timpul distorsionat pe

[43] Lauren Hawley, *Fringes Blown by the Wind: High Hopes for Expanded Consciousness in Benjamin and Brecht*. nanocrit, Issue 9, April 2016. Disponibil pe URL: https://nanocrit.com/index.php/issues/issue9/fringes-blown-wind-high-hopes-expanded-consciousness-benjamin-and-brecht, la: 05.03.2025.

[44] Anthony Squiers, „Narrative, Consciousness and Cognition in the Works of Bertolt Brecht”. *Consciousness, Literature and the Arts*, Vol. 14, No. 1, 2013. Disponibil pe URL: http://www.dmd27.org/squiers2013.html https://www.dmd27.org/squiers2013.html, la: 05.03.2025.

[45] “the epic principles guarantee a critical attitude on the part of the audience, but that attitude is highly emotional” Ibid.

scenă, suspendarea cauzalității și săriturile narative servesc la „evidențierea originii ideologice a structurilor pe care publicul le considera reale.”[46]

Studiul lui Cormac Power afirmă că, în teatrul lui Brecht, prezența nu este o stare metafizică, ci o poziție dramaturgică construită.[47] Power atrage atenția asupra faptului că Derrida a pus sub semnul întrebării presupunerea că natura umană poate accesa prezentul absolut, să fie pe deplin prezentă sieși.[48] Perspectiva lui Power se distanțează clar de tradiția performativă care consideră prezența drept identitate de sine sau totalitate spirituală. În interpretarea sa brechtiană, prezența nu este o entitate separată: ea se definește întotdeauna prin raportare la altceva – un rol social, un context istoric. Această prezență construită are o miză intelectuală mai mare, pentru că nu se închide niciodată într-o certitudine, ci persistă sub forma unei întrebări: Ce văd? De ce îl văd astfel? Cum ar putea fi altfel?[49] În această viziune, prezența devine o practică a întrebării, prin care spectatorul este constrâns să-și redefinească propriul orizont moral și social.

Teatrul lui Brecht – Teatrul epic

Deși această cercetare nu își propune să ofere o inventariere exhaustivă a operei lui Brecht – mai ales având în vedere că de la moartea autorului și până în prezent au apărut zeci de analize critice – totuși face referiri selective la materialele deja publicate. Aceste referințe funcționează ca răspunsuri la întrebările care apar în contextul analizelor de spectacole. Pentru a formula o concluzie adecvată cu privire la modul în care teatrul maghiar din Transilvania a interpretat și pus în scenă moștenirea brechtiană, este important să enumerăm, chiar și doar tangențial, principalele caracteristici ale teatrului epic brechtian.

Prin urmare, în acest capitol evoc pe scurt trăsăturile definitorii ale teatrului epic conceput de Brecht, completate cu concluziile desprinse din analizele de spectacole. Pe baza acestor concluzii, încerc să extind analiza către domeniul cercetării prezenței, conturând astfel o abordare mai personală a mecanismelor prin care teatrul epic articulează prezența scenică. Din perspectiva literaturii utilizate în analiză, este indispensabilă examinarea concepțiilor lui Brecht și ale

[46] Ibid.
[47] Cormac Power, *Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre*. PhD thesis, University of Glasgow. 2006. Disponibil pe URL: 2006PowerPhD.pdf, la: 06.03.2025.
[48] Power, im., 134.
[49] Power, im., 141.

contemporanilor săi, după care, ținând cont de contextul cultural maghiar din Transilvania, ating și interpretările brechtiene din anii ’70–’80, combinându-le cu abordări contemporane și locale.

Concluzie generală

În însemnarea sa *Stăpânul mesei regizorale*, Brecht afirmă în mod clar că piesele de teatru convenționale ale epocii sale au devenit lipsite de conținut pentru publicul modern, deoarece nu reflectă noua viziune asupra lumii.[50] Modificarea modului de gândire și a percepției lumii impune noi calități artistice. De aceea, „regizorii trebuie să ridice teatrul la nivelul științei”, ceea ce înseamnă nu doar noi conținuturi, ci și un nou limbaj – un limbaj scenic capabil să interpeleze în mod adecvat spectatorul contemporan.[51] Nu este vorba doar de introducerea unor instrumente tehnice noi, ci de faptul că percepția lumii s-a schimbat, iar teatrul trebuie să adopte un mod de funcționare radical diferit. Progresul tehnic în teatru nu este o valoare în sine – el devine relevant doar atunci când servește „utilizării subiectului narativ”. Această funcție nu poate fi limitată doar la mijloace tehnice, ci trebuie să integreze inovația formală cu transformarea structurilor conceptuale și perceptive.

În acest spațiu cultural și mediatic aflat în expansiune devine însă necesară recunoașterea faptului că păstrarea moștenirii brechtiene nu poate fi redusă la o simplă problemă estetică sau istorică. Actualizarea atitudinii critice – mai ales în punctele de intersecție dintre practicile teatrale ale secolului XXI și cultura digitală – aduce cu sine noi provocări și oportunități. Teoria teatrului postdramatic a lui Hans-Thies Lehmann, în acest context, nu desemnează doar depășirea teatrului epic, ci și transpunerea acestuia: în locul narațiunilor care transmit sens, accentul se mută asupra dimensiunilor corporale, auditive și perceptive ale receptării.

Una dintre cele mai pregnante presiuni exercitate asupra teatrului contemporan provine chiar din suprasaturarea culturii vizuale digitale. Lehmann avertizează că informatizarea radicală a câmpurilor comunicării sociale transformă însăși logica percepției: ceea ce nu poate fi tradus direct în informație își pierde dreptul de reprezentare în spațiul public. Teatrul însă – cel puțin în forma sa clasică – funcționează tocmai pe această graniță, pe linia de întâlnire dintre comprehensibilitate

[50] Brecht, im., 64.
[51] Brecht, im., 77.

și experiența senzorială. Experiența teatrală a prezenței, a lipsei, a fragmentarului și a ambiguității oferă o alternativă lumii narațiunilor digitale univoce și închise.

Exigențele structurale ale lumii digitale – fragmentarea atenției, interacțiunile bazate pe impulsuri, nevoia de comprehensibilitate imediată – conturează atitudini de receptare care contravin concepției brechtiene despre spectator. Brecht și-a dorit un spectator activ, reflexiv, capabil să acționeze – un spectator care se desprinde din poveste și o privește din exterior. Logica mediului digital se bazează însă pe imersiune și pe acapararea totală a atenției. Teatrul postdramatic – în interpretarea lui Lehmann – intră în dialog cu acest spațiu mediatic: nu îl reproduce, ci reacționează estetic la el – nu oferă informație, ci creează spații de experiență.

Pentru viitorul teatrului transilvănean, exemplul teatrului românesc postsocialist poate fi, de asemenea, revelator. Potrivit analizei de istorie teatrală a Cristinei Modreanu, în cele trei decenii care au urmat prăbușirii dictaturii comuniste, în România s-a produs o schimbare treptată, dar fermă de direcție: modelul clasic al dramei bazate pe dialog și pe personaje a fost treptat înlocuit de o formă postdramatică fundamentată pe creația colectivă, pe elemente documentare și pe performativitate.[52] Această transformare are o natură nu doar estetică, ci și politică și socială: teatrul își reinterpretează raportul cu realitatea și, odată cu aceasta, propriile structuri lingvistice, senzoriale și de receptare.

Modreanu evidențiază în mod special rolul creatoarelor – precum Alexandra Badea, Elena Vlădăreanu sau Alexandra Pâzgu – în această transformare. Aceste autoare și regizoare nu doar că au introdus noi orizonturi tematice – precum maternitatea, migrația sau identitatea transculturală –, ci au abandonat și structurile narative clasice, oferind loc formelor de spectacol fragmentate, poetice sau interactive. Este un proces de transformare în cadrul căruia teatrul își reinterpretează relația cu realitatea, iar componentele documentariste și performative ies în prim-plan, acestea recreând, la fiecare producție, natura actului de reprezentare.[53] Forma postdramatică, în acest caz, nu înseamnă respingerea moștenirii brechtiene, ci o reinterpretare a acesteia, ancorată într-un nou sistem de relații senzoriale și sociale.

În acest sens, viitorul teatrului brechtian nu constă în conservarea moștenirii istorice, ci în răspunsurile sensibile oferite noilor provocări sociale și perceptive. Într-o lume informațională

[52] Cristina Modreanu, *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism - Children of a Restless Time*, New York, Routledge, 2020. 144.
[53] Cf. Ibid.

dominată de cultura digitală, teatrul – în sensul descris de Lehmann – poate rămâne relevant ca mediu care nu informează, ci permite experiența directă a prezentului.

Pe baza cartografierii perioadelor brechtiene ce acoperă aproape șapte decenii, putem afirma că analiza și compararea celor treisprezece spectacole din cadrul celei de-a treia perioade brechtiene conturează rețeaua câmpului discursiv al teatrului maghiar din Transilvania. În acest context, spectacolele prezentate în această perioadă – în special regizate de Barabás Olga, Bocsárdi László, Porogi Dorka, Armin Petras, Szőcs Artur și Hegymegi Máté – reprezintă noduri esențiale prin care se poate citi desenul canonic al esteticii teatrale brechtiene. Întrebarea este cum poate teatrul maghiar din Transilvania să păstreze, simultan, atitudinea critică a teatrului brechtian și să răspundă transformărilor structurale generate de digitalitate, globalizare și publicul mediatizat. Răspunsul se află, cel mai probabil, în configurarea unui limbaj teatral flexibil, reflexiv și sensibil – capabil să integreze nu doar noi medii, ci și noi forme de prezență a spectatorului.

Cuprins

1. Introducere 5

1.1. Motivarea alegerii temei 5

1.2. Structura și conținutul lucrării 6

1.3. Privire istorică generală 10

1.5. Contextul istoriei teatrului maghiar și transilvănean 20

1.6. Brecht în Transilvania – evoluția istorică a spectacolelor 23

2. Prima perioadă brechtiană maghiară din Transilvania (1960–1964) 26

2.1. Recepția teoretică a teatrului epic în critica maghiară transilvăneană 26

2.2. Prima reprezentație Brecht în România: „Mutter Courage și copiii ei”, r. Hans Schuschnig, Teatrul Radu Stanca, Sibiu, 12.08.1956. 28

2.3. Brecht pe scenele românești 30

2.4. „Domnul Puntila și sluga sa Matti”, r. Szabó József, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 13.04.1960. 32

2.5. „Mutter Courage”, r. Borbáth Magda, Teatrul Szigligeti, Oradea, 04.03.1961. 34

2.6. „Opera de trei parale”, r. Taub János, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 07.03.1964. 36

2.7. Concluziile analizei perioadei 1960–1964 38

3. A doua perioadă brechtiană maghiară din Transilvania (1973–1980) 41

3.1. Prezentare generală a perioadei 41

3.2. Prima montare a piesei „Omul cel bun din Sîciuan” în Transilvania 42

3.3. „Omul cel bun din Sîciuan”, r. Major Tamás, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 12.12.1973. 44

3.4. „Opera de trei parale”, r. Farkas István, Teatrul Szigligeti, Oradea, 31.12.1975. 51

3.5. „Un om egal un om”, r. Kovács Levente, Studioul Teatrului Universității de Arte, Târgu Mureș, 29. 01.1976. 54

3.6. „Ascensiunea lui Arturo Ui”, r. Kincses Elemér, Teatrul Național, Trupa Tompa Miklós, Târgu Mureș, 19.11.1976. 57

3.7. „Șvejk în al doilea război mondial”, r. Szabó József, Teatrul Szigligeti, Oradea, 11.02.1977. 61
3.8. „Mutter Courage”, r. Kovács Levente, Studioul Teatrului Universității de Arte, Târgu Mureș, 17.04.1977. 63
3.9. „Ascensiunea și decăderea orașului Mahagonny”, r. Kovács Levente, Casa de Cultură a Studenților, 5.04.1978. 64
3.10. „Tobe în noapte”, r. Kovács Levente, Studioul Teatrului Universității de Arte, Târgu Mureș, 08.03.1980. 67
3.11. Rezumatul perioadei 1973–1980 69
4. A treia perioadă brechtiană maghiară din Transilvania (1996–prezent) 72
4.1. Prezentare generală a perioadei 72
4.2. „Opera de trei parale”, r. Kincses Elemér, Teatrul Național, Trupa Tompa Miklós, Târgu Mureș, 20.09.1996. 74
4.3. Intermedialitate, efect de distanțare și hipermedialitate 76
4.3.1. Intermedialitate și efect de distanțare 76
4.3.2. Intermedialitate și hipermedialitate 83
4.4. „Mutter Courage și copiii ei”, r. Parászka Miklós, Teatrul Szigligeti, Oradea, 15.01.2003. 91
4.5. „Omul cel bun din Sîciuan” – Brecht și Extremul Orient 94
4.5.1. Dificultățile proceselor interculturale 94
4.5.2. Elemente chineze și extrem-orientale în „Omul cel bun din Sîciuan” 99
4.5.3. Efectul V în teatrul chinezesc 101
4.5.4. Motive, filozofie și concepte chineze în dramaturgia lui Brecht 102
4.5.5. Divinitățile 105
4.5.6. „Om bun căutăm!”, r. Bocsárdi László, Teatrul Tamási Áron, Sfântu Gheorghe, 27.04.2004. 107
4.5.7. „Undeva în Sîciuan”, r. Barabás Olga, Studioul Teatrului Universității de Arte, Târgu Mureș, 09.09.2005. 112
4.6. „Nuntă mic-burgheză”, r. Anca Bradu, Teatrul Maghiar

de Stat Cluj, 24.02.2006. 116
4.7. „În jungla orașelor”, r. Porogi Dorka, Teatrul Tamási Áron, Sfântu Gheorghe, 26.02.2017. 118
4.8. „Cercul de cretă caucazian”, r. Anca Bradu, Teatrul Szigligeti, Oradea, 05.11.2017. 125
4.9. „Opera de trei parale” – trei montări 129
4.9.1. Brecht despre „Opera de trei parale” 129
4.9.2. „Opera de trei parale” (după John Gay), r. Kokan Mladenović, Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely”, Timișoara, 4.04.2015. 130
4.9.3. „Opera de trei parale”, r. Bocsárdi László, Festivalul Szeged – Teatrul Tamási Áron, Sfântu Gheorghe, 2.08.2019. 132
4.9.4. „Opera de trei parale”, r. Szőcs Artur, Teatrul „Csíki Játékszín”, 22.12.2023. 134
4.10. „Mutter Courage și copiii ei” – trei montări 136
4.10.1. Brecht despre „Mutter Courage și copiii ei” 136
4.10.2. „Mutter Courage și copiii ei”, r. Sorin Militaru, Teatrul „Csíki Játékszín”, 23.02.2018. 139
4.10.3. „Mutter Courage și copiii ei”, r. Armin Petras, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 19.11.2019. 143
4.10.4. „Mutter Courage și copiii ei”, r. Hegymegi Máté, Teatrul Tamási Áron, Sfântu Gheorghe, 28.06.2024. 146
4.11. Rezumatul perioadei 1996–prezent 155
5. Arta – prezență conștientă 158
5.1. Obiectivele capitolului 158
5.2. Arta ca formă de comunicare 159
5.3. Literatura 160
5.4. Semnul lingvistic și conceptul 165
5.5. Simbolul 167
5.6. Muzica și sublimul 170
5.7. Catarsisul 173
5.8. Prezența 176

5.8.1. Formele prezenței 176
5.8.2. Prezența ca posibilitate a ființei 179
5.8.3. Prezența actorului 181
5.8.4. Conștiință și prezență în estetica teatrală brechtiană – pe baza a trei interpretări contemporane 184
5.9. Concluzii 190
6. Teatrul lui Brecht – teatrul epic 193
6.1. Fundamente istorice și conceptuale ale teoriei teatrale brechtiene 193
6.2. Brecht și tradițiile 195
6.3. Curente 197
6.4. Scena și publicul 199
6.5. Text dramatic, conținut și formă 204
6.6. Regia 208
6.7. Arta actorului 210
6.8. Scenografie și costume 214
6.9. Muzica 218
6.10. Sfera atractivității și a politicului 222
6.11. Prezența la Brecht 227
7. Rezumat general 232
8. Bibliografie 239
9. Anexe 249

Bibliografie

- Alexandrescu, Mircea, „Pe marginea unui spectacol Brecht”, *Teatrul*, 1961. április, 70-75.
- Andok, Mónika, *Digitális média és mindennapi élet, Konvergencia, kontextus, közösségi média*. L’Harmattan Kiadó, Budapest, 2016. 11-12.
- Angi, István, *Zeneesztétikai előadások*, Kolozsvár: Scientia Kiadó, 2003.
- Arisztotelész, *Poétika*. Fordította: Sarkady János. 1994. VI. Elérhető URL-cím: https://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm , használat dátuma: 2025.03.25.
- Balogh, Edgár, “Új színi évad elején”, *Korunk*, 1965. 10 szám, 1403-1404, 1403.
- Banner, Zoltán, „Brecht – Kolozsváron”, *Utunk*, 1960. június. 03., 8.
- Banu, George, „Profilul unei generații de actori”, *Scînteia Tineretului*, 1966. április. 02., 2.
- Bartha, Réka, „Ingatag széklábak a babaházban”, *Erdélyi Riport*, 2006. március. 16. 11.
- Barthes, Roland, *A dráma művészete ma*, ford. Nagy Géza. In: Szerkesztette Ungvári Tamás, Gondolat Kiadó, Budapest, 1974.
- Benjamin, Walter, „Mi az epikus színház? - Tanulmány Brechtről”, ford. Balogh Hanna Dorka, Gyuró György, Hurtik Nóra, Kormos Kristóf Tamás, Móricz Fruzsina, Nagy Rozi, Ozsváth Angéla, Rédey-Webb Hanna, Salamon Anita Krisztina, *Laokoón*, hozzáférés: 2023. április. 11,
- Benjamin, Walter, *On hashish*, Szerkesztő: Howard Eiland, Forditotta: Howard Eiland és Mások, Cambridge Massachusetts & London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- Bielz, Julius, „Das deutsche Theater in Hermannstadt”, *Klingsor*, 1939. nr. 1-12. 339-340.
- Bob Fülöp, Erzsébet, “Szereptanulmányok - a színészi testszöveg hermeneutikai megközelítése”. Bukarest, Eikon, 2020.
- Bogdán, László, „A harc”, *Helikon*, 2017. május. 25. 20.
- Boros, Kinga, Brecht hiánya, Kovács Levente: Dobszó az éjszakában, 1980. In: Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kún Árpád és Ungvári Zrinyi Ildikó, szerk., *Erdélyi Magyar színháztörténet. Philther-elemzések*, Marosvásárhely, Eikon–UArtPress, 2019. 222-223.
- Brecht, Bertolt, “Elidegenítés a kínai színházban”, ford. Szántó Judith, *Színház*, 13-18, 1998. Február.
- Brecht, Bertolt, „Ne csak tükrök legyünk.” In: Hajnal Gábor (szerk.), *Ihlet és mesterség*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1972. 14.
- Brecht, Bertolt, *Három színmű*. Fordította Nemes Nagy Ágnes, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985. 165.
- Brecht, Bertolt, *Munkanapló*, ford. Eörsi István, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983..
- Brecht, Bertolt, *Színházi tanulmányok*. Fordította: Eörsi István, Imre Katalin, Vajda György Mihály, Walkó György. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1969.

- Burom, Katalin és Taskó, Tünde és Csernus, Ildikó, „Az infokommunikációs eszközhasználat összefüggései a beszéd- és nyelvi fejlődéssel a kofa-3 kérdőív alapján“. In: *Agria Média 2023*. Eger, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Líceum Kiadó. pp. 12-16. Elérhető URL-cím: https://doi.org/10.17048/AM.2023.12 , használat dátuma: 2025.04.11.
- Calion, Ion, „Ascensiunea lui arturo ui poate fi oprită”, *Vatra*, 1976. december. 1., 14.
- Cheregi, Ion, „Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită”, *Steaua Roșie*, 1976. november. 24., 2.
- Chinese Text Project, "Sacred Books of the East, volume 28, part 4: The Li Ki", English translation James Legge, 1885. Hozzáférés: : https://ctext.org/liji/xue-ji#n60488 hozzáférés dátuma: 2022.03.18.
- Cimec, elérhetőség: http://star.cimec.ro/productions/view/33092 , hozzáférés dátuma: 2022. 04. 10.
- Covaci, Al., „Spectacole de examen”, *Scînteia Tineretului*, 1977. július. 29., 2.
- Crary, Jonathan, Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture. MIT Press, 1999. Elérhető: : Suspensions Of Perception Attention, Spectacle, And Modern Culture : Jonathan Crary : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive használat dátuma: 2025.02.14.
- Dános, Miklós, „Német gond – közös gond”. *A Hét*, 1972. október. 13., 10-11, 10.
- Dehel, Gábor, “Beszélgetés Major Tamással – Brecht igazáról”, *Utunk*, 1974. január. 4.,9.
- Deres, Kornélia, “A médiatechnológia színrevitele”, a tanulmány a „Digitális kultúra és médiafilozófia" címen 2010-ben a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelmélelti Tanszékén működő Sensus-műhelyszeminárium keretében megkezdett kutatási projekt része.Elérhető URL-cím: : https://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/96/deres_kornlia_a_mdiatechnolgia_sznrevitele.html#auto_top használat dátuma: 2024.08.18.
- Doina, Artimon, „Timișoara: întîlnire cu Brecht”, *Ramuri*, 1966. február. 15, 23.
- Duró, Győző, „Színház az örökkévalóságnak”, in Kokubu Tamocu: *A japán színház*, ford. Kopecsni Péter, Gondolat Könyvkiadó ,Budapest, 1984.
- Ernst, Earle, “The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre”, *Educational Theatre Journal*, Vol. 21, No. 2, May 1969, 127–138. Elérhető URL-cím: https://www.jstor.org/stable/3205628 használat dátuma: 2023.01.14.
- Fám, Erika, „Fagypont közelében”, *Játéktér*, 2017. május. 11. Elérhető URL-cím: https://jatekter.ro/fam-erika-fagypont-kozeleben/, , hozzáférés dátuma: 2024.09.28.
- Fang, Achilles, “Fenollosa and Pound”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 20, no. 1/2, 1957, 213–238., elérhető URL-cím: https://doi.org/10.2307/2718526, hozzáférés dátuma: 2023.02.14.
- Faragó, Boglárka, *The Multi-Method Analysis of the Educational Use of ICT-Devices*, 2019, elérhetőség: https://disszertacio.uni-eszterhazy.hu/70/3/Farag%C3%B3_thesis.pdf, , letöltés dátuma: 2025. április. 11.

- Fiala, János, „POSZT: SZAKMAI BESZÉLGETÉS (Bertolt Brecht: Jóembert keresünk!), *Hamlet.ro*, 2005. jún.18, hozzáférés: http://www.hamlet.ro/kritikak.php?cikk=252 , hozzáférés dátuma: 2021.05.20
- Fischer, Botond, „Egy élő Brecht Nagyváradon", *Helikon*, 2017. december. 25. 18.
- Fischer-Lichte, Erika, *A performativitás esztétikája*. Fordította: Kiss Gabriella, Balassi kiadó, Budapest, 2009.
- Georgescu, Alice, „Un autor deasupra ideologiilor", *Teatrul Azi*, 1977. január. 2., 19.
- Goethe, Johann Wolfgang von, „Isten és a Bajadér", ford. Tóth Árpád, in *Nyugat*, 1917/24.
- Goodall, Jane, *Stage Presence*. Routledge, London – New York, 2008. 11. Idézi Rosner, im., uo.
- Graur, János, "Koldusopera bemutató a temesvári magyar színházban ", *Heti új szó*, 2015. április. 09., Elérhető URL-cím: https://hetiujszo.ro/graur-janos-koldusopera-bemutato-a-temesvari-magyar-szinhazban/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.
- Gyöngyösi, Gábor, „Bicska Maxi balladája – ünnepi alkalommal", *Utunk*, 1976. március. 5., 7.
- Hajdu, Győző, „Egy fő az egy fő avagy Bertolt Brecht átváltozása", *A Hét*, 1976. március.05., 6.
- Halász, Anna, „A Koldusopera kolozsvári előadása", *Előre*, 1964. április. 17., 2
- Hawley, Lauren, *Fringes Blown by the Wind: High Hopes for Expanded Consciousness in Benjamin and Brecht*. nanocrit, Issue 9, April 2016. Elérhető URL-cím: https://nanocrit.com/index.php/issues/issue9/fringes-blown-wind-high-hopes-expanded-consciousness-benjamin-and-brecht , hozzáférés dátuma: 2025. 03.05
- Hayles, N. Katherine, How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis. University of Chicago Press, 2012. Elérhető: [PDF] How We Think by N. Katherine Hayles | Perlego használat dátuma: 2025.02.23.
- Hegel, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai* Budapest: Akadémiai, 1950.
- Heidegger, Martin, *A műalkotás eredete.* Fordította Bacsó Béla. Budapest, Európa, 1988.
- Heidegger, Martin, *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály et al. Budapest, Gondolat, 1989. 140.
- Hevesi, József, „Brecht ürügyén – a műkedvelő színjátszásról", *Ifjúmunkás*, 1978. július. 9., 5.
- Iordache, Antoaneta, „Oglinzile lui Kincses asupra lui Brecht", *Teatrul Azi*, 2003. november. 1., 122-124.
- Jánosházy, György, „Állítsátok meg Arturo Uit!", *Utunk*, 1976. december. 17., 7.
- Jánosházy, György, „Brecht-bemutató Nagyváradon", *Új élet*, 1961. április. 25., 14.
- Jánosházy, György, „Kurázsi mama és gyermekei", *Utunk*, 1977. május. 20., 7.
- Jánosházy, György, „Miért játsszuk Brechtet?", *Romániai Magyar Szó*, 1976. február. 05., 5.

- Jánosházy, György, „Puntila úr… és a többiek”, *Igaz Szó*, 1960. január-június (8. évfolyam, 1-6 szám)/ 1960. június. 01., 920 – 930.

- Jenkins, Henry et al., *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, NYU Press, New York, 2013. Olvasható: : [PDF] Spreadable Media by Henry Jenkins,Sam Ford,Joshua Green | Perlego, használat dátuma: 2025.01.24.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, 2006.
- Jones, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*. University of Minnesota Press, Minnesota, 1998., 22. Elérhető: Body art/performing the subject : Jones, Amelia : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive használat dátuma: 2025.02.19.
- K. Jakab, Antal, „A koldusok és az opera”, *Utunk*, 1964. december.18.,9.
- K. Jakab, Antal, „Brecht és a hagyományok”, *Utunk*, 1964. március. 27., 8.
- Kacsír, Mária, „De a kesztyű hófehér”, *A Hét*, 1976. március. 12., 7.
- Kacsír, Mária, „Egy ember nem ember”, *A Hét*, 1976. július.2., 6-7, 7.
- Kacsír, Mária, „Nemzetközi Brecht-szeminárium”, *A Hét*, 1981. december. 11., 7.
- Kékesi, Kun Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007..
- Király, K. László, „Az intézménykészítés kulisszái”, *Új Magyar Szó*, 2008. február. 01/22, *Kulturális-közéleti melléklet*, 1-2.
- Kis, Krisztina, „Balkáni Tanitómese”, *Játéktér*, 2018 1. szám, 7-9.
- Kiss, Gabriella, „Magyar dráma és színház a 20. Században“, *Irodalomtörténet*, 39/89. évf. 1. sz. (2008.), 71-101,77.
- Kittler, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999. Elérhető: Gramophone, film, typewriter : Kittler, Friedrich A : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive használat dátuma: 2025.02.13.
- Klinger, Fr., „Prima stagiune a secției germane a Teatrului de Stat din Sibiu”, *România liberă*, 1956. december. 9. 2.
- Knopf, Jan, *Brecht-Handbuch: eine Ästhetik der Widersprüche*, Springer-Verlag, Stuttgart, 1980. 201.
- Koltai, Tamás, „Hidratált példázat”, *Szinház*, 2005. augusztus, 19-20.

- Konkoly, Ágnes, *A fenséges térszonya A fenséges és az intuíció Pszeudo-Longinosz, Bouhours és Bergson filozófiájában*, 2022. elérhető URL-cím: https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/11186/1/Disszertacio--Konkoly--Agnes--repoz.pdf
- Kricsfalusi, Beatrix, „A békeharc vámszedői”, *revizor, a kritikai portál*, 2025. április 1. Elérhető URL-cím: : https://revizoronline.com/bertolt-brecht-paul-dessau-kurazsi-es-gyerekei-tamasi-aron-szinhaz-sepsiszentgyorgy/ , hozzáférés: 2025. április.2.
- Kricsfalusi, Beatrix, „Csinálni jobb, mint érezni”. A Lehrstück és a brechti médiaachívum, In: Bónus Tibor, Eisemann György, Lőrincz Csongor, Szirák Péter (szerk.): *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára.* Budapest: Ráció, 2010, 535-549.

- Krizsán, Zoltán, “A szecsuáni jólélek, bemutató az Állami Magyar Színházban”, *Igazság*, 1973. december. 13., 5.
- L.,E., „Váradon elkezdődött valami…”, *A Hét*, 1975. január. 5., 7.
- Lanfang, Mei, *Életem a szinpadon*, Fordította: Regős János. Szcenárium, IV. évfolyam 6. szám, 2016. december, 46-62, 50. Elérhető URL-cím: https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/folyoirat/szcenarium_IV_9.pdf , letöltés dátuma: 2022.03.14.
- Láng, Gusztáv, „Brecht-bemutató Nagyváradon”, *Utunk*, 1977. február. 25., 7.
- Lázár László, „Végeztek hatan”, *Ifjúmunkás*, 1977. július. 17., 5.
- Lázár, László, „Rokonszenves Arturo Ui?”, *Ifjúmunkás*, 1977. február. 6., 5.
- Lehmann, Hans-Thies, *Posztdramatikus színház*. Balassi kiadó, Budapest, 2009. 85.
- Magyar színháztörténet II. 1873–1920, Főszerkesztő: Székely, György, Szerkesztő: Gajdó, Tamás, Budapest, Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, elérhető URL cím: https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/52.html, , a letöltés dátuma: 2025 04.12.
- Major, Tamás, “Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre”, in *Bertolt Brecht – Színházi Tanulmányok*, szerk. Major Tamás, 11 – 38, Magvető, 1969.
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*. MIT Press, Massachusetts, 2001. 43.
- Mánya, Zita, „Diákszínjátszók Mahagonny városában”, *Ifjúmunkás*, 1978. július. 9., 5.
- Marosi, Ildikó, „Megérdemelt siker…”, *Utunk*, 1964. november. 13., 9.
- Marosi, Péter, „Itt a groteszk, hol a groteszk?”, *Utunk*, 1964. május. 01., 8.
- Márton, Imola, „Konfliktusok, Beszélgetés Bocsárdi Lászlóval”, *Criticai Lapok*, 2015. 07-08. szám. Hozzáférés: https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38087&catid=24&Itemid=2 , hozzáférés dátuma: 2023. 03.06.
- Márton, Vera, „Három szerelem”, *Színház*, 1974. augusztus. 01., 20-24, 23.
- Mátyás, Edina, „A háború nem ért véget”, *Ellenfény*, 2017. 3. szám, 36-39.
- Mészáros, András, „A szociális idő”, *Fórum Társadalomtudományi Szemle*, 1999/1. Hozzáférés: Mészáros András: A szociális idő – Fórum Társadalomtudományi Szemle, , hozzáférés dátuma: 2025. 03.06.
- Metz, Katalin, „Állítsátok meg Arturo Uit!”, *Vörös Zászló*, 1976. november. 27., 3-4, 3.
- Molnos, Lajos, „Brecht, diákszínjátszók előadásában”, *Utunk*, 1978. július. 14., 7.
- Murphy, G. Ronald, „Brecht’s Pocket Bible”, in *The German Quarterly*, 1977/4, 474-484, 483.
- Nagy, B. Sándor, „Az értelmetlenség állóvize”, *Háromszék*, 2017. március. 04. 6.
- Nagy, Miklós Kund, “Holnap este premier”, *Népújság*, 1996. szeptember. 19., 2.
- Nagy, Miklós Kund, „A színház nem az igazság birodalma – Interjú Kincses Elemér rendezővel, a marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar társulatának a vezetőjével”, *Népújság*, 1996. szeptember. 13. 2-3.

- Nánay, István, „Egy zsűritag feljegyzései”, *Színház*, 2006-09-01 / 9, 30-31.
- Narti, Ana Maria, „Prin teatrele din țară, Satu Mare”, *Teatrul*, 1965. 6. szám., 74-80, 75.
- Németh, László, Darabok és színészek, in: *Két nemzedék. Tanulmányok*, Budapest, Magvető, Szépirodalmi, 1970.
- Oláh, Tibor, „Brecht a változó időkben”, *A Hét*, 1976. december. 12., 13.
- Oláh, Tibor, „Brecht és Labiche?”, *Vörös Zászló*, 1976. február. 7., 3-4.
- Oláh, Tibor, „Diákok, színjátszók”, *Vörös Zászló*, 1978. április. 9., 3.
- Orosz, Magdolna és Rácz, Gabriella (szerk.), *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*. Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006.
- Papp, Tímea, "Az élet végső soron mindig az irracionalitás mentén szerveződik – Beszélgetés Bocsárdi László rendezővel", *Revizoronline*, 2019. júl. 28., Elérhető URL-cím: https://revizoronline.com/beszelgetes-bocsardi-laszlo-rendezovel/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.

- Philip, Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge, Oxfordshire, 1999. Elérhető URL-cím: [PDF] Liveness by Philip Auslander,Philip Auslander | Perlego, hozzáférés dátuma: 2025.02.17.

- Pound, Ezra és Fenollosa, Ernest, *The Classic Noh Theatre of Japan*, New York, 1959, 70.
- Power, Cormac, *Presence in Play, A Critique of Theories of Presence in the Theatre*. Rodopi, Amsterdam – New York, 2008.
- Power, Cormac, *Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre*. PhD thesis, University of Glasgow. 2006. Elérhető URL-cím: 2006PowerPhD.pdf , hozzáférés dátuma: 2025. 03.06.
- Proics, Lilla, "Flakkonbarokk", Revizor a kkritikai portál, 2015. jún. 5., Elérhető URL-cím: https://revizoronline.com/john-gay-koldusopera-temesvari-csiky-gergely-allami-magyar-szinhaz-teszt-2015/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.
- R.,L., „Berlin, Drezda, Lipcse… Interjú Taub Jánossal, a kolozsvári Állami Magyar Színház főrendezőjével”, *Utunk*, 1963. február. 01., 9.
- Rácz, Győző, „Líra és elidegenítés, Bertolt Brecht A SZECSUÁNI JÓLÉLEK című példázata a Kolozsvári Állami Magyar Színházban”, *Utunk*, 1973. december. 28., 11.
- Rajewsky, Irina O., „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermédialités*, no. 6, 2005, 43–64. Elérhető URL-cím: Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality használat dátuma: 2025.01.24.
- Rapotan, Nona, „Mutter Courage și copiii războiului”, *bookhub.ro*, 2020. január 17. Elérhető URL-cím: https://bookhub.ro/mutter-courage-si-copiii-razboiului/ , hozzáférés: 2026. április. 08.
- Rosner, Krisztina, „A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játékai”. Pécs, Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2010.

- Rostás, Péter Emese, „A fiatal Brecht támadása, Interjú Anca Braduval”, *Krónika*, 2006. február. 24.6.
- S., R., „Prima piesă a lui Berthold Brecht în interpretarea primei formațiuni germane de teatru din Sibiu”. *Flacăra Sibiului*, 1956. aug. 18., 2.
- s.n “Vasárnapi krónika”, *Előre*, 1976. Január. 25., 2.
- Schoger, Christian, „Hanns Schuschnig wurde 80: Ein bewegtes Bühnenleben”. *Siebenbürgische Zeitung*, 2008. január. 7., elérhetőség: https://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/interviews/7355-hanns-schuschnig-wurde-80-ein-bewegtes.html , a letöltés dátuma: 2022.03.11.
- Schopenhauer, Arthur, *A világ mint akarat és képzet*. Fordította Tandori Ágnes és Tandori Dezső. Budapest, Ozirisz, 2007. 274.
- Sei-ichirō, Takahashi, *The Evolution of Ukiyoe: The Artistic, Economic and Social Significance of Japanese Wood-block Prints*, Yokohama, 1955.
- Sepsi Enikő, „A művészet mint vizuális kommunikáció (irodalom, film, színház)”, In: Spannraft M., Sepsi E., Bagdy E., Komlósi P., Grezsa F. (szerk.): *Ki látott engem? Buda Béla 75*, KRE – L’Harmattan, Károli Könyvek, 304-322., 309. Elérhető URL-cím: https://www.researchgate.net/publication/327052234_A_muveszet_mint_vizualis_kommunikacio_irodalom_szinhaz_film , használat dátuma: 2025.03.16.
- Simhandl, Peter, *Színháztörténet*, Budapest, Helikon Kiadó, 1998, 398.
- Simon, Judit, „Európai fesztivál Kolozsvárt”, erport.ro, 2019. november 23. Elérhető URL-cím: http://erport.ro/nezoter/europai-fesztival-kolozsvart , hozzáférés: 2025. április.8.
- Simon, Judith, „A túlélés játéka”, *Várad*, 2002. 2. szám, 103-104, 103.
- Sombori, Sándor, „Melyik a jó darab?”, *Korunk*, 1965. 5.szám, 719-720, 720.
- Squiers, Anthony, „Narrative, Consciousness and Cognition in the Works of Bertolt Brecht”. *Consciousness, Literature and the Arts*, Vol. 14, No. 1, 2013. Elérhető URL-cím: http://www.dmd27.org/squiers2013.html , hozzáférés dátuma: 2025. 03.05.
- Stracula, Attila, „Koldusboton a Koldusopera”, *Erdélyi Napló*, 1996. november. 6., 14.
- Szász, János, „Dilemma a képernyő előtt”, *A Hét*, 1976. július.2., 6.
- Szász, László, „A tagadás és tisztelettudás színháza”, *Igaz Szó*, 1978. június. 1., 44-46, 44.
- Szeghalmi, Örs, „Bemutató: „ez egy nagyon fontos pillanat”- sajtótájékoztató”, *Bihari Napló*, 2017. november. 02. 6.
- Szigeti, József, „Egy színész naplója (1856)”, In: *Magyar játékszín*. Budapest, Gondolat, 1954. 60.
- Szilágyi, Aladár, „Brecht drámáinak megtisztító ereje van” – beszélgetés Parászka Miklós rendezővel, *Bihari Napló*, 2003. január. 13., 1.
- Szilágyi, Aladár, „Narratív játék drámai csomópontokkal”, *Bihari Napló*, 2003. január. 17., 3.
- Szilágyi, Katalin, "Pénz beszél", *Játéktér*, 2024/1., Elérhető URL-cím: https://jatekter.ro/szilagyi-katalin-penz-beszel/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.

- Szondi, Peter, *A modern dráma elmélete*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 7.
- Szőcs, István, „A Koldusopera Nagyváradon”, *Romániai Magyar Szó*, 1976. február. 12., 2.
- Szőcs, István, „A szecsuáni jólélek, A kolozsvári Állami Magyar Színház bemutatója”, *Előre*, 1973. december. 20., 2.
- Tatlow, Antony, „Introduction”. In: Bertolt Brecht, *Bertolt Brecht's Me-ti, Book of Interventions in the Flow of Things.* Szerkesztette és fordította Antony Tatlow. Bloomsbury Publishing Plc, London, 1978.
- Thwaite, Anthony, „Yeats and the Noh”, The Twentieth Century, 1957. Szeptember.
- Țion, Adrian, „Metafora decorului - Nunta mic-burghză”, LiterNet, 2006. március, hozzáférés URL-cím: https://agenda.liternet.ro/articol/2528/Adrian-Tion/Metafora-decorului-Nunta-mic-burgheza.html , hozzáférés dátuma: 2025. április. 4.
- Tornea, Florin, „Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită”, *Teatrul*, 1977. január. 1., 43-44.
- Tsui, Chiann Karen, „Brecht's »Guter Mensch in Sichuan«: Recontextualizing China”, *The German Quarterly*, 2015/3, 355-377.
- Ungvári, Tamás, *Brecht színházi forradalma*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978. 10.
- Ungvári, Zrínyi Ildikó, „Brecht-írás szakrális térben”, *A Hét*, 2006-08-17 / 31-32. 8.
- Unwin, Stephen, *A guide to the plays of Bertolt Brecht*, London, Bloomsbury Publishing Plc, 2005. 18.
- Urbán, Balázs, "Kötél alatt", *Játéktér*, 2019.11.28., Elérhető URL-cím: https://jatekter.ro/urban-balazs-kotel-alatt/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.
- Vajda, György Mihály, „Bertolt Brecht”, *A német irodalom a XX.* században, Szerk. Vajda, György Mihály, Budapest: Gondolat, 1966. 69-96.
- Vajda, György, „Dr. Kovács Levente paradigmái”, *Népújság*, 2015. július.17. 5.
- Vekerdy, Tamás, *A színészi hatás eszközei –Zeami mester művei szerint*. Budapest, Gondolat, 1988.
- Vörösmarty, Mihály: A színházi drámajutalomról (1842), In: *Magyar Játékszín*, Budapest, Gondolat, 1954.
- Walley, Arthur, *A hundred and seventy chinese poems*, Constable and Company LTD., London, 1918.157. Hozzáférés: https://www.gutenberg.org/ebooks/42290 . hozzáférés dátuma: 2022.03.17.
- White, Alfred D., *Bertolt Brecht's Great Plays*. The Macmillan Press LTD, London and Basingstoke, 1978, 123.
- Zappe, László,”Szórakoztat és bosszant”, *Színház*, 2018. április. 01. 34-35.
- Zsehránszky István, „Az ítélkező Svejk”, *Ifjúmunkás*, 1977. április. 3., 5.
- Zsehránszky, István, „POKOL és EMBER – vagy fordítva?”, *Hargita Népe*, 2003. június. 6., 4.

- Zsigmond, Andrea, „Sétáljunk egyet Sepsiszentgyörgyön – Bocsárdi László útját követve”, *Bárka*, 2017. márc., 98, hozzáférés: http://www.barkaonline.hu/archivum/barka_201703.pdf, hozzáférés dátuma: 2021.05.20.
- Zsizsmann, Erika, „Az egyedülálló anyák háborúja: Kurázsi mama nyitotta az UTE-festen”, *maszol.ro*, 2019. november 20. Elérhető URL-cím: https://www.maszol.ro/index.php/kultura/119080-az-egyedulallo-anyak-haboruja-kurazsi-mama-nyitotta-az-ute-festet, , hozzáférés: 2025. április. 08.
- „Maha-parinibbana Sutta: Last Days os the Buddha”, translated from Pali by Sister Vajira, Francis Story, (Buddhist Publication Society, 1998), 16-26. Hozzáférés: https://www.accesstoinsight.org/tipitaka/dn/dn.16.1-6.vaji.html. hozzáférés dátuma: 2022.03.23.
- A Berliner Ensemble Kurázsi mama 1957-es előadásának felvételének elérhető URL-címe: https://www.youtube.com/watch?v=MWz07HAzKBI&t=6s , hozzáférés dátuma: 2025.03.29.
- A Gonosz álarca, Fordította Kálnoky László, hozzáférés URL-cím: https://terebess.hu/haiku/nyugati/brecht.html. . letöltés dátuma: 2022. 03.05.
- A HASZONTALANSÁG HASZNA, Terebess Online, hozzáférés: https://terebess.hu/keletkultinfo/csuangce.html . hozzáférés dátuma: 2022.03.21.