

DORKA POROGI

# „A DOUA PRIVIRE”

STUDII ÎN ISTORIA TEATRULUI



UArtPress

Editura Universitaria



Dorka Porogi

## „A doua privire”

Studii în istoria teatrului



Dorka Porogi

# „A doua privire”

Studii în istoria teatrului

UArtPress – Editura Universitaria  
Târgu Mureș–Craiova  
2026

© Porogi Dorka, 2026  
© UArtPress, 2026  
© Editura Universitaria, 2026

Editura UArtPress  
Târgu Mureș,  
str. Köteles Sámuel, nr. 6,  
cod poștal 540057,  
România  
web: uartpress.ro

Editura Universitaria  
Craiova,  
str. A. I. Cuza nr. 13,  
cod poștal 200585,  
România  
web: editurauniversitaria.ro

Cartea a fost publicată în limba maghiară sub titlul Második tekintet – színháztörténeti tanulmányok: Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, ediție online, 2025. <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2025/08/Masodik-tekintet-Porogi-250824.pdf>

Traducere: Zenkő Bekő-Fóri  
Lector: Alina Neculachi și Radu Toderici  
Tehnoredactare: Szilárd Cseke  
Design copertă: Emília Égei

---

(ediție online pdf)  
ISBN: 978-630-6713-11-0  
ISBN: 978-606-14-2286-9

# Cuprins

Cuvânt înainte //.9

Timpul ca instrument și oportunitate pentru gândirea  
teatrală //.12

Primele regizoare din Ungaria //.39

Trei instantanee Bajor-Philther //.67

*Sándor Hevesi: A néma levente [Cavalerul mut], 1936 //.*69

*Antal Németh: Amerikai Elektra [Din jale se întrupează Electra],  
1937 //.*81

*Endre Gellért: Ármány és szerelem [Intrigă și iubire], 1950  
//.*92

„La Roma, la Paris, / la Moscova, la Berlin, la Londra și la  
Budapesta”: Antal Németh și teatrul european //.106

„A doua privire” – Gábor Bódy: *Cselédek [Cameristele]*,  
1973. //.

138

„Îmi imaginez un spectacol frumos” – Trei experimente în  
teatrul underground maghiar din anii '80 din perspectiva  
actoriei //.

157

*„Experiențele morților prind viața din piesa noastră” //.*160

*Actorie invizibilă //.*176

„Actoria ca formă de artă cu un limbaj propriu”. Despre  
piesa Monori-Székely B. și cele trei spectacole ale  
Atelierului Szentkirályi //.

181

*Műtét/Analízis [Operație/Analiză] //.*190

*Matiné //.*198

*M. II. 6. //.*208

Bibliografie //.

223



## Cuvânt înainte

Această carte conține șapte studii. Fiecare dintre ele tratează istoria teatrului maghiar din secolul al XX-lea. La prima vedere, ele nu par să aibă prea multe în comun: subiectele și abordările lor sunt diferite. Cu toate acestea, atunci când sunt puse pe același plan se conectează inevitabil, scoțând la iveală rețele profesionale și istorii de influență, completându-se reciproc în puncte neașteptate. Într-una dintre piesele analizate într-unul dintre studii, Gizi Bajor joacă alături de Éva Ruttkai, cu care Lili Monori joacă mai târziu într-o altă piesă analizată într-un alt studiu. Într-unul dintre studii, Sándor Hevesi îi predă regie autoarei Júlia Székely, a cărei piesă pe tema vieții femeilor este regizată mai târziu de Gizi Bajor la Teatrul Național Antal Németh, același Antal Németh care, într-un alt studiu, a avut ca prime lecturi avangardista *Tett* [*Acțiune*] și *MA*[*Astăzi*] și care, la vârsta de douăzeci de ani, era la fel de nemulțumit de artele teatrale *mainstream* din țara sa natală, pe care le considera creatoare de iluzii, precum erau studenții Gábor Bódy și András Jeles câteva decenii mai târziu (așa cum reiese din studiile ulterioare). Din moment ce prezintă faptele cronologic, textele pot fi citite unul după altul.

Primul eseu este general și teoretic: încerc să înțeleg anumite fenomene teatrale, precum comprimarea timpului sau analizarea rolurilor, cu ajutorul conceptelor contemporane ale timpului în filosofie (preluate în principal din manuale

de specialitate). Examinez ce noi posibilități ar putea deschide aspectele temporalității în discutarea teatrului. Fac toate acestea din perspectiva tradiției teatrale cu care sunt familiarizată, deoarece nu sunt filosofă, ci doresc doar să subliniez posibilitățile oferite de filosofia timpului.

În al doilea studiu, am compilat o listă a femeilor care au absolvit facultatea de regie de teatru în Ungaria până în 2020 și am analizat câte dintre ele au rămas în domeniu și, atunci când acest lucru s-a întâmplat, în ce funcții, inclusiv în roluri de conducere. Deși au existat studențe în prima promoție de regie, care a început în 1929, dezavantajul lor față de bărbați este clar vizibil și evident în această profesie, chiar și la începutul secolului XXI. Este adevărat că, de la redactarea studiului, astăzi există cel puțin o regizoare de teatru care ocupă o funcție de conducere în Ungaria: Kriszta Székely a candidat cu succes anul acesta pentru funcția de director al Teatrului „Katona József”.

Al treilea text aplică o extensie a metodei Philther, binecunoscută în istoriografia teatrală: el se concentrează pe interpretările actriței Gizi Bajor, juxtapunând analiza și reconstituirea a trei spectacole. Spectacolele datează din 1936 – *A néma levente* [*Cavalerul mut*], în regia lui Sándor Hevesi, 1937 – *Amerikai Elektra* [*Din jale se întrupează Elektra*], în regia lui Antal Németh și 1950 – *Ármány és szerelem* [*Intrigă și iubire*], în regia lui Endre Gellért. Analizele relevă poziția și funcția actriței în cadrul teatrului, sarcinile actrițelor și natura managementului actrițelor prin prisma unor situații istorice specifice.

Următorul studiu prezintă cariera lui Antal Németh din perspectiva relațiilor profesionale cu alți oameni de teatru

europeni. Németh a fost primul regizor maghiar care a studiat în străinătate la o facultate de teatru, iar în anii '30, în calitate de director al Teatrului Național, a încercat să reformeze și să creeze un teatru de regie, ceea ce pentru el însemna un standard european. Moștenirea teatrală a lui Németh este controversată, deoarece ea este în mare parte de natură politică, dar ar fi necesar și oportun să fie explorată influența sa profesională.

Al cincilea studiu tratează o singură reprezentație – practic necunoscută, dar deosebit de importantă din punctul de vedere al influenței sale –, regizată de Gábor Bódy în 1973, intitulată *Cselédek* [*Cameristele*], și încearcă să o reconstituie, urmând metoda Philther.

Ultimele două capitole discută practicile atelierelor de teatru neo-avangardiste. Al șaselea rezumă conceptele de actorie ale mai multor ateliere de teatru *underground* din anii '80: Monteverdi-birkózókör [Cercul de lupte Monteverdi] al lui András Jeles, grupul amator al lui Erzs Gaál din Gödöllő și teatrul fără public al lui Lili Monori și Miklós Székely B. Ultimul studiu, cel de-al șaptelea, analizează trei spectacole ale atelierului Szentkirályi, care este acum deschis publicului: *Műtét/Analízis* [*Operație/Analiză*] (1990), *Matiné* (1996) și *M. II. 6.* (1999).

Pentru cititorul român, aceste studii pot fi interesante deoarece poate descoperi în ele, probabil, fenomene și dinamici mai largi din Europa Centrală și de Est, cu care istoriografia teatrală se ocupă rareori. Le mulțumesc lui Zenkő Bekő-Fóri, lui Imola Csizmadia și lui Erzsébet Bob Fülöp pentru sprijinul acordat.

## Timpul ca instrument și oportunitate pentru gândirea teatrală

Gábor Székely, unul dintre cei mai importanți și influenți regizori maghiari de teatru ai secolului XX, a predat cursuri de regie la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică din Budapesta între 1990 și 2020. În mod tradițional, cursurile includeau „prezentări”: fragmentele puse în scenă (sau, mai degrabă, începute a fi puse în scenă) de studenți sunt vizionate de profesor, care apoi le discută, analizând și evaluând ceea ce a văzut. Apoi, studenții continuă să repete singuri, iar după un timp profesorul revizuieste și evaluează din nou scenele, după care studenții repetă din nou și așa mai departe. Procesul se încheie cu un examen, în cadrul căruia și alți profesori și, în cazul unui examen public, experți externi pot viziona rezultatele muncii studenților<sup>1</sup>.

Potrivit amintirilor lui Eszter Novák, Gábor Székely, profesorul ei, i-a încurajat în felul următor în dimineața examenului de regie, după ce a vizionat și analizat în detaliu scenele, le-a discutat cu studenții și a enumerat numeroasele modificări care trebuiau făcute: „Acum, o noapte de

---

<sup>1</sup> Vezi Viktor BODÓ, „Mániák és kérdések” [„Maniaci și întrebări”], în *A második életmű: Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája* [A doua operă: Gábor Székely și școala de teatru], ed. Magdolna Jákfalvi, István Nánay și Balázs Sipos, 11–28 (Budapesta: Balassi Kiadó–Arktisz Kiadó, 2016), 23.

stat bine pe gânduri, trei repetiții intense și totul va fi bine, totul va fi în regulă”<sup>2</sup>.

Potrivit lui Eszter Novák:

„Erau zece-douăsprezece propoziții [!], nici măcar acte, doar scene de 15 minute. [...] A ținut o discuție de o oră și jumătate despre fiecare dintre ele. Desigur: ne preda condensarea. A spus asta la patru dimineața, examenul fiind programat pentru ora trei după-amiaza în aceeași zi. Așa că era complet imposibil! Trei repetiții intense?! Cum?! Dar ceea ce ne-a învățat cu asta a fost că nu e imposibil să te schimbi. Nu există ceva ce nu poate fi îmbunătățit. Stăm întinși pe coridor, așteptând ca toată lumea să coboare, examenul este la ora trei, și până atunci... el se uită la noi cu ochi strălucitori: copii, totul este în regulă, va fi bine... Ei bine... trebuie doar să vă gândiți la toate, la viața voastră și dacă vreți să fiți regizori. Te uiți la părul lui alb, care îi cade pe umeri, în timp ce se îndepărtează (ți se pare perfect normal că este acolo cu voi la școală la patru dimineața) și te întrebi cum o să treci prin cele trei repetiții grele... Ideea este că nimic nu este imposibil. Nu există imposibilitatea de a te perfecționa. Pentru că esența acestei fraze este momentul în care o spune. El nu spune cu două săptămâni sau zile înainte de examen că trebuie să repeți mult, ci cu câteva ore înainte...

---

<sup>2</sup> Eszter Novák. „Végtelen idő van” [„Există timp infinit”], interviu realizat de Dorka Porogi la 4 noiembrie 2021. Manuscris.

Pentru că rigoarea prelungește timpul. Dacă îțiiei timp cu scenariul în acest moment, de obicei are un efect mai mare decât dacă te grăbești să-l parcurgi. Există timp, și dacă ești în formă, te poți convinge că timpul este infinit”<sup>3</sup>.

Amintirea nu numai că înregistrează cât de strâns este legată practica teatrală de problemele legate de timp, dar identifică și gestionarea timpului ca una dintre sarcinile meseriei de regizor. Povestea este un procedeu abil, dacă vrei, care îți spune cum să înveți și să transmiți tehnica regiei. Forma practică de transmitere a tehnicii este anecdota, exemplul. Conceptele referitoare la teoria timpului pot ajuta la descrierea și interpretarea teoretică a tehnicii<sup>4</sup>. Astfel, referitor la întrebările legate de timp, voi încerca acum să stabilesc un dialog între practica teatrală și conceptele filosofice. Studiul se concentrează pe discursul despre teatru, așa că voi menționa doar acele aspecte ale filosofiei timpului care sunt capabile să pună fenomenul teatrului într-o lumină diferită, într-un mod care este imediat perceptibil.

Teoriile *timpului* pot fi împărțite în două grupe, în funcție de acceptarea sau neacceptarea trecerii timpului: dinamice sau statice. Teoriile dinamice afirmă că *trecerea* timpului există în sens real, independent de percepția noastră. Teoriile statice nu recunosc acest lucru: ele susțin că, deși timpul pare să treacă, în realitate noi ne mișcăm prin timp.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Pentru descrierea contextului teoriei timpului, m-am bazat pe un rezumat al celor mai recente narațiuni despre timp: Sam BARON și Kristie MILLER, *An Introduction to the Philosophy of Time* (Cambridge: Polity Press, 2019).

(Teoria dinamică folosește metafora unui râu, în timp ce teoria statică folosește metafora unui drum.) Percepția cotidiană susține prima teorie, în timp ce rezultatele fizicii teoretice (de exemplu, teoria specială a relativității) o susțin cea de-a doua.

În filosofie, reprezentarea lingvistică a conceptelor de timp este, de asemenea, decisivă. Contează ce timpuri verbale folosim în enunțurile individuale, astfel încât să creăm propoziții care sunt adevărate în orice moment despre același fenomen sau enunțuri al căror conținut de adevăr se schimbă în timp<sup>5</sup>. Intuiția lui J.M.E. McTaggart este inevitabilă. În lucrarea sa din 1908, *Unreality of Time*, el a concluzionat că timpul nu este real<sup>6</sup>. McTaggart a stabilit serii temporale care arată că utilizarea categoriilor conceptuale în continuă schimbare, „trecut”, „prezent” și „viitor”, duce la o perspectivă complet diferită față de privirea evenimentelor ca având loc „mai devreme” sau „mai târziu”, raportate unul la celălalt. McTaggart a numit seria care utilizează conceptele de „trecut”, „prezent” și „viitor” seria A), în timp ce seria care fixează timpul evenimentelor într-o manieră constantă, adică fără schimbări, a numit-o seria B). Conținutul de adevăr al seriei B) nu se schimbă în timp, deoarece dacă un eveniment (P) are loc cu două ore înaintea unui alt eveniment (Z), atunci P se va întâmpla întotdeauna exact cu același interval de timp, adică cu două ore, „mai

---

<sup>5</sup> Cf. Nina EMERY, Ned MARKOSIAN și Meghan SULLIVAN, „Time”, în *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. ZALTA (Stanford: The Metaphysic Research Lab, 2020), accesat la 6 martie 2022, <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/time/>.

<sup>6</sup> J. Ellis McTAGGART, „The Unreality of Time”, *Mind* 17, nr. 68 (1908): 457–474, accesat la 14 martie 2022. <http://www.jstor.org/stable/2248314>.

devreme” decât Z: astăzi, ieri și mâine. În schimb, elementele seriei A) sunt rearanjate constant, deoarece ceea ce este „viitor” astăzi va deveni mai întâi „prezent” și apoi „trecut” mâine. Se poate observa astfel că seria A) a lui McTaggart corespunde direcțiilor dinamice ale timpului, iar seria B) corespunde direcțiilor statice ale timpului. Prima este, în general, o serie tensionată (*tensed*), în timp ce a doua este o serie netensionată (*tenseless*). Teoriile pot fi rafinate și mai mult. Perspectiva ontologică adaugă întrebarea ce se poate înțelege prin a exista? Odată cu introducerea conceptelor de „prezentism” (*nowism*), „trecutism” (*thenism*) și „perpetuism” (*everywhereism*), se poate determina dacă, conform teoriilor individuale despre timp, există doar ceea ce există în prezent sau dacă ceea ce a existat odată sau va exista în viitor poate fi, de asemenea, considerat drept existent.

Conform teoriilor dinamice, trecerea temporală (*temporal passage*) este o proprietate obiectivă, independentă de percepție, a realității, dar acestea nu pot susține și explica conceptul cu argumente filosofice (nu pot deconstrui metafora „tregerii timpului”), ci doar îl definesc și îl acceptă ca punct de plecare. Acceptarea tregerii timpului înseamnă că „prezentul” se schimbă constant, se mișcă constant și că schimbarea este inherentă existenței, ontologiei: e modul în care existența se transformă în conformitate cu diferite teorii dinamice. Conform unei teorii (*growing block theory*), de exemplu, numărul lucrurilor existente crește constant odată cu trecerea timpului, în timp ce o altă teorie (*presentism*) consideră că ceea ce există se schimbă constant, iar o a treia teorie (*moving spotlight theory*) consideră că ceea ce se schimbă constant sunt entitățile care posedă în

prezent proprietatea „realității prezente”. Aceste trei concepte dinamice înțeleg fiecare în mod diferit conceptul de „prezent” și acceptă lucruri diferite drept existente.

Lucrurile devin și mai precise dacă adăugăm o altă abordare a timpului, deoarece contează ce este timpul: un lucru concret sau abstract, indiferent dacă vorbim despre entități concrete, momentane sau abstracții (fiecare dintre acestea reprezentând o stare momentană a lumii). De exemplu, „prezentismul temporal” (*time nowism*) se referă la noțiunea că există doar timpul prezent, în timp ce „atemporalismul” (*time everywhenism*) se referă la noțiunea că există și trecutul, și prezentul, și viitorul. Perspectiva concretismului-abstractismului ne permite să distingem că nu tot ceea ce există este realizat. Conform „prezentismului *ersatz*” (una dintre cele mai importante teorii dinamice), de exemplu, trecutul și prezentul există (și, conform unei subteorii, chiar și viitorul), dar obiectele și lucrurile din trecut nu mai există, deoarece numai prezentul este împlinit. Conform acestei teorii, schimbarea constă în faptul că timpul abstract devine concret, se realizează, apoi încetează să mai fie astfel, iar noul timp abstract devine concret. Conform unei versiuni a teoriei blocului în creștere (*growing block theory*), toate timpurile există, dar numai prezentul și trecutul sunt concret realizate (adică numărul existențelor realizate crește constant).

Teoriile statice ale timpului, pe de altă parte, neagă complet realitatea trecerii timpului (*temporal passage*) și resping seria A). Una dintre cele mai importante tendințe ale acestor teorii este eternismul (*eternalism* sau *standard block universe theory*). Conform eternaliștilor, principiul

*everywhenism* și seria B) sunt acceptabile: ei cred că fiecare eveniment sau lucru există undeva în univers și, pe măsură ce ne mișcăm, le întâlnim. Astfel, trecutul, prezentul și viitorul devin concepte relative și spațiale, în funcție de locul în care se află și de locul din care le privim. Deși timpul pare destul de spațial în acest fel, cele două nu pot fi complet identice. Dacă ne uităm la o singură locație, schimbarea este vizibilă în lume. De exemplu, în Antarctica, putem vedea soarele strălucind și zăpada topindu-se. Cu toate acestea, dacă ne raportăm la un moment determinat, lumea este înghețată, ca o fotografie, nemișcată. Prin urmare, filosofi (și fizicienii) statici cred că timpul poate fi a patra dimensiune care asigură cauzalitatea. Teoriile statice nu spun că nu există schimbare, că lumea este „statică”, ci doar că nu există schimbare de tipul A. O altă concepție a schimbării este, de exemplu, schimbarea de tip „la-la” (*at-at*): dacă cineva este bolnav luni și sănătos miercuri, atunci ziua de luni este caracterizată de proprietăți diferite față de ziua de miercuri, adică s-a schimbat sau, mai precis, proprietățile sale s-au schimbat. Mulți filosofi contestă faptul că aceasta este într-adevăr o schimbare, argumentând că este vorba doar de o variație, dar este de remarcat faptul că fizica actuală înțelege, de asemenea, conceptul de schimbare într-un mod similar: la un moment dat, caracteristici diferite sunt tipice pentru ceva. În același timp, majoritatea teoriilor statice sunt de acord cu teoriile dinamice în ceea ce privește faptul că timpul are o direcție (adică timpul este asimetric, evenimentele nu pot fi inversate).

Așadar, când Gábor Székely își învață studenții la regie, purtând discuții lungi și detaliate cu ei în ajunul examenelor

despre tot ce trebuie corectat și rearanjat radical în material, el spune și arată în același timp că tocmai în astfel de momente dificile din punct de vedere profesional, adesea în puncte aproape critice, când timpul disponibil este foarte puțin în termeni absoluți, regizorul trebuie să știe că are la dispoziție un timp infinit – cu condiția să-și schimbe percepția asupra timpului. Székely predă practica modului în care un alt fel de percepție – statică – a timpului, care diferă de percepția dinamică de zi cu zi, poate fi neașteptat de utilă în profesia de regizor de teatru. Conform punctului de vedere eternist, lucrurile există în univers, tot ceea ce există este „undeva acolo”, trebuie doar să căutăm aceste lucruri.

În zilele de nervozitate accentuată dinaintea unui spectacol sau examen, aplicarea acestei viziuni statice asupra timpului, în care noi ne mișcăm, iar spectacolul nu se apropie, este deosebit de eficientă, deoarece elimină sentimentul de neputință și vulnerabilitate asociat cu trecerea timpului și direcționează atenția către sarcina de îndeplinit, sau spre tot ceea ce se mai poate face. Percepând ceea ce va fi în cele din urmă ca fiind deja existent și gășibil, se subliniază că doar regizorul și actorii trebuie să găsească ceea ce există deja. Cu alte cuvinte, se sugerează că există o soluție pentru toate.

Din această formulare, este deja evident că timpul teatral, înainte de a intra în timpul publicului, este static – sau cel puțin merită abordat și examinat ca fiind static. Perioada de repetiții este decisivă pentru spectacol. Logica perspectivei eterniste ne apropie de o explorare mai profundă

a influențelor reciproce dintre repetiții și spectacol, completând analiza operei teatrale.

Exemplul de mai sus ilustrează, de asemenea, relativitatea percepției timpului. După ce dovezile fizice au confirmat la începutul secolului al XX-lea că timpul trece diferit în locuri diferite, întrebările legate de percepția și înțelegerea timpului au ajuns în centrul atenției științifice și artistice. Bergson a scris lucrarea *Durata și simultaneitatea*, în care a dezvoltat propria metafizică de origine psihologică<sup>7</sup> și, referindu-se la teoria lui Einstein, a dezvoltat în prelungirea ei conceptul de durată (*durée*) așa cum este experimentat și perceput în viața de zi cu zi și l-a postulat ca fiind universal valabil (adică a încercat să ofere un suport metafizic pentru acesta). Pentru Bergson, durata este indivizibilă în unități, este schimbare și diversitate (purătoare a trecutului) „timpul creator” al ființelor vii<sup>8</sup> – spre deosebire de timpul fizic măsurabil, mecanic (*temps*). Bergson consideră intuiția ca fiind o metodă<sup>9</sup>, iar elementele centrale ale metafizicii sale sunt memoria și conceptul de *élan vital* (*impulsul vital*); filosofia sa despre timp este o justificare a liberului arbitru, iar influența sa este semnificativă nu

---

<sup>7</sup> Dr. Valéria DIENES, „A fordító előszava” [„Prefața traducătorului”], în Henri BERGSON, *Tartam és egyidejűség*, [*Durata și simultaneitatea*], trad. Valéria DIENES, 5–6 (Budapesta: Pantheon Literary Institute Ltd., 1923), 6.

<sup>8</sup> Mihály BABITS, „Bergson filozófiája” [„Filosofia lui Bergson”] în Bergson, *Teremtő fejlődés* [*Evoluția creatoare*], trad. Valéria DIENES, I–XVI (Budapesta: Akadémiai Kiadó, 1987), III.

<sup>9</sup> Cf. Gilles DELEUZE, *A bergsoni filozófia* [*Filosofia lui Bergson*], trad. Éva John (Budapesta: Atlantisz Könyvkiadó, 2010). în limba originală (franceză): Gilles DELEUZE, *Le Bergsonisme* (Paris: Presses universitaires de France, 1966).

numai pentru viziunea fenomenologică ulterioară asupra timpului, ci și pentru Heidegger<sup>10</sup>, Badiou și, astfel, pentru filosofia teatrului<sup>11</sup>. Bergson este primul care oferă o explicație filosofică pentru fenomenul cotidian potrivit căruia, conform percepției noastre, experiența unei repetiții care durează câteva ore se poate încadra într-o unitate de timp obiectiv mai scurtă, iar o repetiție de o oră poate fi la fel de intensă ca una de patru ore. Eszter Novák exprimă acest lucru în termenii limbajului cotidian în exemplul de mai sus, spunând că „nimic nu este imposibil”: trei repetiții intense se pot încadra totuși în timp (în cel subiectiv bergsonian).

Cu toate acestea, discuția de o oră și jumătate a lui Székely despre o scenă care durează doar câteva minute a devenit o lecție despre densitate și într-un alt sens: experiențele discuțiilor au apărut mai târziu condensate în câteva minute pe scenă<sup>12</sup>.

Spectacolele teatrale condensează întotdeauna timpul într-un fel sau altul. Un spectacol teatral european clasic, care este punerea în scenă a unui text dramatic, a unei povești, relatează de obicei evenimente care se întind pe puțin mai mult de câteva ore. În prologul la *Romeo și Julieta*, Shakespeare scrie: „is now the two hours traffic of our stage”<sup>13</sup>, iar acțiunea se desfășoară pe parcursul a câteva zile: îndrăgostiții se întâlnesc la balul de duminică seara, iar joi

---

<sup>10</sup> Vezi, de exemplu, Heath MASSEY, *The Origin of Time – Heidegger and Bergson* (Albany: State University of New York, 2015), 87–89.

<sup>11</sup> Vezi Alain BADIOU, *L'être et l'événement* (Paris: Seuil, 1988).

<sup>12</sup> Eszter NOVÁK. „Végtelen idő van” [„Există timp infinit”]. Manuscris.

<sup>13</sup> William SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, in *The Arden edition of the works of William Shakespeare*, ed. Brian Gibbons (London: Methuen Drama, 2008), 81.

dimineaua sunt amândoi morți. În *Poveste de iarnă*, pe de altă parte, trec șaisprezece ani. Piesele clasice franceze din secolul al XVII-lea stabilesc durata ideală a acțiunii la aproximativ o zi (douăsprezece, douăzeci și patru, treizeci și șase de ore), iar evenimentele din piesa *Cidul* a lui Corneille se desfășoară în acest interval de timp – pe hârtie<sup>14</sup>. Cu toate acestea, reprezentarea lor durează doar câteva ore. Dar comprimarea timpului nu este prezentă doar în acest mod într-o reprezentare teatrală. Există cazuri în care timpul povestirii într-o piesă este exact același cu timpul de reprezentare – cum ar fi piesa lui Racine, *Berenice*, de aproximativ două ore,<sup>15</sup> sau piesa virtuoasă lui Ferenc Molnár, *Egy, kettő, három* [*Unu, doi, trei*],<sup>16</sup> care promite nouăzeci de minute în care dramaturgia textului se bazează pe identitatea celor două timpuri, timpul de reprezentare și timpul povestirii. O altă soluție dramaturgică obișnuită este cea în care nici cititorul, nici spectatorul nu pot ști exact cât durează acțiunea, cum este cazul piesei lui Beckett, *Așteptându-l pe Godot*. Uneori, piesa în sine poate fi interpretată ca o prelungire a unui singur moment în timp, cum este cazul piesei lui Sarah Kane, *4.48 Psychosis*. (În textele și spectacolele postdramatice, este firesc să apară un fel de „estetică a

<sup>14</sup> Vezi Pierre CORNEILLE, „Discours des trois unités” in Œuvres de P. Corneille, Tome I, ed. Charles Joseph Marty-Laveaux, 98–123, Project Gutenberg eBook no. 31628, [https://www.gutenberg.org/files/31628/31628-h/31628-h.htm#Page\\_112](https://www.gutenberg.org/files/31628/31628-h/31628-h.htm#Page_112) (accesat la 02.02.2026). 112–114.

<sup>15</sup> Magdolna JÁKFAI, *A félrenézés esetei – Jean Racine drámái* [Cazuri de concepții greșite – Dramele lui Jean Racine] (Bratislava: Editura Kalligram, 2011), 119.

<sup>16</sup> Ferenc MOLNÁR, „Egy, kettő, három” [„Unu, doi, trei”], în Molnár Ferenc színművei [Piesele lui Ferenc Molnár] (Viena: Novák, 1972), 803–849.

duratei” și să intre în joc „tehnici de distorsionare a timpului”<sup>17</sup>, dar există și exemple dramatice clasice în care timpul jucat pe scenă este mai lung decât intriga narată: în piesa lui Middleton și Rowley, *The Changeling*<sup>18</sup>, de exemplu, o oră trece în doar câteva replici din Actul V, Scena 1.)

Și totuși, chiar și în aceste cazuri, în care timpul povestirii este mai scurt decât timpul spectacolului, punerea în scenă condensează întotdeauna povestea. De fapt, nu timpul povestirii este condensat de spectacol, ci timpul petrecut cu povestea – acest lucru este ușor de observat, de exemplu, în spectacole în care în multe cazuri nu există deloc ficțiune, nici poveste: există material cu care creatorii lucrează o anumită perioadă de timp, iar apoi îl arată, îl prezintă și îl interpretează în timpul respectiv, iar acest din urmă timp este întotdeauna mai scurt decât timpul petrecut cu pregătirea. Chiar dacă actorii nu repetă spectacolul nici măcar o dată, timpul petrecut cu pregătirea și planificarea „în culise” joacă totuși un rol, devine parte din „timpul de scenă”: pentru că are un efect asupra acestuia.

„Căci durata noastră nu este o clipă ce o înlocuiește pe alta: într-un asemenea caz n-ar exista niciodată decât prezent, nu o prelungire a timpului actual, nici evoluție sau durată concretă. Durată

---

<sup>17</sup> Hans-THIES LEHMANN, *A posztdramatikus színház* [*Teatrul postdramatic*] trad. Beatrix KRICSFALUSI, Zsuzsa BEREZS și Gábor SCHEIN (Budapesta: Editura Balassi, 2009), 187. Prima ediție, în limba originală: *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

<sup>18</sup> Thomas MIDDLETON și William ROWLEY, *The Changeling*, ed. George Walton WILLIAMS (Lincoln/Londra: University of Nebraska Press, 1966), 81.

este progresul continuu al trecutului care roade prezentul și se umflă, pe măsură ce înaintează. Dacă trecutul crește neîncetat, atunci se pârrea-ză nelimitat. Memoria, cum am încercat să dovedim, nu este o insuflare a clasificării amintirilor într-un sertar sau de înscriere a lor într-un registru; nu există registru, nici sertar, propriu-zis nu există aici nicio insuflare, căci aceasta se exercită cu intermitențe când vrea sau când poate, în timp ce îngrămădirea trecutului, peste trecut, se succede fără încetare. În realitate, trecutul se conservă de la sine, automat. Întreg, fără îndoială, el ne urmează în orice clipă; ceea ce am simțit, am gândit, ceea ce am vrut încă din copilărie se afla aici, asupra prezentului cu care ar vrea să se întâlnească, împingând ușa conștiinței care ar vrea să-l țină afară”<sup>19</sup>.

Cel mai frapant exemplu de comprimare a timpului este prezența actorilor<sup>20</sup>. Mai târziu, ar merita să analizăm natura radicală a prezenței ca o modalitate de a face timpul perceptibil.

Acceptarea trecerii timpului și a schimbării prezentului ridică problema măsurării timpului. Dacă timpul A) trece în ordine secvențială, adică se schimbă, atunci trebuie să

---

<sup>19</sup> Henri BERGSON, *Evoluția creatoare*, trad. Vasile SPORICI (Iași: Institutul European, 1998), 22.

<sup>20</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája [Estetica performativității]*, trad. Gabriella Kiss (Budapesta: Balassi Kiadó, 2009), 138. Prima ediție, în limba originală: Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).

aibă o măsură, deoarece toate schimbările au loc în timp<sup>21</sup>. Cu toate acestea, nu este ușor să ne raportăm la această schimbare, deoarece pare fără sens să spunem că o secundă trece într-o secundă. Prin urmare, teoriile fie acceptă pur și simplu că nu există o măsură semnificativă a timpului, fie introduc un alt concept de timp, hipertimpul, și examinează sau măsoară relația dintre cele două timpuri, timpul și hipertimpul. Cu toate acestea, trebuie să realizăm că, deși filosofii spun că nu putem măsura timpul în sine, putem totuși măsura cu ajutorul timpului<sup>22</sup>. Durata unei reprezentații teatrale poate fi ușor măsurată cu un cronometru. Și deși aceeași reprezentație de două ore poate oferi o experiență diferită a timpului pentru doi spectatori diferiți, în termeni de durată bergsoniană – timp creativ și timp trăit –, este complet irelevant câte minute a durat reprezentația (adică cât a durat timpul fizic obiectiv, măsurat cu precizie). Cu toate acestea, în mod ciudat, se obișnuiește să se măsoare durata spectacolelor de teatru. Și nu numai din motive socioeconomice, pentru a se adapta la timpul din afara teatrului (astfel încât spectatorii să poată calcula timpul petrecut în teatru, de exemplu pentru a prinde ultimul metrou sau tren după spectacol), deoarece o singură măsurătoare ar fi suficientă în acest caz. Ci și pentru ca spectacolul să poată fi comparat *cu altceva*: pentru a vedea dacă a devenit mai lung sau mai scurt decât versiunea sa anterioară. Legenda de la Teatrul maghiar „Peter Brook” se leagă de imaginea regizorului, care măsoara durata unui spectacol din motive

---

<sup>21</sup> BARON și MILLER, *An Introduction...*, 42.

<sup>22</sup> Cf. SFÎNTUL AUGUSTIN, *Confesiuni*, trad. Eugen Munteanu (București: Editura Nemira, 2006), 261–272.

artistice; după spectacolul său din 1964, *Regele Lear*, la Pesta s-a răspândit zvonul că regizorul a măsurat durata spectacolului cu un cronometru și că și-a exprimat nemulțumirea că acesta a durat cu șapte minute mai mult decât de obicei<sup>23</sup>. Brook nu-și amintește episodul cu cronometrul din Budapesta din 1964 când Tamás Koltai îl interviuează în 1992 și îl întreabă despre asta, dar consideră că durata spectacolului este un criteriu de evaluare:

„Dacă, de exemplu, o reprezentație în aceleași condiții durează cu cinci minute mai mult, putem fi siguri că acest lucru se datorează faptului că unul dintre actori era atent doar la sine și nu a ținut cont de cerințele momentului. Dacă, de exemplu, o operă ar dura brusc cu zece minute mai mult, putem presupune că dirijorul nu era în formă în seara respectivă, poate era somnoros, mâncase prea mult înainte de spectacol sau băuse prea mult vin, ceea ce a dus la o interpretare slabă. De aceea, chiar și astăzi, îl întreb mereu pe regizorul de scenă cât a durat spectacolul în ziua respectivă. Aceasta este o măsură care nu trebuie interpretată prea aspru. De fapt, tocmai prin aceasta putem observa ce este mai puțin viu în spectacol. Fiecare spectacol se poate schimba într-un mod foarte particular. La *Mahabharata*, de exemplu, am constatat că prezența anumitor membri ai publicului a îmbogățit spectacolul și,

---

<sup>23</sup> Tamás KOLTAI, *Brook szemtől szemben [Brook față în față]* (Budapesta: Gondolat Kiadó, 1976), 5.

deși a durat mai mult, a fost totuși complet *sold-out*. Cu alte ocazii, însă, am scurtat spectacolul cu cincisprezece minute, deoarece atenția publicului era împărțită. Deci, totul are două fațete. Dacă ceva este prea lung, este de obicei un semn rău, dar, subliniez, doar de obicei”<sup>24</sup>.

Brook măsoară durata spectacolelor comparându-le reciproc. Durata unui spectacol este, așadar, independentă de lungimea piesei, iar rezultatul măsurătorii nu va avea nicio valoare sau semnificație în raport cu piesa interpretată. Conform legendei, el măsoară cu un cronometru, sugerând cu tărie că fiecare secundă a spectacolului este semnificativă, că nicio secundă nu este ne semnificativă, că nimic nu poate fi lăsat la voia întâmplării și că practica teatrală este, de asemenea, un sport, în care spectacolele mai scurte sunt, în general, mai bune. Din gestul de a măsura, putem concluziona că necesitatea, determinismul și densitatea pot fi virtuțile unei reprezentării.

Legendarul *Lear* al lui Brook din Budapesta a durat cu șapte minute mai mult decât de obicei. Anecdota consemnează acest lucru ca pe o greșeală, dar știm că spectacolul a avut cel mai mare succes în Europa de Est, de exemplu în Pesta.<sup>25</sup> Așadar, nu știm exact ce relevă faptul că spectacolul din 27 februarie 1964 a fost cu șapte minute mai lung decât de obicei, știm doar că criticul care l-a urmărit pe regizor a

---

<sup>24</sup> Tamás KOLTAI, „A csúcson hideg van – Beszélgetés Peter Brookkal” [„E frig pe culme – O conversație cu Peter Brook”], *Színház* 25, nr. 8 (1992), 6.

<sup>25</sup> KOLTAI, *Brook szemtől szemben* [Brook față în față], 128.

interpretat mișcările acestuia drept o nemulțumire față de rezultat. Reprezentarea unei piese de teatru de mai multe ori (reprezentăția 1, reprezentăția 2, reprezentăția 3) ne permite să comparăm diferitele versiuni într-un sens fizic, obiectiv. Nu numai că putem spune că spectacolul din acea seară a fost „mai bun” sau „mai slab”, dar și că a fost mai lung sau mai scurt decât ar fi trebuit să fie (identic cu el însuși, ca și cum ar fi existat un singur spectacol, nu mai multe). Acesta este un punct de referință tangibil, obiectiv, absolut. Chiar dacă nu știm ce s-a întâmplat, putem să investigăm, să aflăm de ce a fost spectacolul mai lung, ce jocuri, ce acțiuni, cine sau ce l-a încetinit, dacă acest lucru este bun sau rău. Cel mai important aspect în întregul proces: regizorul poate compara toate acestea cu propria sa experiență a spectacolului din acea zi. El poate vedea cât de mult diferă ceea ce percepe de timpul măsurat: de exemplu, din cauza atenției sporite sau a emoției, fiecare moment pe scenă îi pare adesea infinit de lent, în timp ce spectacolul se desfășoară de fapt mai repede decât de obicei. Măsurarea timpului oferă astfel posibilitatea comparației, transformând timpul (și munca teatrală) într-o experiență coerentă și făcându-l măsurabil obiectiv și experimentat subiectiv de către persoana responsabilă de spectacol. Această persoană poate astfel să surprindă timpul pentru a oferi o experiență (durată, timp împărtășit) acelor spectatori care simt și percep lucrurile în moduri complet diferite în timpul unei anumite perioade de timp prestabilite.

În termenii lui Anne Ubersfeld, regizorul este, prin urmare, stăpânul timpului, responsabil pentru timpul teatral – pe care ea îl definește ca fiind relația dintre spectacol și

temporalitatea acțiunii descrise.<sup>26</sup> Pavis descrie timpul teatral ca dual în natură, făcând distincție între timpul de pe scenă și timpul în afara scenei, acesta din urmă fiind înțeles ca timp dramatic-ficțional<sup>27</sup>. Cu toate acestea, interpretările teatrale bazate pe dualitatea textului și a spectacolului nu țin cont de specificul teatral al spectacolelor multiple și al repetițiilor.

Erika Fischer-Lichte și estetica ei post-dramatică nu presupun că o interpretare este punerea în scenă a unui text dramatic, ci o consideră mai degrabă un eveniment în care spectatorii și interpreții sunt prezenți împreună.<sup>28</sup> Astfel, dacă citim astăzi, în 2026, după Fischer-Lichte, definiția lui Ubersfeld din 1981, o putem reinterpreta după cum urmează: durata spectacolului este temporalitatea evenimentului (în care publicul și interpreții sunt împreună), durata sa; iar „temporalitatea acțiunii descrise” este timpul real al dramei sau ficțiunii care a fost deja adusă pe scenă și tradusă în timp scenic de către creatori (adică timpul spectacolului care a fost dezvoltat în timpul repetițiilor și poate fi măsurat cu un cronometru). Cu alte cuvinte, relația dintre aceste două poate fi considerată timpul teatral al acelei serii. Accentul se pune aici pe relația dintre cele două (tipuri de) temporalități.

---

<sup>26</sup> Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2* (Paris: Édition sociales, 1981), 239.

<sup>27</sup> Patrice PAVIS, *Színházi szótár [Dicționar de teatru]*, trad. Adrienn Gulyás et al. (Budapesta: L'Harmattan Könyvkiadó, 2006), 182–183. Prima ediție, în limba originală: Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Édition sociales, 1980).

<sup>28</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája [Estetica performativității]*, 49.

Din perspectiva textului, cerința este ca scena să facă tangibilă și perceptibilă o anumită concepție a timpului (imaginată pe baza textului dramatic scris). În acest sens, regizorul este într-adevăr cel care controlează realizarea timpului ficțional<sup>29</sup>.

Cu toate acestea, dacă considerăm timpul teatral în mod specific ca fiind timpul împărțit de comunitate în acea seară, timpul împărțit de artiști și public sau, mai precis, relația care se creează între spectacolul ca operă de artă (opera creată, repetată, măsurată, adică timpul împărțit de creatori) și spectacolul ca eveniment (timpul împărțit de public și artiști), este surprinzător faptul că regizorul are foarte puțină influență asupra acestui lucru. Brook ar fi putut programa o repetiție a piesei *Lear* pentru a doua zi, pentru a elimina cele șapte minute enervante, dar nu a putut face nicio schimbare din culise în timpul spectacolului din acea seară. Cu alte cuvinte, se pare că, dacă includem în definiția teatrului faptul că o reprezentație teatrală poate fi repetată de multe ori, atunci diferența ocazională, măsurabilă în timp, nu se va derula în direcția dorită. În spectacol, actorul este cu siguranță mai deschis și mai direct prezent decât regizorul, deoarece este fizic prezent, publicul îl urmărește cu privirea și, astfel, interacționează cu el. Frațiunile de secundă care constituie diferența măsurabilă între spectacolul 1 și spectacolul 2 sunt toate rezultatul deciziilor sau opțiunilor umane. Luminile pot fi programate la secundă, și deși tehnologia este imprevizibilă în felul ei, schimbările neașteptate apar în mod natural (și aproape previzibil)

---

<sup>29</sup> UBERSFELD, *L'école du spectateur*, 239.

din interpretările actorilor, din factorul uman. Actorul face același lucru în fiecare interpretare, dar, desigur, întotdeauna puțin diferit. Schimbarea sau variația este, de asemenea, un concept cheie în munca lor. Acest lucru este demonstrat de faptul că, dacă o reprezentație este „lentă” sau pare plictisitoare din exterior, soluția nu este ca actorul să înceapă să vorbească sau să se miște mai repede, ci să se schimbe; mai întâi să se oprească, apoi să schimbe ritmul, ieșind astfel din tipar și surprinzând publicul: să preia controlul asupra timpului în propriile mâini. Prin această schimbare, el poate influența întreaga seară: îi poate atrage pe partenerii săi și pe public într-un timp nou, comun.

Pe baza tuturor acestor aspecte, acest „timp comun” poate desemna un timp trăit, o durată care, pentru toată lumea – spectatori și actori și cratie – trece prin toate sensurile doar împreună și unii cu ceilalți, pentru toată lumea și anume într-un mod diferit de ceva, adică altfel decât orice alt „*timp extern*”.

Pentru a folosi o analogie din teoria timpului, zăbovirea pentru a urmări un spectacol poate fi văzută ca o călătorie în timp<sup>30</sup>, pe parcursul căreia ajungem dintr-o locație temporală în alta. Una dintre condițiile călătoriei în timp este ca timpul *personal* și timpul extern să difere unul de celălalt: și aici, timpul personal nu înseamnă de fapt timp, ci, potrivit lui Lewis, o anumită cantitate de schimbare: „*n* minute de timp personal trec când cantitatea de schimbare care a avut loc este aceeași cu cea care are loc în mod

---

<sup>30</sup> Vezi DAVID K. LEWIS, „The Paradoxes of Time Travel”, *American Philosophical Quarterly* 13, nr. 2 (1976): 145–152.

normal în  $n$  minute de timp extern”<sup>31</sup>. Pe baza acestei definiții, dacă căutăm o definiție a condensării, putem spune că aceasta are loc atunci când, în  $n$  minute de timp extern, nu se produce o schimbare corespunzătoare a  $n$ , ci, de exemplu, a  $2n$  de timp personal.

Deoarece actorul are cea mai mare influență asupra cantității de schimbare, el sau ea devine purtătorul timpului teatral, decizând în orice moment dacă să comprime sau să accelereze, determinând astfel în primul rând durata serii teatrale.

Din punctul de vedere al actorului, poate apărea o situație în care, dintre cele două afirmații: 1. știm ce se va întâmpla pe scenă și 2. nu știm ce se va întâmpla pe scenă, pot fi ambele adevărate și demonstrabile în același timp, iar acest lucru este posibil numai în logica multivalentă (conform logicii clasice bivalente, acesta este principiul terțului exclus: „nu pot fi adevărate, laolaltă, afirmații contradictorii”<sup>32</sup>).

Acest lucru arată că termenii filosofiei timpului fac posibile nu numai discursul științific despre realizare, ci și despre posibilitate, deoarece timpul este legat de metafizică și ontologie – în primul rând, din acest motiv se poate presupune că conceptele de timp fac elementele mai efemere ale teatrului mai tangibile. Brook măsoară timpul pentru a vorbi despre piesă, astfel încât timpul poate fi folosit pentru a aborda piesa.

---

<sup>31</sup> BARON și MILLER, *An Introduction...*, 193.

<sup>32</sup> ARISTOTEL, *Metafizica*, trad. Andrei Cornea (București: Humanitas, 2007), 1011b, 178.

„Cred că m-au impresionat sobrietatea spațiului teatral, redus la un set de semne, și piesa unică și densă a lui Vilar. Era ca și cum ar fi păstrat distanța față de reprezentare, schițând-o mai degrabă decât realizând-o. Datorită lui am înțeles că teatrul este mai mult arta posibilităților decât a realizărilor. Îmi amintesc în special interpretarea sa tăcută din *Don Juan* al lui Molière. După prima sa întâlnire cu Comandantul, libertinul, rebelul și ateul Don Juan este, în mod firesc, neliniștit, deși nu ar recunoaște niciodată acest lucru: ce este această statuie vorbitoare? Vilar s-a întors astfel singur pe scenă, încet, în tăcere, gânditor, în timp ce statuia revenea la imobilitatea sa inițială. Era un moment concret, dar în același timp unul de abstracție totală: exprima incertitudine umană, diverse ipoteze oferite ca răspuns la o situație anormală. Da, această artă a posibilităților, acest șoc pentru minte în fața inexplicabilului era teatrul în înțelesul cel mai înalt al cuvântului.”<sup>33</sup>

<sup>33</sup> „Je crois que ce qui m’a frappé alors était la sobriété de la mise en espace, sa réduction à un ensemble de signes, en même temps que la densité très particulière du jeu de Vilar lui-même. Il était comme à distance de la représentation qu’il donnait, il esquissait plus qu’il ne réalisait. J’ai compris grâce à lui que le théâtre est plus un art des possibilités qu’un art des réalisations. Je me souviens notamment, dans le *Don Juan* de Molière, d’une scène muette qu’il avait ajoutée. Après son premier entretien avec la statue du Commandeur, le libertin athée et provocateur qu’est Don Juan est évidemment préoccupé, bien qu’il ne veuille aucunement en convenir: qu’est-ce que c’est que cette statue qui parle? Alors Vilar revenait seul sur scène, lentement, et en silence considérait la statue retournée à son immobilité naturelle. Il y avait là un moment poignant, alors même qu’il était d’une totale abstraction: le personnage indiquait son incertitude, son examen tendu des diver-

Badiou ajunge astfel să realizeze că teatrul este „arta posibilităților”, observându-l pe Jean Vilar, un actor a cărui interpretare și prezență sunt atât concrete, cât și abstracte.

Actoria a fost mult timp o temă și un exemplu în tradiția filosofică franceză: *Paradoxul despre actor* lui Diderot, plasează actoria și meșteșugul actoricesc în centrul investigației sale și încearcă să răspundă la întrebarea dacă actorul experimentează sau imită, simte sau descrie cu mintea limpede în timp ce joacă. Diderot (ca scriitor) presupune în mod natural că actorul joacă un rol scris, și, la un moment dat – când menționează că o actriță, în timp ce se preface că moare în rolul său scenic, îi șoptește partenerului cât de urât miroase –, el întreabă retoric dacă rolul se află în acel moment pe scenă sau doar actorul:

„Este vorba de Arnould care-o joacă pe Télaire.  
Oare în clipa aceasta Arnould chiar este Télaire?  
Nu, Arnould este tot Arnould.”<sup>34</sup>

Teoria limbajului timpului oferă, de asemenea, abordări inspirate ale acestei probleme. Ea îi permite analistului să se îndepărteze de tradiția accentuării dualității rolului și

---

ses hypothèses qu'on pouvait faire à propos d'une situation anormale. Oui, cet art des hypothèses, des possibilités, ce tremblement de la pensée devant l'inexplicable, c'était le théâtre dans sa plus haute destination”, Alain BADIOU, Nicolas TRUONG, *ÉLOGE DU THÉÂTRE* (PARIS: FLAMMARION, 2013), 8–9.

<sup>34</sup> Denis DIDEROT, *Paradox despre actor*, trad. Dana Ionescu (București: Nemira, 2010), 114.

actorului (Télaire-Arnould). În spațiul scenei și în timpul teatral, nu rolul se pune în discuție, ci identitatea.

Fenomenul prin care ceva sau cineva (un obiect fizic) rămâne în timp, persistă, este prezent în timp, se numește persistență în filosofie.<sup>35</sup> Există două teorii majore ale persistenței: endurantismul și perdurantismul. Enduranțiștii (care gândesc în trei dimensiuni și sunt în principal prezențiști) susțin că obiectele fizice sunt prezente în întregime în fiecare moment al existenței lor. Deci, un obiect, să zicem un stilou, este același obiect ieri și astăzi pe birou, la fel ca atunci când cineva l-a ridicat sau când el a căzut pe podea.

Perdurantiștii (care gândesc în patru dimensiuni, fiind de obicei eternaliști), pe de altă parte, afirmă că doar o anumită parte a obiectelor este prezentă în orice moment dat, nu în întregime. Aceste părți sunt numite părți temporale. Obiectele fizice sunt extensii ale spațiu-timpului (sau viermi spațiu-timp), iar părțile lor temporale se extind în timp ca părțile corpului în spațiu. Pixul de ieri și pixul de astăzi sunt doar părți temporale ale pixului care persistă în timp. Părțile temporale pot avea, de asemenea, propriile lor proprietăți. Cu toate acestea, nu există un singur moment în timp în care pixul să fie prezent în întregime.

Dacă ne gândim la același lucru cu referire la persoane sau actori în loc de obiecte, cele două teorii evocă moduri diferite de înțelegere. Urmând logica perdurantismului, putem spune că o persoană nu este niciodată prezentă în întregime, schimbându-se constant și schimbându-și și

---

<sup>35</sup> Cf. BARON și MILLER, *An Introduction...*, 170–174.

proprietățile, astfel încât, de fapt, ieri și astăzi, în afara scenei și pe scenă, persoana pe care o privim nu este egală cu ea însăși. Această teorie poate explica cum cineva poate fi, în mod real, o persoană diferită la ora 19:00 față de cea care era la ora 18:59 – sau dacă se află într-un loc diferit, dacă își pune o pălărie, dacă își schimbă comportamentul. Prin urmare, deși devine o persoană diferită în fiecare moment, pe baza anumitor seturi de caracteristici – de exemplu, dacă se află într-un anumit punct în spațiu, așa-zisa scenă – ea poate fi numită *Telaire1*, *Telaire2*, *Telaire3*. Acest lucru se datorează faptului că părțile temporale sunt legate între ele prin anumite relații. Cu alte cuvinte, în teatru, întrebarea „pe cine privim” se manifestă din nou și din nou în fiecare moment și nu dispăre niciodată, nu își pierde niciodată valabilitatea.

Poziția endurantistă pare mai clară și mai simplă: actorul este întotdeauna el însuși, existând în întregime în fiecare moment și, prin urmare, este responsabil pentru acțiunile sale. În acest mod, nu *Telaire* este prezentă pe scenă, ci întotdeauna Sophie Arnould, iar tot ceea ce face actrița pe scenă este făcut de Sophie Arnould, indiferent dacă este scris în scenariu sau nu. În acest fel, munca unui actor poate fi studiată aproape independent de rol, diferite interpretări dintr-o carieră pot fi comparate, iar deciziile pot fi justificate. Astfel, este posibil să ne imaginăm o istorie a teatrului scrisă ca o istorie a actoriei, care arată cum se transmite meseria: ce fac actorii pe scenă. Scopul acestui studiu este de a pregăti o astfel de cercetare.

Potrivit lui Badiou, principala întrebare a filosofiei și a teatrului este aceeași: cum să le vorbim oamenilor astfel

încât să-și vadă viața diferit după aceea<sup>36</sup>? În viziunea sa, filosofia alege forma învățării directe, în timp ce teatrul se ascunde în spatele distanței și a reprezentării, într-o manieră indirectă.

În cercetările mele viitoare, voi încerca să prezint o abordare bazată pe ideea că istoria actoriei poate fi schițată în conformitate cu fenomenul teatrului regizoral: esența și semnificația acesteia ar fi de a descrie tehnicile de actorie și de a urmări transmiterea practicilor actoricești.

Această schiță s-ar putea baza pe analize statice ale performanței care tratează temporalitatea prezenței unui actor specific (de exemplu, analizând modul în care un actor folosește timpul disponibil în munca sa referitoare la prezența scenică) sau pe cercetarea dinamică a istoriei performanței care încearcă să urmărească parcursul unei metode, al unei tehnici, al unui instrument de actorie, al unei expresii sau chiar al unui comportament. Toate aceste detalii specifice ale meseriei sunt rareori menționate în mod explicit în descrieri; ele sunt ascunse și disimulate de anecdote, povești și metafore. În orice caz, indiferent dacă considerăm timpul ca fiind static sau dinamic în natură, cercetarea în domeniul actoriei trebuie să țină seama de influențe și întâlniri (care pot avea loc nu numai fizic), deoarece actoria poate fi măsurată numai în raport cu altceva. Perspectiva temporală ajută întotdeauna la realizarea unei analize comparative.

---

<sup>36</sup> BADIOU, *Éloge du théâtre*, 34.

Istoria actoriei sau istoria performanței explorează astfel locurile de întâlnire și posibilitățile actoriei din memorări și le poate înregistra.

*Timaios* al lui Platon introduce un concept care corespunde acestui loc și acestei situații în filosofie, marcând granița dintre „conceput și neconceput”:<sup>37</sup> *chora*. Deși este imaginată în general ca un spațiu, ea poate fi înțeleasă și din perspectiva unui viitor deschis ca un loc în timp<sup>38</sup> și ca o posibilitate:

„În al treilea rînd există locul, care este veșnic, nefiind supus nimicirii, și care dă loc de așezare tuturor celor care se nasc, putând fi conceput fără ajutorul simțurilor, printr-un fel de raționament hibrid, dar fiind ceva crezut.”<sup>39</sup>

Situația se poate referi la acele momente dintr-o relație teatrală când, în timp ce urmărește un spectacol, cineva simte – la fel ca în momentele de mare schimbare care îi răstoarnă viața personală și îi schimbă destinul – că timpul s-a oprit, că, acolo unde se află, timpul este atemporal.

---

<sup>37</sup> Hans-Thies LEHMANN, „A logosztól a tájképig: A szöveg és a kortárs dramaturgia” [„De la logos la peisaj: text și dramaturgie contemporană”], trad. Éva Enyedi, *Theatron* 5, nr. 2 (2004): 25–30, 26. în limba engleză: Hans-Thies Lehmann, „From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy”, *Performance Research*, vol. 2, nr. 1 (1997), 55–60.

<sup>38</sup> Cf. de exemplu Fanny SÖDERBÄCK, „Motherhood: A Site of Repression or Liberation? Kristeva and Butler on the Maternal Body”, *Studies in the Maternal* 2, nr. 1 (2010), 1–15; 10–11.

<sup>39</sup> PLATON, „*Timaios*”, trad. Cătălin Partenie, în *Platon Opere VII – Clasicii filosofiei universale*, ed. Petru Creția, 131–215 (București: Editura științifică, 1993), 52b, 167.

## Primele regizoare din Ungaria

Acest eseu<sup>40</sup> tratează carierele regizoarelor din Ungaria secolului XX. El își propune să servească drept punct de plecare și inspirație pentru viitoare cercetări sociologice, de istorie a teatrului, din perspectiva profesionalizării și a genului: în primul rând, examinează proporția femeilor care au absolvit studii de regie de teatru în Ungaria și au rămas în domeniu, apoi analizează carierele și biografiile a patru regizoare din prima jumătate a secolului.

Femeile care au absolvit studii de regie în Ungaria  
între 1929 și 2020

În secolul al XX-lea, formarea profesională în Ungaria era asigurată în principal și aproape exclusiv de Academia de Arte Performative – ulterior Colegiu, iar mai târziu Universitate<sup>41</sup>. Așadar, ca prim pas, pare simplu să numărăm câte femei au fost admise la programul de regie. Desigur,

---

<sup>40</sup> Acest studiu a fost realizat cu sprijinul profesional al Programului Național de Excelență al Ministerului Inovării și Tehnologiei (cod ÚNKP-21-3-II-SZFE-2) din Ungaria, finanțat de Fondul Național pentru Cercetare, Dezvoltare și Inovare. În continuare, termenul „regizor” se referă numai la regizorii de teatru, nu la regizorii de film.

<sup>41</sup> Până în 1945, instituția se numea Academia Națională Regală Maghiară de Arte Performative, apoi, până în 1948, Academia Națională Maghiară de Arte Performative, apoi, până în 2000, Colegiul de Arte Teatrale și Cinematografice, iar de atunci Universitatea de Arte Teatrale și Cinematografice (SZFE).

acest număr nu corespunde perfect cu numărul de femei care au absolvit efectiv cursurile și au obținut o diplomă în regie. Cu toate acestea, exercitarea profesiei începe odată cu admiterea: dacă ne interesează proporțiile, merită să începem cercetarea examinând acest aspect. Cu toate acestea, comparând site-ul web al Universității de Artă Teatrală și Cinematografică, registrele din arhivele universității, dosarele personale și anuarele bibliotecii, există atât de multe date contradictorii încât acest studiu nu poate realiza o comparație completă și o analiză cuprinzătoare a fiecăreia dintre ele. După 1945, a existat o mare suprapunere între departamentele de dramaturgie și regie, studenții petrecând uneori un semestru într-unul și următorul într-altul, sau absolvind un departament diferit sau obținând o calificare diferită de cea pentru care au fost admiși. Există, de asemenea, exemple de cursuri care există conform registrului, dar care nu sunt menționate pe site-ul web. Arhivele nu conțin dosarele personale ale tuturor studenților înscriși. De asemenea, este dificil de identificat studenții din cauza schimbărilor de nume. Prin urmare, atunci când am colectat următoarele date, am decis să continui să lucrez cu datele de pe site-ul web<sup>42</sup>, în primul rând deoarece aceste date sunt publice și accesibile tuturor. În cazul în care sursele nu se potriveau, am considerat statisticile ca fiind cele mai credibile, chiar dacă eram conștientă de

---

<sup>42</sup> La redactarea acestui studiu, am consultat site-ul web al Universității de Arte Teatrale și Cinematografice, așa cum era în septembrie 2022. De atunci, site-ul web al instituției s-a modificat. De exemplu, nu mai figurează clasa a doua a lui Sándor Hevesi din 1931/32.

unele inexactități<sup>43</sup>. Oricât de rudimentară ar fi mica bază de date de mai jos, ea poate fi totuși utilizată ca punct de plecare. Cercetări ulterioare vor revela erori sau cifre incorecte, iar – ceea ce a reprezentat cel mai important aspect pentru mine în acest caz – rezumatul actual arată în mod clar proporțiile tinerilor care ajung să și profeseze ca regizori.

Conform bazei de date de pe site-ul instituției, între 1929 și 2020, un total de 298 de studenți au fost admiși la o formă de pregătire în regie de teatru la SZFE, dintre care 75 erau femei, reprezentând 25.16 % din totalul studenților<sup>44</sup>. Iată-le consemnate după nume: Angyal Mária, Bagossy Júlia Tekla (z)<sup>45</sup>, Barna Lilla (f), Bencze Zsuzsa, Benkő Claudia Ágota, Bereczki Csilla (b)<sup>46</sup>, Csáki Csilla, Csehi Rebeka (z), Cseri Hanna Júlia (b), Dávid Zsuzsa, Dyssou Bona Lembe, Ecsedi Csenge Berta (b), Erdeős Anna (b), Ferenczy-Nagy Boglárka Róza (f)<sup>47</sup>, Fodor Orsolya (b), Galgóczy Judit, Gálhidy Gizella (f), Gálhidy Sára (z), Gardenö Klaudia (b), Zsófia Geréb, Zsuzsa Gyöngy (f), Sára Hajek, Mária

---

<sup>43</sup> Un exemplu simplu: uneori site-ul web enumeră persoanele care nu și-au finalizat studiile, dar altele nu – de exemplu, Zsófia Simoncsics este enumerată printre studenți, dar Kató Eöry (Simkó) nu, chiar dacă, potrivit datelor din anuar, ea a fost, de asemenea, admisă, dar „a părăsit voluntar” cursurile. Lajos SZENTESY (ed.), *Az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia 1929/30 tanévről szóló értesítője* [Bulletinul Academiei Regale Maghiare de Arte Performative pentru anul academic 1929/30] (Budapest: Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia, 1930), 47. Site-ul web al SZFE enumeră în principiu absolvenții și studenții actuali.

<sup>44</sup> Prin urmare, acesta este doar procentul celor admiși la SZFE.

<sup>45</sup> (z) – specializarea regizor de teatru muzical.

<sup>46</sup> (b) – specializarea în regie de teatru de păpuși.

<sup>47</sup> (f) – specializarea regizor-coregraf fizic.

Harangi, Flóra Herman (f), Fanni Hevesi (f), Henrietta Hojisza (f), Patrícia Horváth, Zsófia Hrapka (f), Anikó Kiss (f), Diána Aida Kiss (f), Ajsa Panka Kondákor (f), Petra Kovács (b), Katalin Kővári, Mariann Krencsei, Zsófia Sára Kukk (z) n.v., Anna László, Helga Lázár (b), Edit Lovas, Éva Márkus, Anna Zorka Maróthy (b), Frigyesné Marton (Mária Braun), Vera Márton, Éva Mezei, Nóra Molnár-Gábor (f), Gabriella Molnár-Keresztyén, Judit Nagy, Katalin Nagy, Panni Néder, Eszter Novák, Judit Nyilassy, Ágota Révész, Zsuzsa Révész, Márta Rusznyák, Sára Sahin-Tóth (z), Judit Selymes, Anna Siflis (b), Zsuzsanna Simányi (f) n.v., Zsófia Simoncsics (b), Márta Springer, Emese Szakács, Júlia Székely, Krisztina Székely, Zita Szenteczki (b), Judit Szokol (z), Margaréta Táborosi (f), Liza Tarjányi (f), Eszter Tatár, Petra Ténai (f), Margit Thurzó, Krisztina Vadász (f), Krisztina Varga (f), Anikó Varsányi, Noémi Vilmos, Lili Walters și Linda Zsíros (f).

În continuare, voi prezenta pe scurt o perioadă de nouăzeci și unu de ani de formare a regizorilor, împărțită în trei segmente cronologice, luând în calcul prezența femeilor în această formă de învățământ.

### Înainte de 1945

Inaugurarea formării instituționalizate a regizorilor nu a fost ușoară. Primul curs a fost lansat în 1929, la inițiativa lui Sándor Hevesi. Era un curs de un an, cu douăzeci de ore de formare pe săptămână, la sfârșitul căruia studenții puteau obține un certificat de participare sau o diplomă de regizor. Cu toate acestea, numai cei care aveau deja o

diplomă universitară și trecuseră printr-un examen de admitere riguros sau cei care aveau o diplomă recentă în artă dramatică și aveau, de asemenea, competențe lingvistice (vorbiți și scriere) într-o limbă străină modernă erau eligibili pentru admitere. Poate din cauza acestor condiții stricte, sau poate din cauza crizei generale din teatru, în ciuda faptului că a fost promovat timp de mai mulți ani, doar două promoții au absolvit cursul, în anii academici 1929/30 și 1931/32. Eșecul adoptării sistematice a acestui tip de educație s-a datorat și lipsei resurselor financiare adecvate pentru formare, care ar fi asigurat suficiente oportunități de practică, astfel încât aceasta a rămas prea teoretică<sup>48</sup>.

În primul semestru, Árpád Ódry a predat cursurile practice (trei ore pe săptămână), iar Sándor Hevesi a predat teoria (două ore pe săptămână + un curs de istorie) primei clase, iar după numirea lui Ódry în funcția de director, tânărul Árpád Horváth a preluat cursurile practice. Studenții de regie au studiat actoria (nouă ore pe săptămână de practică dramatică și comedie) împreună cu clasa a doua de actorie academică. În plus, orarul cuprindea cursuri de dramaturgie (două ore pe săptămână) și două limbi străine moderne (câte o oră pe săptămână fiecare)<sup>49</sup>.

Un total de zece bărbați și două femei au fost admiși în prima clasă, dar doi dintre aceștia au renunțat voluntar,

---

<sup>48</sup> Ilona CSILLAG, *A százéves színésziskola [Școala centenară de actorie]* (Budapesta: Magvető, 1964), 40.

<sup>49</sup> SZENTESY (ed.), *Az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia 1929/30 tanévről szóló értesítője [Buletinul Academiei Regale Maghiare de Arte Performative pentru anul academic 1929/30]* (Budapest: Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia, 1930), 41–42.

rămânând o singură femeie în clasă, care a primit în final un certificat de participare – aceasta înseamnă că nu a susținut examenele de sfârșit de an, dar a participat la cursuri. Doar patru studenți din întreaga clasă au primit diploma de regie. Orarul pentru al doilea curs a fost extins pentru a include două lecții de istorie a culturii pe săptămână<sup>50</sup>. Patru bărbați și o femeie au fost admiși la acest curs, iar la sfârșitul anului, trei dintre ei – doi bărbați și o femeie – au primit diplome. Astfel, doar o singură femeie din cele două clase a devenit regizoare certificată. După absolvirea cursului, ea a fost angajată ca regizoare la Teatrul Național pentru câțiva ani, dar zece ani mai târziu nu mai exercita această profesie.

Lansarea programului de formare a regizorilor a rămas pe agenda Academiei în anii care au urmat epocilor Hevesi și Ódry, dar nu s-a concretizat sub conducerea lui Ferenc Kiss, chiar dacă Antal Németh, tânărul regizor și producător al Teatrului Național, a prezentat un program detaliat<sup>51</sup>. Ca urmare a conflictului din ce în ce mai acut dintre Kiss și Németh, acesta din urmă, care studiasse teoria și practica regiei de teatru în străinătate<sup>52</sup>, nu a predat niciodată la Academie. Cu toate acestea, el predase studii teatrale (teorie și istorie) la Universitatea din Debrecin din 1935, iar mai târziu a predat și la Universitatea din

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, 30.

<sup>51</sup> Elek SELMECZI, *Németh Antal: A magyar színház enciklopédistája* [*Antal Németh: Enciclopedia teatrului maghiar*] (Budapesta: Muzeul și Institutul Național de Istorie Teatrală, 1991), 100–103.

<sup>52</sup> Din toamna anului 1928, Antal Németh a petrecut un an la Berlin, apoi opt luni la München, Viena, Paris și Köln în 1931/32, studiind teatrologia și regia cu o bursă.

Budapesta – bineînțeles, doar teorie și aici<sup>53</sup>. În iarna anului 1943/1944, Németh a înființat în cele din urmă Academia Națională Maghiară de Management și Regie Teatrală la Teatrul Național, independentă de Academie. Revista *Theatre Magazine* relatează despre treizeci și cinci de tineri care au fost acceptați, dintre care cinci erau „reprezentante ale sexului frumos”, dar toți erau „soldați anonimi”<sup>54</sup>. Nu s-a păstrat în mod deliberat niciun registru sau listă cu cei acceptați, astfel încât originea lor să rămână ascunsă autorităților<sup>55</sup>. Cu toate acestea, din cauza războiului, a fost finalizat doar primul an al programului de formare de trei ani. Un fost student, Elek Selmeczi, oferă o descriere detaliată a profesorilor și a lecțiilor în monografia sa despre Németh. Pe lângă drama și istoria teatrului, teoria teatrului și cursurile practice ținute la Teatrul Național, Németh a pus un accent deosebit și pe tehnologia scenică, pe iluminat și pe studii juridice. Doi dintre studenții săi vor fi prezentați mai târziu în studiu.

În ansamblu, anii dinainte de 1945 reprezintă perioada de început, de formare a profesiei de regizor. Primele regizoare au apărut în Ungaria în anii '30, la fel ca în întreaga Europă. Combinând programele de formare ale lui Hevesi și Németh, proporția femeilor înscrise la cursurile de regie era de 16%. Cu toate acestea, niciuna dintre femeile care au participat la formarea în regie în țară nu a rămas în domeniu pe termen lung.

---

<sup>53</sup> SELMECZI, *Németh Antal*, 64–65.

<sup>54</sup> [N. n.]. „A rendezőakadémia növendékei” [„Studenții Academiei de Regie”], *Színházi Magazin*, 9 februarie 1944, 18–19.

<sup>55</sup> SELMECZI, *Németh Antal*, 107.

## Între 1945 și 1990

Formarea instituționalizată a regizorilor a început în țară după Al Doilea Război Mondial. Pe baza regulamentelor organizaționale și operaționale elaborate de Ferenc Hont în august 1945, a fost înființat un departament de regie la Academie, care oferea un program de formare de patru ani pentru regizori, dramaturgi, scenografi și conceperea costumelor<sup>56</sup>. Programul lui Hont avea ca scop „participarea activă la viața teatrală” a „publicului cel mai numeros posibil”<sup>57</sup>, iar numărul de studenți a crescut semnificativ. Prima clasă de regie, care a fost inaugurată oficial în anul universitar 1945/46, a avut douăzeci și patru de studenți<sup>58</sup>, sau șaptesprezece bărbați<sup>59</sup> și patru femei<sup>60</sup>. În anii următori, până în 1953, în fiecare toamnă se inaugura o clasă de regie, cu una sau, uneori, mai multe studente<sup>61</sup>. S-a pus în discuție problema originii: „instituția a pus accentul pe

---

<sup>56</sup> István NÁNAY, *Tanodától egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművész-képzés száznegyven éve [De la școală la universitate. O sută patruzeci de ani de educație instituțională în domeniul teatrului și filmului în Ungaria]* (Budapesta: Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică, 2005). 160.

<sup>57</sup> *Ibidem*, 164.

<sup>58</sup> *Ibidem*, 165.

<sup>59</sup> Baza de date a site-ului web SZFE. Accesat: 04.08.2023. <https://szfe.hu/osztaly-kategoriak/vegzett-osztalyok/>.

<sup>60</sup> Hont le-a oferit și studenților Academiei lui Németh posibilitatea de a-și continua studiile aici (Selmeczi, *Németh Antal*, 108). Acest lucru poate explica discrepanța dintre cifre. De exemplu, numele uneia dintre studentele lui Németh, dr. Margalit Gabriella, poate fi găsit într-unul dintre registrele SZFE, chiar dacă ea nu a participat ulterior la cursuri (Registru SZFE, 1939–1947, 66).

<sup>61</sup> Trei studente au frecventat cursul de regie al lui Endre Marton între 1950 și 1954.

proveniența studenților din clase muncitoare și din mediul rural sărac, ceea ce a servit ca principiu de selecție în timpul admiterii”<sup>62</sup>.

Încă de la început, obiectivul lui Hont a fost să transforme Academia într-un colegiu: acest lucru s-a întâmplat la 1 ianuarie 1948, când a fost introdusă o nouă reformă a formării profesionale, aceasta având din acel moment o durată de 3 ani, plus unul suplimentar. În consecință, după trei ani în departamentul de regie, studenții puteau urma o formare ca dramaturgi sau regizori cu un an suplimentar de studiu, ori ca profesori de actorie și cercetători în domeniul spectacolului, cu doi ani suplimentari de studiu<sup>63</sup>. Un departament separat de dramaturgie a fost înființat abia în 1951; până atunci, dramaturgii și regizorii de dans studiau alături de regizori (deși registrele indică de la început la ce clasă a participat studentul). Șeful departamentului de regie a fost mai întâi Béla Both, apoi Kálmán Nádasdy și mai târziu Tamás Major. Cursurile erau predate și de Nádasdy, Major și Endre Gellért. S-a dezvoltat o tradiție educațională definită de maștri, care poate fi reconstituită în principal din amintiri, deoarece profesorii de regie nu au lăsat în urmă niciun document scris sau metodologie documentată.

În cei patruzeci și cinci de ani dintre 1945 și 1990, un total de 160 de studenți s-au înscris la programul de regie de teatru, dintre care 21 erau femei, adică 13,1%. Cu toate

---

<sup>62</sup> Kristóf KELEMEN, „A marxista-leninista ideológia gyakorlata a Színház- és Filmművészeti Főiskolán” [„Practica ideologiei marxist-leniniste la Colegiul de Arte Teatrale și Cinematografice”]. *Theatron* 11, nr. 2 (2021), 42–61; 50.

<sup>63</sup> NÁNAY, *Tanodától egyetemig* [De la școală la universitate], 181–182.

acestea, numărul total este distribuit după cum urmează: între 1945 și 1960, adică în primii cincisprezece ani, șaisprezece fete au fost înscrise în unsprezece clase (patru în prima clasă), între 1960 și 1990, în următorii treizeci de ani, doar cinci au fost admise în paisprezece clase – și au fost distribuite în cinci clase diferite, ceea ce înseamnă că fiecare fată era singura femeie din clasa sa. Pe baza acestor date, se poate spune că, în perioada socialismului de stat, proporția de studenți admise la programul de regie de teatru a scăzut.

„Deși Constituția din 1949 declara egalitatea între sexe, politica de ocupare integrală a forței de muncă a asigurat locul femeilor pe piața muncii. Au fost înființate grădinițe și creșe, nivelul de educație al femeilor a crescut datorită sprijinului acordat formării profesionale, iar femeile au fost prezente în procesul de luare a deciziilor politice datorită cotelor stabilite de partid. Cu toate acestea, femeile au rămas subreprezentate în funcții de conducere și în forumuri importante ale vieții publice. În viața privată, modelele de împărțire a responsabilităților au rămas mai mult sau mai puțin neschimbate, iar structura relațiilor dintre bărbați și femei nu a fost pusă la îndoială, femeile rămânând subordonate, iar discursul sexist [...] Stereotipurile de gen au rămas [...] Luând în considerare toate acestea, rezultatele

politicilor femeilor din această perioadă pot fi descrise pe bună dreptate ca «emancipare parțială».”<sup>64</sup>

Examinând carierele ulterioare ale celor douăzeci și una de studente, le-am clasificat în șase grupuri pe baza datelor disponibile: cele care au activat în teatru sau în cariere legate de teatru și a căror activitate a fost relatată în presă, adică cele care, după absolvire, au fost documentate ca fiind implicate în teatru, în percepția publică<sup>65</sup>. Desigur, există suprapuneri între grupuri, iar criteriile de clasificare pot fi considerate arbitrare, dar ele contribuie totuși la clarificare și la identificarea tendințelor.

Primul grup le include pe cele care ulterior au urmat cariere în teatru, altele decât regia: au devenit dramaturgi, scriitoare, istorici de teatru sau profesoare. Am enumerat aici cinci foste studente: Anna László (care a frecventat primul curs de regie între 1945 și 1949, sub îndrumarea lui Gellért, Major și Nádasdy), care a devenit scriitoare,

---

<sup>64</sup> Judit ACSÁDY. „Megtettük-e azt, amit az eszményeink szerint meg kellett volna, hogy tegyünk? Az államszocializmus demokratikus ellenzékének elmaradt nőemancipáció-reflexióiról. ”[„Am făcut ceea ce ne dictau idealurile noastre? Despre eșecul opoziției democratice de a reflecta asupra emancipării femeilor în cadrul socialismului de stat”], *Társadalomtudományi Szemle* 6, nr. 2 (2016), 173–197. Accesat: 04.08.2023. [https://socio.hu/uploads/files/2016\\_2/acsady.pdf](https://socio.hu/uploads/files/2016_2/acsady.pdf).

<sup>65</sup> Singura informație pe care am găsit-o despre Frigyesné Marton, născută Mária Braun, este că și-a început cariera la Teatrul Național din Pécs ([S.n.] 1954, 6). Întâmplător, ea a fost recrutată inițial ca actriță și apoi transferată la secția de regie. Dosarul personal al Margit Thurzó lipsește. Un articol de ziar afirmă că Margit Thurzó, asistentă de regie la Teatrul „Belvárosi”, nu este aceeași persoană cu studenta de actorie Margit Thurzó, împotriva căreia a fost depusă o moțiune de exmatriculare în 1949. Cf. [N.n.]. „Știri din teatru”. *Világ*, 8 februarie 1949, 4.

dramaturg și istoric de teatru<sup>66</sup>; Márta Springer (care a urmat cursurile lui Nádasdy și Gellért între 1948 și 1952, fiind singura femeie), care a devenit legendarul dramaturg al Teatrului „Madách” din 1958<sup>67</sup>, Vera Márton (a frecventat cursurile lui Kálmán Nádasdy din 1959, dar, conform registrului, a studiat dramaturgia din 1962 și a obținut o diplomă în dramaturgie și critică), care a fost și angajată a Teatrului „József Attila” în calitate de dramaturg<sup>68</sup>, Márta Rusznyák, care a devenit profesoară de istoria teatrului la ELTE (a urmat cursurile lui Endre Marton între 1961 și 1966, fiind singura femeie)<sup>69</sup>. Judit Nagy (care a frecventat cursurile lui Endre Marton între 1950 și 1954) poate fi, de asemenea, inclusă într-o oarecare măsură în acest grup. Ea are 12 producții listate în baza de date teatrală OSZMI, dar după 1959 a lucrat exclusiv ca jurnalistă, scriind despre film, teatru și muzică<sup>70</sup>.

---

<sup>66</sup> Anna László (1922–1981) nu figurează în baza de date OSZMI. Înainte de a-și finaliza studiile de regie, a lucrat ca fotograf. Ulterior, a scris nuvele, romane, o piesă de teatru (*Tizennyolc éves [Optsprezece ani]*, premieră la Debrețin în 1963) și numeroase piese de teatru radiofonic. În 1960, a publicat o monografie despre Sándor Hevesi.

<sup>67</sup> Márta Springer (1925–2022) nu figurează în baza de date OSZMI. Și-a început cariera la Teatrul Armatei Populare Maghiare și la Teatrul Național din Seghedin, iar din 1958 a fost dramaturg permanent la Teatrul „Madách”.

<sup>68</sup> Márton Vera (1929) nu figurează în baza de date OSZMI.

<sup>69</sup> Márta Rusznyák (1937) nu figurează în baza de date OSZMI dedicată teatrului.

<sup>70</sup> Judit Nagy (Pánczélné Nagy Judit) (1931–1983) a lucrat timp de mai mulți ani ca regizoare la Teatrul „Kisfaludy” din Győr după absolvire. De la înființarea sa în 1957, a fost autoare și redactor permanent al revistei *Film, Színház, Muzsika*. Genul său predilect consta în interviurile cu actori.

Următorul grup este format din două persoane care au devenit ulterior regizoare, dar au lucrat în principal ca regizori tehnici sau asistenți: Eszter Tatár (din clasa lui Endre Marton din 1950–1954)<sup>71</sup> și Zsuzsa Bencze (din clasa lui Endre Marton din 1956–1961)<sup>72</sup>.

Le-am plasat pe cele care au lucrat ca regizoare pe tot parcursul vieții, dar nu în principal sau exclusiv în teatru, în al treilea grup: acest grup le includea pe Éva Márkus, regizoare de dublaj (care a frecventat prima clasă în 1945<sup>73</sup>) și Anikó Varsányi (care a frecventat clasa lui Tamás Major între 1971 și 1976, fiind singura femeie), regizoare de radio<sup>74</sup>.

Al patrulea grup este format dintr-o singură persoană care a lucrat ca regizoare de teatru toată viața, dar nu și în funcția de director artistic sau manager: Mária Angyal (din

---

<sup>71</sup> Eszter Tatár (n. 1932) a câștigat Premiul „Jászai”. A lucrat la Pécs, Győr, iar din 1962 la Teatrul Național. Are o producție la activ, pe care a coregizat-o împreună cu Tamás Major (*Coriolan*, 1965). Ca regizoare, are 15 producții înregistrate în baza de date teatrală OSZMI.

<sup>72</sup> Zsuzsa Bencze (Zsuzsa Luxenberg) (n. 1938) și-a început cariera la Teatrul „Petőfi Sándor” din Veszprém, apoi a lucrat la Teatrul „Radnóti Miklós”. Baza de date OSZMI listează 34 de producții regizate de ea.

<sup>73</sup> Éva Márkus (1920–2012) a fost o regizoare de dublaj câștigătoare a Premiului „Béla Balázs”. Baza de date OSZMI listează patru producții teatrale regizate de ea. A fost regizoare de dublaj pentru peste 170 de filme.

<sup>74</sup> Anikó Varsányi (1949–2022). După absolvirea studiilor tehnice, a fost acceptată în clasa de regie a lui Tamás Major ca matematician aplicat și student la teatru universitar. Baza de date OSZMI înregistrează opt producții teatrale ale sale, dar ea a regizat și peste 500 de piese de teatru radiofonic. A fost regizoare la Radio Ungaria între 1972 și 2010 și regizoare-șefă între 1994 și 2002. În 1994 a condus și o trupă de teatru amator. A predat, de asemenea, la Academia de Arte Performative și a obținut o diplomă DLA în 2000.

clasa lui Endre Marton din 1956-1961) are 110 producții înregistrate în baza de date OSZMI<sup>75</sup>.

Persoanele din cel de-al cincilea grup, pe lângă activitatea lor de regizoare, au gestionat și instituții și/sau companii de teatru pentru perioade mai scurte sau mai lungi de timp. Acest grup include șapte persoane: Zsuzsa Révész (care a frecventat prima clasă din 1945), care a fost directoarea Teatrului de Păpuși „Mesebarlang” până la naționalizarea acestuia<sup>76</sup>; Edit Lovas (singura femeie din clasa lui István Horvai între 1949 și 1953), care a gestionat Teatrul Jókai din județul Békés între 1973 și 1977<sup>77</sup>; Judit Nyilassy (singura femeie din clasa lui Kálmán Nádasdy între 1954 și 1958), care a condus Teatrul de Copii din Budapesta între 1977 și 1985<sup>78</sup>; Katalin Kőváry (singura femeie din

---

<sup>75</sup> Mária Angyal (1929–2012) a fost membră permanentă a Teatrului Național din Seghedin. Ea figurează în registru sub numele de Aurélné Sztarek. A obținut o diplomă în arte, apoi s-a înscris la un curs de regie. Și-a început cariera în Győr, apoi, după câteva sezoane, a continuat în Seghedin, unde (după câțiva ani în Kecskemét) a lucrat până la moartea sa. La început a regizat piese clasice, apoi din ce în ce mai multe opere muzicale: operete, muzicaluri și opere.

<sup>76</sup> Zsuzsa Révész (n. 1919) nu figurează în baza de date OSZMI.

<sup>77</sup> Edit Lovas (1931) a petrecut câteva sezoane la Teatrul József Attila după ce a lucrat la Teatrul „Csokonai” din Debrecin, apoi la Teatrul „József Színház” din Kecskemét și la Teatrul Szigligeti din Szolnok, dar a lucrat și în Veszprém, Miskolc și Pécs. Între 1972 și 1981, a fost directoarea Teatrului „Jókai” din județul Békés, iar între 1973 și 1977, a fost și managerul acestuia. Baza de date teatrală OSZMI listează 86 de producții regizate de ea.

<sup>78</sup> Judit Nyilassy (n. 1929) este laureată a Premiului „Jászai” și artistă emerită. Și-a început cariera în Miskolc, apoi, din 1972, a fost regizoare la Teatrul de Copii din Budapesta, iar din 1977 a fost directoarea și regizoarea principală a acestuia. Baza de date teatrală OSZMI listează 62 de producții regizate de ea.

clasa lui Kálmán Nádasdy între 1964 și 1968)<sup>79</sup>, care a fost fondatoarea uneia dintre primele companii de teatru independente, Éjszakai Színház (Teatrul de Noapte), și directoarea Operettszínház (Teatrul de Operetă); Éva Mezei (singura femeie din clasa condusă de Gusztáv Major-Oláh, Kálmán Nádasdy și György Várkonyi între 1948 și 1951), care a fost și directoarea Pinceszínház și a Teatrului pentru Copii din Budapesta<sup>80</sup>; Zsuzsa Dávid (singura femeie din clasa lui László Vámos între 1988 și 1992), care a condus Teatrul German din Szekszárd între 1988 și 2004<sup>81</sup> și Judit Galgóczy (singura femeie din clasa lui László Vámos între

<sup>79</sup> Katalin Kóváry (n. 1942) este laureată a Premiului „Jászai” și artistă emerită. După ce a studiat științele umaniste, și-a completat studiile în regie. Din 1968 până în 1980, a fost directoare a Teatrului „Thália”, lucrând în același timp și pentru Radio Ungaria. A predat la Academia de Arte Performative și a fost, de asemenea, managerul Teatrului de Operetă. A fondat Teatrul de Noapte în 1992. Baza de date teatrală OSZMI listează 79 de producții regizate de ea.

<sup>80</sup> Éva Mezei (1929–1986) și-a început cariera de regizoare la Teatrul „Vidám Színpad” și apoi la Eger. Din 1957, a fost una dintre liderele metodologice ale teatrului amator, ca angajată a Institutului de Educație Publică. Între 1961 și 1968, a fost regizoarea principală a companiei de teatru Universitas. A participat la înființarea Teatrului 25. A regizat pentru radio și a lucrat ca regizor de dublaj la studioul de film *Pannónia* din 1967. În 1976, a fondat grupul Gyerekjátékszín (Teatrul Copiilor), care a funcționat până la moartea sa, în 1986. În 1985, a fost directorul teatrului Pinceszínház din Budapesta. Activitatea sa în domeniul educației dramatice a fost remarcabilă; la Liceul Madách, a implementat un tip de educație dramatică și actoricească de baza concepută teoretic de Zoltán Várkonyi (și planificată anterior de Antal Németh).

<sup>81</sup> Zsuzsa Dávid (n. 1957) a fost regizor și asistent de regie înainte de studiile universitare. După absolvirea studiilor de regie, a lucrat la Teatrul „József Attila”, Teatrul „Csokonai” din Debrecin, Teatrul Național din Pécs, Teatrul „Gárdonyi Géza” din Eger și Teatrul Național din Miskolc, printre altele. Baza de date teatrală OSZMI listează 50 de producții regizate de ea. A predat la Colegiul de Arte Performative și la Universitatea de Dans.

1983 și 1988), care a fost director artistic al departamentului de operă al Teatrului Național din Seghedin<sup>82</sup>.

Două dintre ele au emigrat, formând al șaselea grup: Marianne Krencsey (care a urmat cursurile lui Endre Marton între 1950 și 1954) a continuat să lucreze ca actriță după absolvire și, prin urmare, poate fi clasificată și ca parte a primului grup<sup>83</sup>, iar Judit Selymes (singura femeie care a urmat cursurile lui Kálmán Nádasdy între 1959 și 1963), după ce a regizat câteva piese de teatru în provincie, a lucrat pentru Radio Ungaria, iar după 1972 s-a stabilit în California, unde a regizat, a scris și a predat actorie<sup>84</sup>.

Dintre cele douăzeci și una de studente de acum patruzeci și cinci de ani, aproape toate au rămas „aproprite de

---

<sup>82</sup> Judit GALGÓCZY (n. 1953) a studiat la departamentul de formare a profesorilor al Colegiului de Muzică din Pécs, a lucrat ca repetitoare la Colegiul de Arte Performative, apoi a absolvit studiile de dramaturgie, urmate de regie. Între 1988 și 1992, a fost directorul principal al Teatrului Național din Miskolc, iar între 1991 și 1996 a fost directoarea artistică a Companiei de Operă din Seghedin. Baza de date teatrală OSZMI listează 63 dintre producțiile sale.

<sup>83</sup> Marianne KRENCSEY (1931–2016) a renunțat la regie după examen, având doar două producții înregistrate în baza de date teatrală OSZMI. A apărut mai întâi în filme (*Liliomfi*), apoi în teatru (Teatrul „Katona József” din Kecskemét, Vígszínház, Teatrul „Szigligeti” din Szolnok, Teatrul Național din Pécs, Teatrul „József Attila”), devenind o actriță cunoscută. A emigrat în 1966 și a lucrat ca funcționar în America.

<sup>84</sup> Judit Selymes (Judit Grochmann) (Judit Ilosvay Selymes) (Judit Lőrinci) (n. 1940) și-a început cariera la Teatrul Național din Pécs, apoi, între 1967 și 1972, a lucrat la departamentul de tineret al Radioteleviziunii Maghiare ca regizoare, redactor și scriitoare. A emigrat în 1972 și s-a alăturat departamentului maghiar al *Vocii Americii*. S-a stabilit în California de Sud. A fondat propriul teatru, numit Pocket Stage, unde a și regizat. De asemenea, a predat actoria la Universitatea din California, Los Angeles, și la o școală de actorie. În plus, a scris și a publicat un volum de poezii. Baza de date a teatrului OSZMI listează trei producții (naționale) regizate de ea.

teatru”, cel puțin la început, dar majoritatea nu au urmat cariere ca regizoare de teatru.

Este de remarcat faptul că ele au ocupat funcții de conducere și au regizat în principal în teatre pentru tineret și teatre de păpuși sau teatre muzicale, iar doar una dintre ele a fost directoarea unui teatru provincial timp de câțiva ani. Deși multe dintre ele au regizat în multe locuri diferite, nu au fost foarte prezente în teatrele *mainstream* și pe marile scene din Budapesta și, în calitate de regizoare, nu au determinat repertoriul sau stilul teatrelor de top din țară. În același timp, din multe dintre biografiile lor reiese clar că au jucat un rol important ca organizatori și mediatori culturali, desfășurând o activitate importantă timp de decenii în locuri de muncă mai puțin prestigioase sau mai puțin vizibile, în comunități mai mici. Cercetările viitoare în domeniul istoriei teatrului s-ar putea concentra, așadar, pe descoperirea activității reale a acestor femei, întrucât „faptul că femeile rămân invizibile în istorie nu se datorează faptului că nu au contribuit la modelarea istoriei”<sup>85</sup>.

### Între 1990 și 2020

Datele pentru a treia perioadă sunt cele mai variabile, deoarece parcursurile profesionale sunt încă deschise, iar femeile care au absolvit în acea perioadă sunt acum regizoare active. Cu toate acestea, este clar modul în care transformarea SZFE într-o universitate și procesele de la

---

<sup>85</sup> MÁRKUS Piroška. „Labour Fills me With Grayness” [„Munca mă umple de gânduri sumbre”], *Labour Focus on Eastern Europe* 5, nr. 5-6 (1983), 45-46, *apud* ACSÁDY, „Megtettük-e...” [„Am făcut...”], 182.

începutul mileniului au influențat raportul dintre sexe în rândul studenților admiși.

În cei treizeci de ani dintre 1990 și 2020, 52 dintre cei 126 de regizori admiși erau femei, dar acest număr include 19 regizoare de teatru fizic, 12 regizoare de teatru de păpuși, 6 regizoare de teatru muzical și 15 regizoare de teatru de proză.

Astfel, 41,3% dintre cei admiși sunt studente. Cu toate acestea, dacă ne uităm doar la proporțiile din clasele de regie de teatru prozastic, această cifră scade la 25,4%: 15 din 59 de studenți din zece clase de profil – deși acest procent este totuși mai mare decât procentele din perioadele anterioare. Distribuția este următoarea: între 1990 și 2000 au fost admise cinci femei (Eszter Novák, Ágota Révész, Mária Harangi, Patrícia Horváth, Katalin Nagy), iar între 2000 și 2020, zece femei (Csilla Csáki, Emese Szakács, Gabriella Molnár-Keresztyén, Panni Néder, Zsófia Geréb, Krisztina Székely, Claudia Ágota Benkő, Lembe Dyssou Bona, Noémi Vilmos, Lili Walters). Cu alte cuvinte, numărul femeilor admise la programul de regie de teatru prozastic s-a dublat în cei douăzeci de ani de după 2000. Acest lucru s-a întâmplat pentru prima dată în clasa lui Miklós Szinetár, care a început în 1999 (pe care site-ul web o listează ca fiind o clasă de acest tip, așa că mă voi referi la ea ca atare), și apoi din nou în 2016, în clasa lui László Bagossy și Dániel Kovács D., când au fost admise mai multe femei decât bărbați la o clasă de regie de proză. În departamentele de teatru de păpuși și muzică, acest raport s-a schimbat în 2008 și 2015.

Cercetarea acestei perioade ar putea fi aprofundată prin interviuri specifice, deoarece nu este încă clar dacă femeile

care au absolvit în acea perioadă vor profesa în domeniu. În prezent, se pare că printre persoanele enumerate sunt puține creatoare care ocupă funcții de conducere în teatrele din Ungaria – director general sau director permanent, regizor principal sau regizor stabil (singura astfel de persoană este probabil Kriszta Székely, care este regizoarea Teatrului „Katona József” din Budapesta din 2015) –, dar și că foarte puține dintre ele au ocazia să regizeze în teatre pentru adulți și pe scene mari<sup>86</sup>. Acestea sunt, în parte, fenomene globale: regia de teatru nu este considerată o profesie masculină în termeni și discurs internațional astăzi și, deși multe femei regizează, mai puține femei dețin funcții importante decât bărbații. În studiul său, înainte de a analiza statisticile privind situația teatrului în Ungaria (prezența autoarelor și regizoarelor pe scenă), Katalin Trencsényi citează un exemplu francez: ea notează discursul și prezența lui Carole Thibaut în 2018 la Avignon, care a putut să joace în Grădina Ceccano și să țină un discurs despre egalitatea de șanse, dar nu a ajuns să regizeze în curtea Palatului Papal<sup>87</sup>.

În practica teatrală maghiară actuală, se întâmplă ca femeile fără diplomă de regie să lucreze în mod regulat ca regizoare în teatre consacrate, dar, chiar și în cazul lor, oportunitățile sunt limitate: Ildikó Gáspár regizează la Teatrul

---

<sup>86</sup> Cf. HERCZOG Noémi, „Szerény javaslat” [„O modestă propunere”], *Élet és Irodalom*, 12 august 2022. Accesat: 04. 08. 2023. <https://www.es.hu/cikk/2022-08-12/herczog-noemi/szereny-javaslat.html>.

<sup>87</sup> Katalin TRENCSENYI. „De mi lett a nővel?” [„Dar ce s-a întâmplat cu femeia?”], *Színház* 52, nr. 5 (2019), 32–39; 32.

„Örkény” și în străinătate, în timp ce Andrea Pass pune în scenă propriile piese.

În sfera independentă, în afara teatrelor consacrate, proporția regizoarelor și a femeilor care conduc companii de teatru pare să fie mult mai mare decât în teatrele consacrate, deși nu avem statistici în acest sens. Dintre cele enumerate, Zsófia Geréb și Panni Néder lucrează în străinătate ca regizoare de teatru și operă. Mulți dintre cei din generația actuală de vârstă universitară – de exemplu, foștii studenți enumerați mai sus – studiază arta în străinătate.

Dintre absolvenții și absolventele de regie în vârstă de treizeci de ani despre care s-a discutat, din câte știu, singura care lucrează în prezent ca director de companie sau director artistic într-un teatru permanent este Eszter Novák – dar nici ea nu se află în Ungaria<sup>88</sup>.

Este recomandabil să se continue examinarea celor trei perioade folosind metode diferite. Cercetarea situației actuale ar necesita interviuri, chestionare și statistici. Pentru examinarea perioadei cuprinse între 1945 și 1990, cercetarea sociologică și istorică comparativă ar fi necesară pentru oferirea unei imagini mai precise a motivelor care au determinat oamenii de teatru să părăsească domeniul în anumite perioade sau a modului în care profesionalizarea meseriei de regizor diferă la nivel internațional de cea din Ungaria. Ar fi necesare cercetări microistorice pentru perioada de dinainte de 1945, deoarece atunci s-a

---

<sup>88</sup> Eszter Novák este directoarea artistică a Teatrului „Szigligeti” din Nagyvárad din 2015. La momentul publicării cărții în 2025, la trei ani după redactarea studiului, Kriszta Székely este deja directoarea Teatrului „Katona József”.

împământenit în conștiința publică conceptul de profesie sau carieră de regizor, dar există puține surse disponibile cu privire la gestionarea practică a repetițiilor teatrale și la practicile contemporane de regie.

În concluzie, voi prezenta pe scurt carierele celor patru studenți regizoare dinaintea de 1945 ale căror nume au supraviețuit, deoarece ele au fost literalmente primele regizoare din Ungaria. Două dintre ele au fost studenți ale lui Sándor Hevesi, iar două au fost studenți ale lui Antal Németh.

Sára Hajek (Rohonczy / Rohonczi Hajek Sára) (R.  
Hajek Sári) (Rozinek Gyuláné)

Prima piesă de teatru regizată de o femeie cu diplomă de regie în Ungaria a fost premiera piesei lui Pirandello, *Jocul sau viața*, la Teatrul Național, pe 20 octombrie 1933. Regizarea a fost Sára Hajek, care absolvise al doilea curs al lui Hevesi cu un an înainte, așa că probabil a fost invitată la Teatrul Național de către profesorul ei pentru formare practică, dar la momentul primei sale producții, Géza Voinovich era deja regizorul. Presa a subliniat și feminitatea regizoarei: „Spectacolul are o altă particularitate interesantă în Pesta: este pentru prima dată când o regizoare apare pe scena din Pesta.”<sup>89</sup> Piesa lui Pirandello se concentrează pe viața unei actrițe, are puțină acțiune, multe monologuri și abordează problema psihologico-filosofică a măsurii în care viața este mai reală în teatru sau în afara

---

<sup>89</sup> [N.n.], „Női rendezője van a Pirandello-darabnak” [„Piesa lui Pirandello are o regizoare”], *Magyar Hírlap*, 14 octombrie 1933, 7.

teatrului. Rolul principal este interpretat de actrița vedetă a epocii, Gizi Bajor. Spectacolul și regia lui Hajek sunt lăudate aproape în unanimitate de critici, doar unul considerând prestația lui Gizi Bajor un eșec total<sup>90</sup>. Criticii laudă și cele două producții ulterioare ale lui Hajek, bazate pe *Füsti fecske* (*Rândunica fumurie*) de Sándor Kocsmáros și *Pénz beszél* (*Banii vorbesc*) de Gyula Feleki. În vara anului 1934, ea a regizat în orașul său natal, Kőszeg. Chiar și în 1935, există rapoarte despre activitățile sale de regie: i s-a încredințat reluarea piesei *Tartuffe* la Teatrul „Nemzeti” pentru un spectacol al muncitorilor, dar acest lucru a marcat sfârșitul carierei sale de regizoare de teatru<sup>91</sup>. În 1936, rubrica „Intim Pista” din *Színházi élet* a relatat, însoțită de o fotografie, că „Sára Rohonczi Hajek, prima regizoare maghiară, și inginerul Gyula Rozinek s-au căsătorit”<sup>92</sup>. După aceea, ea a apărut mai des în știrile din viața socială și publică.

Înainte de a urma cursurile școlii de film, Hajek a lucrat ca profesoară de engleză. A absolvit Facultatea de Arte din Budapesta și a studiat la Vassar College din America cu o bursă în 1929. În 1938, ea și soțul ei, au vizitat din nou America, ținând prelegeri educative în timpul turneului,

---

<sup>90</sup> Jenő PAPP, „Pirandello és Bajor Gizi tévedése a Nemzeti Színházban” [„Pirandello și greșeala lui Gizi Bajor la Teatrul Național”], *Magyarság*, 21 octombrie 1933, 9.

<sup>91</sup> Sándor JENNITZ. „A Nemzeti Színház negyedik munkáselőadása” [„A patra reprezentație a muncitorilor la Teatrul Național”], *Népszava*, 19 martie 1935, 10.

<sup>92</sup> [N.n.], „Maga csak tudja...” [„Numai tu știi...”], *Színházi Élet*, 11 octombrie 1936, 22.

relatate în ziarul fostei sale școli<sup>93</sup>. La întoarcerea acasă, ea a ținut discursuri la cluburile de femei despre rolul educativ al teatrului și al culturii americane<sup>94</sup>. În 1944, ziarele americane au relatat că soțul ei fusese arestat ca spion nazist și că ea însăși fusese acuzată de spionaj<sup>95</sup>. Știrile din 1952 ale comunității maghiare din America de Sud au relatat că universitatea gratuită a comunității maghiare din Chile, cu o durată de două luni, a prezentat piesa *Tragedia omului*, în regia lui Sári R. Hajek<sup>96</sup>.

### *Júlia Székely (Staud Gézané) (1906–1986)*

Nu a regizat niciodată. Fiind prima studentă la regie, ziarele au publicat un portret al ei când s-a înscris la cursul lui Sándor Hevesi<sup>97</sup>. Székely a studiat pianul și a fost eleva lui Kodály și Bartók, ceea ce explică probabil de ce nu a susținut examenul de regie și a obținut doar un certificat în loc de diplomă. S-a căsătorit cu colegul ei de clasă, Géza

<sup>93</sup> [N.n.], „1929”. *Vassar Quarterly* 23, nr. 4. (1938): 28. Accesat: 30. 06. 2025. <https://newspaperarchives.vassar.edu/?a=d&d=vq19380301-01.2.31&e=-----en-20--1--txt-txIN----->

<sup>94</sup> [N.n.], „28.000 kilométer autóval Amerikán keresztül” [„28.000 de kilometri cu mașina prin America”], *Magyar Nemzet*, 12 aprilie 1940, 8.

<sup>95</sup> [N.n.], „Budapesten képezték ki a Detroitban letartóztatott náci kémeket” [„Spionii naziști arestați în Detroit au fost instruiți la Budapesta”], *Magyar Jövő*, 26 august 1943, 1. V. și [N. N.], „Rozinek Gyulát és feleségét mint mesterkémekeket nevezték meg a detroiti perben” [„Gyula Rozinek și soția sa numiți spioni de rang înalt în procesul de la Detroit”], *Magyar Jövő*, 29 martie 1944, 3.

<sup>96</sup> [N.n.], „Chilei magyar mozaik” [„Mozaicul maghiar chilian”], *Délamerikai Magyarság*, 29 februarie 1952, 4.

<sup>97</sup> [N.n.], „Mindössze 125 növendéke van a pesti színésziskolának” [„Există doar 125 de studenți noi la școlile de actorie din Pest”], *Színházi Élet*, 29 septembrie 1929, 34.

Staud. A devenit cunoscută ca scriitoare, în primul rând ca autoare de romane, piese de teatru radiofonice și piese de teatru pentru televiziune. Între 1945 și 1948, a lucrat pentru revista *Színház (Teatru)*. Pe baza vechilor sale note, a consemnat în scris modul în care Sándor Hevesi le predă studenților teoria regiei:

„Există patru factori care trebuie luați în considerare într-o reprezentație teatrală: 1. *Scriitorul*; 2. *Actorii*; 3. *Publicul*; 4. *Regizorul*. Rolul regizorului este de a media între public și scriitor cu ajutorul actorilor. În teoria regiei, luăm în considerare trei aspecte: I. Relația regizorului *cu autorul* (aspectul dramaturgic); II. Relația regizorului *cu actorul* (aspectul interpretativ); III. Relația regizorului *cu publicul* (cadrul, actualizarea, politica etc.)”<sup>98</sup>

Székely a scris și piesa *Nóra leányai [Fiicele Norăi]*, care a avut premiera la Teatrul Național pe 28 aprilie 1938, Gizi Bajor asumându-și rolul de regizoare pentru prima dată în cariera sa. Rolurile principale au fost interpretate de Éva Szörényi, Zita Szeleczky și Hilda Gobbi, poate într-un stil prea apropiat de cel al lui Gizi Bajor, potrivit unei recenzii: „Brilianta actriță a excelat în primul său rol, deși – evident fără intenție – și-a lăsat amprenta artistică asupra interpretării tinerelor actrițe”<sup>99</sup>. Piesa aborda proble-

---

<sup>98</sup> SZÉKELY Júlia, „Emlékezés Hevesi Sándor rendezői tanfolyamára” [„Amintindu-ne cursul de regie al lui Sándor Hevesi”], *Színház* 6, nr. 11 (1973), 15–21.

<sup>99</sup> K.A. „Nóra leányai” [„Fiicele Norăi”], *Pesti Napló*, 29 aprilie 1938, 13.

mele femeilor muncitoare din acea perioadă. Piesa a fost primită cu asprime de critici, care au cerut ca aceasta să respecte standardele literare ale lui Ibsen, dar aceștia au lăudat actorii și regia. Cu toate acestea, extrema dreaptă a folosit spectacolul în campania sa împotriva Teatrului Național și a directorului său, Antal Németh, perturbându-l cu demonstrații. Presa a atacat teatrul din cauza originii evreiești a autoarei<sup>100</sup>. Németh a încercat să mențină piesa în program și s-o susțină pe autoare, dar, în cele din urmă, piesa a fost jucată doar de șapte ori.

Dr. Gabriella Margalit (Gabriella Kassius) (1922)

Două studente de-ale lui Antal Németh au rămas în memoria colectivă. Una dintre ele, Gabriella Margalit, a participat la cursul din 1944 și avea deja un doctorat în filosofie la acea vreme. Nu există informații despre faptul că ar fi regizat vreo piesă de teatru. Ea a fost, de asemenea, afectată de legile antievreiești și a fost una dintre studentele pentru care Academia Națională de Management și Regie Teatrală nu a cerut dovada originii ei etnice. A lucrat ca voluntară alături de Raoul Wallenberg în Budapesta. După război, a călătorit la Stockholm cu o bursă de istorie a teatrului și s-a stabilit acolo, căsătorindu-se cu scriitorul și istoricul literar suedez Kassius Tortsen. A corespondat cu Németh și a încercat să-i găsească un loc de muncă, dar acest lucru nu a fost posibil din cauza procedurilor împotriva fostului director al Teatrului Național și a faptului că nu a primit

---

<sup>100</sup> Cf. Zoltán IMRE, „Idegenek a Nemzeti Színházban” [„Străini la Teatrul Național”], *Theatre* 46, nr. 2 (2013), 29–37.

pașaport. Margalit a continuat să cultive relațiile culturale suedezo-maghiare și a predat suedeza refugiaților și imigranților<sup>101</sup>.

Ilonka Halmos (Ilona Csillag) (Csillag Miklósné)  
(1912)

O altă elevă de-a lui Németh, Ilonka Halmos, a publicat mai târziu (*Școala de actorie centenară, Árpád Ódry, Jurnalul Lujzei Blaha*) sub numele Ilona Csillag, nume sub care era cunoscută la Academia de Arte Performative, unde a predat teatru și istoria dramaturgiei timp de zeci de ani.

Conform *Lexiconului artelor teatrale maghiare*, după absolvirea Facultății de Arte, Csillag „a absolvit și cursul regulat al școlii de teatru a Asociației Naționale a Actorilor”<sup>102</sup>. Cu toate acestea, publicația Asociației Naționale a Actorilor care relatează despre cei patruzeci de ani ai Școlii de Formare a Actorilor nu menționează nicio pregătire în domeniul regiei<sup>103</sup>. Csillag a regizat într-adevăr o piesă de examen la Școala de Actorie în 1935, *A kényeskedők*

---

<sup>101</sup> Postare pe Twitter/X a Irinei Schoulgin Nyonin, ambasadoarea Suediei pentru drepturile omului, democrație și statul de drept, din 17 august 2019, despre doamna Gabriella Kassius, accesată la 30 iunie 2025, <https://twitter.com/sweambHR/status/1166347565564137472>.

<sup>102</sup> György SZÉKELY (ed.), *Magyar Színházművészeti Lexikon* [Enciclopedia artelor teatrale maghiare], Budapesta, Akadémiai Kiadó, 1994, accesat la 4 august 2023, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz04/107.html>.

<sup>103</sup> József SZÉLL. *Az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájának negyven éve 1903–1943* [Patruzeci de ani de la înființarea Școlii de actorie a Asociației Naționale a Actorilor, 1903–1943], Budapesta: Országos Magyar Színészegyesület Színészképző Iskola, 1943.

[*Prețioasele ridicole*], pe care ea însăși o menționează în presă<sup>104</sup>, și pe care Antal Németh o notează în anuarul școlii<sup>105</sup>. Este cert că a fost studenta lui Antal Németh, așa că a putut să pună în scenă un spectacol de examen cu el sau cu ajutorul lui. Întrebarea este mai degrabă dacă această relație maestru-elev a avut o formă sau un cadru oficial în școală: dacă era vorba de o școală de actorie, un curs universitar sau mentorat privat (Németh a avut mai târziu, după 1945, și studenți cărora le predă acasă la el). Cu toate acestea, în anii '30, Csillag a fost cu siguranță implicată în fondarea trupei de teatru Magyar Játékszín și în punerea în scenă a singurei și unicei lor reprezentații, *A philosophus*, care a avut premiera pe 7 februarie 1937 la Academia de Muzică. Muzica pentru spectacol a fost compusă de György Ránki, iar rolul principal al filosofului a fost interpretat de Endre Gellért, dar din trupă au făcut parte și Lajos Básti, József Gáti și József Szendrő. Géza Hegedűs a fost responsabil cu dramaturgia. Scopul Teatrului Maghiar era să combine tradițiile clasicilor maghiari cu avangarda, motiv pentru care au ales opera lui Bessenyei ca primă piesă de debut. Cu toate acestea, trupa a fost interzisă după a treia reprezentație, deoarece era suspectă din punct de vedere

---

<sup>104</sup> [N.n.], „Az országos Színészegyesület színészképző iskolájának vizsgálódása” [„Examenul Școlii de actorie a Asociației Naționale a Actorilor”], *Pesti Napló*, 28 mai 1935, 14.

<sup>105</sup> SZÉLL, *Az Országos Színészegyesület... [Asociația Națională a Actorilor...]*, 45.

politic, întrucât „nu era clar imediat în numele cărei ideologii interpretaseră vechile valori ale literaturii maghiare”<sup>106</sup>.

Ilonka Halmos nu a mai regizat niciodată.

---

<sup>106</sup> LENKEI Júlia, „«Ti is összeesküvők vagytok ». Un experiment teatral uitat” [„«Și voi sunteți conspiratori». Un experiment teatral uitat”], *Critikai Lapok* 23, nr. 7–8 (2014), 5–10; 5.

## Trei instantanee Bajor-Philther

În această lucrare, voi juxtapune trei analize mai scurte, pregătite în conformitate cu metodologia lui Philther, ca trei instantanee: una referitoare la spectacolul din 1936 al piesei *A néma levente* [*Tineretul tăcut*] (regizor: Sándor Hevesi), a doua, cu privire la spectacolul din 1937 al piesei *Amerikai Elektra* [*Elektra americană*] (regizor: Antal Németh), a treia referindu-se la producția din 1950 *Intrigue and Love* (regizor: Endre Gellért)<sup>107</sup>. Ceea ce au în comun aceste trei producții teatrale este faptul că toate au fost puse în scenă la Budapesta în secolul al XX-lea și că rolul principal feminin a fost interpretat de Gizi Bajor.

Analizez aceste spectacole deoarece mă interesează ce se poate descoperi și spune despre interpretarea unei persoane – prima actriță a națiunii – un secol mai târziu, bazându-mă, în mod firesc, pe recenzii ale spectacolelor, fotografii, documente de arhivă și memorii, în absența înregistrărilor video. Voi urma metoda și abordarea lui Philther, adică voi păstra spectacolul ca obiect central și unitate de bază a cercetării științifice<sup>108</sup>, punând accentul

<sup>107</sup> Acest studiu a fost realizat cu sprijinul profesional al Programului Național de Excelență al Ministerului Inovării și Tehnologiei (cod ÚN-KP-22-4-I-SZFE-3) din Ungaria, finanțat de Fondul Național pentru Cercetare, Dezvoltare și Inovare.

<sup>108</sup> Cf. Magdolna JÁKFALVI, „A Philther mint történetírás” [„Philther ca istoriografie”], *Hungarológiai Közlemények* 20, nr. 2 (2019), 1–16. V. și Árpád KÉKESI KUN, „A Philther mint historiográfiai modell” [„Philther ca model istoriografic”], *Theatron* 13, nr. 1 (2014), 28–32.

pe microistorii și încadrând munca actorului în contextul istoric. Deoarece interpretarea lui Gizi Bajor a avut o influență foarte puternică asupra istoriei spectacolelor discutate, consider că merită să privim spectacolele ca situații în care actorul lucrează și în care cadrul muncii sale, natura sarcinii sale și mijloacele de exprimare sunt determinate de spectacolul dat. Studiarea celor cinci aspecte ale lui Philther devine astfel o condiție fundamentală pentru al șaselea aspect, cel al actoriei: textele amintirilor și declarațiile criticilor de teatru capătă sens în contextul istoriei teatrului și cu o înțelegere a conceptelor dramaturgiei și regiei. Contextul istoric teatral al spectacolelor ne permite să vedem poziția actorului în societate și în cadrul teatrului, precum și relația sa profesională cu regizorul. Din perspectivă dramaturgică, putem examina importanța rolului în piesă (prin rol, mă refer la sarcina actorului în spectacol), preponderența sa în text, funcția și natura sa. Aspectele vizuale și auditive ale teatrului ne permit să tragem concluzii despre instrumentele actorului. Decorul nu oferă doar spațiu, ci și un cadru pentru mișcare: un salon necesită un limbaj și forme de mișcare diferite față de un decor pe mai multe niveluri sau stilizat, iar dimensiunea sălii de spectacol nu poate fi ignorată: uneori nu specificul producției sau al piesei determină discursul elevat, ci pur și simplu condițiile spațiului. Discuția despre producție conturează limbajul spectacolului – pe care actorii din teatru trebuie să îl exprime în mod uniform – și poate dezvălui, de asemenea, detalii specifice despre regia actorilor.

Sándor Hevesi, Antal Németh și Endre Gellért reprezintă capitole și epoci separate în istoria teatrului maghiar din

secolul al XX-lea. Gusturile lor regizorale, viziunile asupra lumii și estetica diferă – totuși, actorii cu care au lucrat toți trei creează continuitate și legături între ei. La urma urmei, publicul lui Hevesi, Németh și Gellért a văzut-o și pe Gizi Bajor pe scenă.

## *Sándor Hevesi: A néma levente [Cavalerul mut], 1936*<sup>109</sup>

### *Contextul teatral al spectacolului*

Sándor Hevesi a fost demis din funcția de director al Teatrului Național la începutul primăverii anului 1932. La momentul premierei piesei *Cavalerul mut*, se afla la a treia stagiune la Teatrul Maghiar, unde a fost angajat ulterior ca regizor. Piesa lui Heltai a fost a șaptea sa premieră la teatru<sup>110</sup>. Pentru Teatrul Maghiar, spectacolul a fost, de aseme-

---

<sup>109</sup> *Data premierei:* 20 martie 1936. *Locul:* Magyar Színház. *Autor:* Jenő Heltai. *Scenograf:* Tibor Upor. *Costume:* Klára Szúnyoghné Tüdős. *Dirijor/director muzical:* Dezső Losonczy. *Actori:* Zoltán Szakáts (Mátyás, regele Ungariei), Blanka Péchy (Beatrix, soția sa), Gizi Bajor (Zilia Duca, nobilă italiană), Jenő Törzs (Péter Agárdi, cavaler maghiar), Tivadar Bilicsi (Beppo, scutierul său), Lujza Székely (Gianetta, prietena Zilieii), Vera Pillér (Mona Mea, prietena Zilieii), Vera Sennyei (Carlotta, servitoarea Zilieii), Paula Bacsányi (Nardella, doica reginei), László Földényi (Galeotto Marzio, cronicarul regelui), Ferenc Pethes/Miklós Pataky (Tiribi, bufonul regelui), Gusztáv Vándory (Preotul).

<sup>110</sup> Cf. Géza STAUD, *Hevesi Sándor rendezései, Adattár, Színháztörténeti füzetek 3 [Producțiile lui Sándor Hevesi, Arhiva de date, Broșuri de istorie teatrală 3]* (Budapesta: Institutul de Studii Teatrale și Cinematografice – Muzeul Național de Istorie Teatrală, Budapesta, 1957).

nea, a șaptea și ultima premieră din stagiunea 1935/36<sup>111</sup>. Teatrul era condus de Elemér Wertheimer și Dr. Pál Bródy. Aceștia câștigaseră deja mult prin semnarea contractului cu Hevesi, iar acum aveau și cea mai populară actriță din țară, Gizi Bajor, membră a Teatrului Național, care nu mai jucase pe o scenă privată de zece ani, iar vestea apariției sale s-a răspândit imediat prin presă<sup>112</sup>.

Jenő Heltai a scris piesa pentru Gizi Bajor<sup>113</sup> și inițial trebuia să fie pusă în scenă la Vígszínház, dar după amânarea premierei, a devenit incert dacă Gizi Bajor va fi disponibilă pentru a juca, așa că Heltai și-a revendicat drepturile asupra piesei. Teatrul Național și Teatrul Maghiar și-au manifestat interesul pentru piesă, iar Heltai l-a ales pe cel din urmă<sup>114</sup>. Cu câțiva ani mai devreme (între 1932 și 1934), el însuși condusesese acest teatru, dar este probabil ca și Sándor Hevesi să fi jucat un rol în luarea acestei decizii.

Din acest moment, Teatrul Maghiar profită de fiecare ocazie pentru a-și face publicitate: presa relatează amănunțit fiecare etapă și fiecare mic detaliu al producției, de

---

<sup>111</sup> Cf. Lajos KOCH, *A budapesti Magyar Színház műsora, Adattár, Színháztörténeti füzetek 24* [Programul Teatrului Maghiar din Budapesta, Arhiva de date, Broșuri de istorie teatrală 24], Budapesta: Institutul de Studii Teatrale – Muzeul Național de Istorie Teatrală, 1960.

<sup>112</sup> [N.n.], „Színházi konfetti” [„Theatre Confetti”], *Budapesti Hírlap*, 18 februarie 1936, 13.

<sup>113</sup> F. I. „Beszélgetés Heltai Jenővel” [„Conversație cu Jenő Heltai”], *Pesti Napló*, 29 martie 1936, 22.

<sup>114</sup> [N.n.], „Hol kerül színre Heltai Jenő verses vígjátéka?” [„Unde va fi pusă în scenă comedia în versuri a lui Jenő Heltai?”], *Az Est*, 13 februarie 1936, 6, v. și [N. N.], „A néma levente a Magyar Színházban fog színre kerülni” [„Cavalerul mut va fi pus în scenă la Teatrul Maghiar”], *Az Est*, 16 februarie 1936, p. 6.

la decizia ca partenerul lui Bajor să fie Jenő Törzs<sup>115</sup>, până la faptul că Gizi Bajor s-a dus la teatru pentru repetiții pe 21 februarie<sup>116</sup>. După repetiția de a doua zi, actrița acordă un interviu: în acest moment, ea cunoaște deja aproape întregul scenariu<sup>117</sup>. Ei continuă să facă progrese: pe 18 martie, după prima repetiție în costume, actorii sunt „pregătiți”: se simt ca și cum ar juca deja rolurile lor<sup>118</sup>.

Ziarele scriu despre repetiția în costume, care durează până la miezul nopții<sup>119</sup>, și despre repetiția generală, la care participă Ferenc Herczeg, Erzsi Paulay și Kálmán Csathó<sup>120</sup>.

---

<sup>115</sup> [N.n.], „Törzs lesz a néma levente” [„Jenő Törzs va fi cavalerul mut”], *Az Est*, 19 februarie 1936, 6.

<sup>116</sup> [N.n.], [S.t.], *8 órai újság*, 21 februarie 1936, 10.

<sup>117</sup> a.n.gy. „Bajor Gizi Ziliáról, a keményszívű várúrnőről, akiért némaságot fogad Mátyás király leventéje” [„Gizi Bajor despre Zilia, stăpâna de cetate cu inimă de piatră, pentru care cavalerul regelui Matia jură să rămână mut”], *Magyarország*, 23 februarie 1936, 20.

<sup>118</sup> [N.n.], „A néma levente két főszereplője szerepéről” [„Despre rolurile celor două personaje principale din *Cavalerul mut*”], *Az Est*, 18 martie 1936, 6.

<sup>119</sup> [N.n.], „Egész éjjel próbáltak a Magyar Színházban” [„Au repetat toată noaptea la Teatrul Maghiar”], *Esti Kurir*, 18 martie 1936, 8.

<sup>120</sup> „Într-adevăr... La câteva minute după începerea actului, ochii lui Bajor Gizi se umplu de lacrimi. Pe scena întunecată, luminată doar de o mică lampă, ea se apropie și, cu vocea tremurândă de plâns, îi spune lui Paulay Erzsébet, care stă lângă Ferenc Herczeg în sală: «Erzsike, părăsește repetiția, pentru că mi-e rușine de mine...» «Gizikám, strigă Erzsébet Paulay către scenă, dacă plec, nu vei fi mai bună, mai strălucitoare sau mai admirabilă decât ești în piesa domnului Heltai». Un zâmbet slab luminează fața plină de lacrimi a lui Gizi Bajor. «Atunci rămâi, Erzsikém...» Și acum repetiția continuă fără întrerupere”, István KARDOS, „Erzsike, menj ki a próbáról, mert szégyellem magam», mondta Bajor Gizi Paulay Erzsinek *A néma levente* főpróbáján” [„«Erzsike, părăsește repetiția, pentru că mi-e rușine», i-a spus Gizi Bajor lui Erzsike Paulay la repetiția generală a piesei *Cavalerul mut*”], *Esti Kurir*, 19 martie 1936, 12.

Biletele pentru premieră se vând rapid și se anunță un spectacol de gală, la care vor participa guvernatorul Horthy și ministrul Bálint Hóman<sup>121</sup>. Spectacolul are un succes chiar mai mare decât era așteptat, devenind evenimentul sezonului. Bajor (care a semnat contractul cu Teatrul Național cu condiția ca noul director, Antal Németh, să îi garanteze două luni de concediu fără plată pe an pentru a putea juca în teatre private) trebuie să își ia liber de la Teatrul Național pentru încă câteva săptămâni, astfel încât să poată juca în serile suplimentare<sup>122</sup>. Németh i-ar fi aprobat doar trei seri pe săptămână, așa că Bajor a apelat la Bálint Hóman. Ministrul i-a acordat lui Bajor încă două luni de concediu fără plată pentru a putea juca în *Cavalerul mut*, dar, la cererea actriței, a fost dispus să renunțe la o lună: în iulie, teatrele, inclusiv Teatrul Maghiar, nu au spectacole. Cu toate acestea, după ce Bajor află că actorii sunt puși în dificultate din cauza faptului că nu vor primi salariile de la Teatrul Național, ea renunță la salariul pe luna iulie în numele lor<sup>123</sup>. Actrița va putea juca din nou acest rol în sezonul următor și va putea apărea ca invitată în alte piese: statutul lui Bajor la Teatrul Național rămâne de neclintit, în același timp, își păstrează și își subliniază independența, ba mai mult, îi ia apărarea, alături de Zilia, și fostului său maestru, Sándor Hevesi, aflat într-o situație vdificilă.”<sup>124</sup>.

<sup>121</sup> [ N. N.], [ S.t.] *Pesti Napló*, 21 martie 1936, 13.

<sup>122</sup> [N.n.]. „Bajor Gizi kéthónapos szabadsága” [„Concediul de două luni al lui Bajor Gizi”], *Nemzeti Ujság*, 4 iunie 1935. 13.

<sup>123</sup> Astfel, ministerul distribuie salariul ei pe două luni, 6.000 de pengő între actorii aflați în nevoie – EMŐD Tamás, „Hétfőtől hétfőig” [„De luni până luni”], *Reggeli Ujság*, 15 iunie 1936, 9.

<sup>124</sup> Cf. Tamás GAJDÓ, „A Nemzetin/a nemzeten innen és túl: Hevesi Sán-

Potrivit declarațiilor lui Jenő Heltai, el a conceput tema timp de treizeci de ani<sup>125</sup>, înainte de a o pune în scris la Baden în câteva luni<sup>126</sup>. El a preluat povestea din colecția de nuvele a lui Matteo Bandello<sup>127</sup>. Piesa a avut premiera în martie 1936; publicul a descoperit-o la teatru, fiind publicată sub formă de carte de Athenaeum în aprilie. Piesa în versuri, a cărei acțiune se desfășoară la granița temporală dintre Evul Mediu și începutul Renașterii, a fost primită cu

---

dor és Bajor Gizi" [„La Teatrul Național/Dincolo de națiune – Sándor Hevesi și Gizi Bajor"], *Theatron* 13, nr. 3 (2014), 13–17.

<sup>125</sup> F.I. „Beszélgetés...” [„Conversație..."], 22.

<sup>126</sup> Deși există o anecdotă teatrală potrivit căreia Hevesi i-ar fi sugerat lui Heltai ideea de a distribui un actor mut din piesa austriacă care l-a inspirat, un actor austriac pe nume Loewe, care era popular și în Pesta, și-a făcut o dată o apariție ca invitat la Teatrul Național, totuși, conform regulilor teatrului, nu i s-a permis să vorbească germană pe scenă, așa că i s-a dat rolul unui iubit mut dintr-o piesă austriacă care a fost jucată o singură dată, pentru ca el să poată juca. Potrivit lui Péter Molnár Gál, aceasta e versiunea lui Antal NÉMETH – M.G.P., „A mosolygó levente – 125 éve született Heltai Jenő” [„Levente zâmbitorul – Jenő Heltai s-a născut acum 125 de ani”], *Népszabadság*, 10 august 1996, 25.

<sup>127</sup> Jenő KOLTAY-KASTNER, „A néma levente meséje” [„Povestea tânărului tăcut”], *Irodalomtörténet* 57, nr. 7 (19), 180–191.

entuziasm în Ungaria<sup>128</sup> și, la scurt timp, și în străinătate: în luna mai a aceluiași an, a fost tradusă în germană, iar în toamnă a fost pusă în scenă la Londra<sup>129</sup>.

Potrivit autorului, aproximativ 2.000 din cele 4.000 de versuri sunt recitate pe scena Teatrului Maghiar<sup>130</sup>. Scenariul spectacolului nu este cunoscut. Piesa este unică deoarece, deși este scrisă în versuri, nu este solemnă sau clasică, ci scrisă în limbaj cotidian, iar tema sa este atât comică (Aladár Schöpflin o compară cu comediile romantice ale lui Musset<sup>131</sup>), cât și etnografică, referitoare la cultura maghiară (Béla Zsolt o compară cu *Toldi* a lui János Arany<sup>132</sup>).

Astfel, stilul versificat devine un instrument de joacă și teatralitate: drama și miza se află în structura poveștii,

---

<sup>128</sup> Ar putea fi considerat un moment de cotitură în literatură. Cf. Béla Zsolt, „*A néma levente*” [„*Cavalerul mut*”], *A Toll* 8, nr. 2 (1936), 51–52. V. și următoarea apreciere: „În povestea clasică, simplă, a *Cavalerului mut* pare că excelentul scriitor ar fi adus pe scenă una dintre poveștile de neuitat din *Gesta Romanorum*: structura, defalcarea, dispunerea și intriga întregii povești sunt atât de latine în puritatea lor, formate și finisate în mod natural. Concisă și impecabilă, ca o poveste populară care deja poartă și exprimă normele artei în formarea sa” – Aurél KÁRPÁTI, „*A néma levente* – a Magyar Színház pénteki bemutatója” [„*Cavalerul mut*” – premiera de vineri la Teatrul Maghiar], *Pesti Napló*, 21 martie 1936, 13.

<sup>129</sup> (f.i.) „Heltai Jenő *A néma levente* felújításáról” [„Jenő Heltai despre reluarea piesei *Cavalerul mut*”], *Pesti Napló*, 23 aprilie 1937, 14.

<sup>130</sup> „Piesa avea inițial patru mii de versuri, din care eu însumi am tăiat o mie șase sute înainte de repetiții, iar mai târziu am tăiat încă patru-cinci sute de rânduri în timpul repetițiilor”, [N. n.] „Heltai Jenő nyilatkozik *A néma levente* jubiláris előadásáról” [„Jenő Heltai comentează spectacolul aniversar al piesei *Cavalerul mut*”], *Keleti Újság*, 19 octombrie 1936, 13.

<sup>131</sup> Aladár SCHÖPFLIN, „*A néma levente* – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban” [„*A néma levente* – Comedia lui Jenő Heltai la Teatrul Maghiar”], *Nyugat* 29, nr. 4 (1936), 320–321, 321.

<sup>132</sup> ZSOLT, „*A néma levente*” [„*Cavalerul mut*”], 51.

pe care limbajul versificat o ridică la nivelul unei lumi de basm pline de umor și veselie. Cu excepția lui Gizi Bajor (și Jenő Törzs), actorii din producție nu sunt obișnuiți cu versurile dramatice, dar limbajul poetic al lui Heltai, care tinde spre cotidian și simplitate, nu le cauzează niciun fel de probleme.<sup>133</sup>

### *Producția*

Potrivit criticilor, Sándor Hevesi, în vârstă de 63 de ani, pune în scenă piesa renascentistă cu „o consecvență stilistică impecabilă”<sup>134</sup>. Hevesi este unul dintre primii regizori de teatru din Ungaria, primul care a predat și a redactat, de asemenea, cursuri<sup>135</sup>. În viziunea sa, sarcina regizorului este de a media între scriitor și public, cu ajutorul actorilor. El consideră că stilul este cea mai înaltă formă de iluzie, iar scopul teatrului este crearea iluziei. În viziunea lui Hevesi, munca regizorului cu actorii constă în distribuirea rolurilor și punerea în scenă a piesei. În acest din urmă caz, el consideră că, chiar dacă regizorul lucrează cu cei mai buni actori, există două situații în care îi poate „prinde”: într-una, actorul joacă rolul în felul său, iar în cealaltă acesta

---

<sup>133</sup> SCHÖPFLIN, „*A néma levente...*” [„*Cavalerul mut...*”], 321. Teatrele private nu puneau în scenă drame în versuri. Blanka Péchy, care a interpretat-o pe Beatrix (și a devenit faimoasă ca recitatoare de versuri), jucase în compania lui Max Reinhardt în anii anteriori.

<sup>134</sup> KÁRPÁTI, „*A néma levente*”, 13.

<sup>135</sup> Cf. Júlia SZÉKELY, „Emlékezés Hevesi Sándor rendezői tanfolyamára” [„Evocare a cursului de regie al lui Sándor Hevesi”], *Színház* 6, nr. 11 (1973), 15–21, v. și Sándor Hevesi, *Az előadás, a színháztudás, a rendezés művészete* [Arta spectacolului, a actoriei și a regiei] (Budapesta: Gondolat, 1965).

preia ceva dintr-un rol anterior (acestea nu sunt momente conștiente<sup>136</sup>), iar regizorul trebuie să acorde atenție acestui lucru. „Fiecare actor are o anumită incertitudine. Regizorul trebuie să elimine acest lucru. [...] Este dezirabil să se tindă spre unitate [...], dar este imposibil.”<sup>137</sup> Trebuie acordată o atenție deosebită „scenelor de joc”, deoarece „scenele de rol” se vor îmbunătăți în timpul spectacolului. De asemenea, este sarcina regizorului să transforme discursul în acțiune, deoarece acțiunea face ca drama să avanseze<sup>138</sup>. Urmând exemplul lui Hevesi Iffland, el consideră că actoria constă în reprezentarea ființelor umane – cu cât personajul de pe scenă este mai uman, cu atât actorul este mai bun, astfel încât naturalețea este obiectivul, dar acest lucru nu are de-a face cu viața de zi cu zi sau naturalismul, acest obiectiv poate fi atins doar în mod artificial, cu multă muncă.

Hevesi și Bajor au colaborat de multe ori din 1915, dar este prima dată când aceasta se întâmplă în afara Teatrului Național.

### *Actoria*

Jenő Heltai a scris rolul special pentru Gizi Bajor – „cel mai răutăcios personaj feminin din literatura comică maghiară”<sup>139</sup> –, potrivit pentru o interpretare de gală a unei actrițe, deoarece necesită o gamă largă de abilități actricești,

<sup>136</sup> SZÉKELY, „Emlékezés...” [„Evocare...”], 18.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> SZÉKELY, „Emlékezés...” [„Evocare...”], 19.

<sup>139</sup> Miklós GYÁRFÁS, „Zilia, Heltai és a vígjáték” [„Zilia, Heltai și comedia”], *Csillag* 9, nr. 3 (1955), 669–671.

întrucât Zilia se comportă în moduri diferite în situații la fel de diferite.

Criticii vorbesc despre Bajor numai în termeni de adorație: „o interpretare colorată ca un curcubeu [...], ca și cerul din aprilie. În spatele soarelui se ascunde o furtună perfidă, atenuată de razele care se ascund în spatele norilor”<sup>140</sup>. Fanii subliniază diversitatea interpretării, iar, dacă ar fi să o caracterizăm, remarcăm capacitatea de a se schimba rapid, cu ușurință. Schimbările dau ritm interpretării actorului: Bajor, care a jucat multe roluri principale, adică a dus multe interpretări pe umerii săi, a devenit capabilă să aprecieze ritmul unei interpretări de una singură.

Poezia stilizează interpretarea într-un mod similar cu cântecele: actorul trebuie să rostească replicile artificiale în mod natural. Dintre instrumentele actricești ale lui Bajor, vocea sa era probabil cea mai memorabilă sau caracteristică, iar cei care își amintesc de ea au scris multe despre aceasta – dar nu despre abilitățile sale vocale, ci despre expresivitatea sa<sup>141</sup>. Hilda Gobbi a remarcat mai târziu că,

---

<sup>140</sup> KÁRPÁTI, „A néma levente” [„Cavalerul mut”], 13.

<sup>141</sup> Probabil cel mai cunoscut comentariu este făcut de Ernő Szép: „Dacă ar fi auzit această voce la Versailles, nu ar fi putut să desființeze Ungaria”, citat de Hilda Gobbi, „Emlék” [„Amintire”], în *Gizi Bajor*, ed. Károly ESCHER – Miklós VAJDA, 7–31 (Budapesta: Magvető Könyvkiadó, 1958), 14. Chiar și Péter MOLNÁR Gál, care zeci de ani mai târziu s-a opus cultului lui Bajor, vorbește despre o voce „magică”, Péter MOLNÁR Gál, „A Bajor-legenda” [„Legenda Bajor”], *Élet és irodalom*, 19 mai 1973, 12. În același timp, este evocată și ca un „ciripit”, o voce artificială, afectată, naivă. V. de exemplu „Cine este această maimuță afectată?” – Dezső KERESZTURY, „Bajor Giziről” [„Despre Gizi Bajor”] în *Bajor Gizi*, ed. Károly ESCHER – Miklós VAJDA, 46–56 (Budapesta: Magvető Könyvkiadó, 1958), 49.

„oricât de prozaic ar suna”, unul dintre secretele puterii vocii sale stătea în „tehnica sa perfectă de vorbire”<sup>142</sup>.

### *Aspectul vizual și sunetul teatral*

Spectacolul se străduiește să creeze atmosferă și să evoce o senzație de basm, ficțională, renașcentistă, folosind cele mai puternice mijloace posibile. Decorurile lui Tibor Upor sunt colorate și dau impresia că se creează un nou spectacol în fiecare dintre cele șapte scene. Au fost create patruzeci de costume pentru cele treisprezece personaje<sup>143</sup>. Gizi Bajor își schimbă costumul de două ori în primul act: mai întâi apare într-o rochie simplă de văduvă, apoi într-un costum ornamentat, negru și argintiu<sup>144</sup>. *Színházi élet* o fotografiază în cinci costume suplimentare<sup>145</sup>.

Spectacolul este bogat și din punct de vedere muzical: în scena de deschidere a actului al doilea, Zilia și doamnele sale de onoare interpretează un cântec care începe cu versurile „Inima mea suferă, suferă atât de mult”, iar Bajor cântă partea de soprană în acest cvartet vocal. Tivadar Bilicsi cântă melodia lui Beppo în culise, acompaniat de chitară, în timp ce o orgă se aude de asemenea de mai multe

---

<sup>142</sup> Gobbi, „Emlék” [„Amintire”], 14.

<sup>143</sup> [N. N.], „Két nyilatkozat a Néma leventéről” [Două declarații despre Cavalerul mut], *8 órai újság*, 15 martie 1936, 12.

<sup>144</sup> F.J. „Házi főpróba vendégekkel” [Repetiție acasă cu invitați], *8 órai újság*, 19 martie 1936, 10.

<sup>145</sup> Scrisoarea teatrală a lui Lili Hatvany. *Színházi élet* 26, nr. 14 (1936): 6–10.

ori în timpul spectacolului<sup>146</sup>. Materialul muzical evocă, de asemenea, Italia renascentistă.

### *Impactul spectacolului*

Criticii sunt complet captivați de spectacol, descriindu-l cu multe adjective și fraze poetice. Andor Pünkösti își scrie chiar recenzia în versuri<sup>147</sup>. Aurél Kárpáti îl consideră o comedie perfectă<sup>148</sup>. Sándor Galamb găsește spectacolul fermecător și vesel<sup>149</sup>, János Fóthy îl descrie ca pe o „baie romantică, cu miros dulce”<sup>150</sup>, în timp ce corespondentul *Új Nemzedék* se referă la premieră ca la o zi memorabilă după rutina mohorâtă a teatrului și compară opera cu *Cyrano* a lui Rostand<sup>151</sup>.

Una dintre cele mai mari succese ale Ziliei, piesa are o sută de reprezentații între martie și iunie<sup>152</sup>. Este repusă în scenă în 1945, cu József Timár înlocuindu-l pe Jenő Törzs în rolul tânărului soldat. Éva Ruttkai a reușit să repete

---

<sup>146</sup> [N. N.], „Fáj a szívem... Bajor Gizi énekel” [„Inima îmi plânge... Gizi Bajor cântă”], *Az Est*, 5 martie 1936, 6.

<sup>147</sup> Andor PÜNKÖSTI, „Krónika a néma levente szerelméről, amit Heltai Jenő mester csengő rímmekben énekelt meg a Magyar Színházban” [„Cronica iubirii tăcute a tinereții, cântată de maestrul Jenő Heltai în rime melodioase la Teatrul Maghiar”], *Az Ujság*, 21 martie 1936, 3.

<sup>148</sup> KÁRPÁTI, „A néma levente” [„Cavalerul mut”], 13.

<sup>149</sup> Sándor GALAMB, „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban” [„Cavalerul mut – comedia lui Jenő Heltai la Teatrul Maghiar”], *Magyarság*, 21 martie 1936, 11.

<sup>150</sup> János FÓTHY, „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban” [„Cavalerul mut – Comedia lui Jenő Heltai la Teatrul Maghiar”], *Pesti Hírlap*, 21 martie 1936, 13.

<sup>151</sup> B.[ C. n.], *Uj nemzedék*, 21 martie 1936, 5.

<sup>152</sup> [N. N.], [ C. n.], *Pesti Hírlap*, 24 iunie 1936, 14.

acest succes în rolul respectiv<sup>153</sup>, jucându-l de două ori, în 1955 și 1966. Piesa a fost jucată ulterior de 66 de ori în Ungaria, fără reprezentații ieșite din comun, rolul Ziliei fiind interpretat de Ildikó Bánsági, Dorottya Udvaros și Adél Kovács.

La trei ani după premiera piesei *Cavalerul mut*, Jenő Heltai le încredințează lui Bajor și Hevesi piesa sa de teatru *Ezerkettedik éjszaka* [*A o mie doua noapte*] la Magyar Színház, dar Bajor nu poate în cele din urmă să accepte rolul (joacă 250-200 de nopți în aceste sezoane), iar Hevesi se îmbolnăvește, așa că Heltai a trebuit să conducă ocazional repetițiile.

---

<sup>153</sup> Conform amintirilor lui Miklós Gábor, succesul piesei *Cavalerul mut* a reprezentat un punct de cotitură în cariera lui Ruttkai. Cf. Miklós Gábor, „Naplót olvasva” [„Citind jurnalul”], *Színház* 29, nr. 9 (1996), 8.

## *Antal Németh: Amerikai Elektra [Din jale se întrupează Electra], 1937*<sup>154</sup>

### *Contextul teatral și cultural al spectacolului*

Antal Németh se află la al doilea sezon ca director al Teatrului Național, fiind numit în urma unei lovituri de stat a Ministerului Culturii în primăvara anului 1935. A trebuit să reorganizeze trupa în două zile: nu a reînnoit contractele a optsprezece actori, dar a adus doisprezece noi<sup>155</sup>. A insistat în cazul lui Gizi Bajor<sup>156</sup>.

Una dintre reformele lui Németh a fost aceea ca actorii să primească rolurile înainte de începerea sezonului, astfel

<sup>154</sup> Detalii despre spectacol: *Data premierei*: 28 februarie 1937. *Locul*: Teatrul Național. *Regizor*: Antal Németh. *Autor*: Eugene O'Neill. *Traducător*: Zsolt Harsányi. *Muzică*: nu există date disponibile. *Scenograf*: Mátyás Varga. *Costume*: Teréz Nagyajtay. *Actori*: Margit Makay (Christine Mannon), Gizi Bajor (Lavinia Mannon), Gyula Csontos (Ezra Mannon), József Timár (Orin Mannon), Tivadar Uray (Adam Brant), Éva Szörényi (Hazel Niles), Árpád Lehotay (Peter Niles), Zoltán Hosszú (Seth Beckwith), Jenő Bodnár/Gyula Tapolczai (Amos Ames), Irén Iványi (Loiuse Ames), Árpád Gabányi (Joseph Blake), Margit Vándory (Minnie), Antal Forgács (Ira Mackel), Ákos Onódy (Everett Hills), Hilda Gobbi (soția sa), Antal Matány (Josiah Borden), Anna Füzes (Emma, soția sa), Samu Balázs (Joe Silva), Tamás Major (Abner Small).

<sup>155</sup> Conform declarației lui Németh, dintre cei 18 actori concediați (11 bărbați și șapte femei), opt bărbați și cinci femei trebuiau să iasă la pensie, ceea ce înseamnă că doar trei tineri au rămas fără loc de muncă. În plus, s-au purtat negocieri cu patru dintre bărbații pensionați cu privire la un anumit număr de reprezentații. Cele două femei care nu sunt eligibile pentru pensionare „trăiesc în condiții financiare bune”, *Nemzeti Ujság*, 4 iunie 1935, 13.

<sup>156</sup> „I-am îndeplinit toate cererile fără negocieri sau discuții”, Antal NÉMETH, „Az eltűnt Bajor Gizi nyomában” [„În căutarea lui Gizi Bajor, dispărută”], în *Bajor Gizi*, ed. Károly ESCHER și Miklós VAJDA, 57–79 (BUDAPESTA: MAGVETŐ KÖNYVKIADÓ, 1958), 63.

încât Bajor știa deja în vara anului 1936 că, după rolul principal feminin din *Gyémántpatak kisasszony* [*Doamna Râu Prețios*],<sup>157</sup> următoarea ei sarcină va fi *Amerikai Elektra* [*Din jale se întrupează Electra*] și a luat textele pieselor cu ea în vacanța de vară<sup>158</sup>.

*Din jale se întrupează Electra* este al treilea proiect comun al lui Németh și Bajor, după *Krisztin* [*Christine*] ale lui Paul Géraldy și *Gyémántpatak kisasszony* [*Doamna Râu Prețios*] – în cea din urmă, Bajor a „dansat” în spiritul „rococo-ului chinezesc”, colaborând cu coregraful Aurél Miloss, pe care Németh îl angajase recent la Teatrul Național<sup>159</sup>. Până în momentul realizării piesei *Din jale se întrupează Electra*, directorul-manager o asigurase pe Bajor că statutul său în teatru era la fel de excepțional și important ca înainte, sub vechea conducere, oferindu-i în același timp noi căi artistice și noi oportunități de succes în genuri noi. Aurél Miloss nu s-a implicat doar în interludiile de dans, ci și în mișcările scenice ale actorilor, inaugurând astfel un experiment de creare a unui tip de actor antrenat din punct de vedere acrobatic, iar numărul de jocuri pantomimice, dansuri și acțiuni interpretate pe ritmuri muzicale a crescut în spectacole. Pe lângă Gizi Bajor, și tinerii Ungvári, Várkonyi și Major erau implicați<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> Titlul original în limba engleză al operei lui S. I. Hsiung este *Lady Precious Stream*.

<sup>158</sup> [N. n.], „Bajor Gizi a meghosszabbított szabadságról” [„Bajor Gizi în concediu prelungit”], *Magyarország*, 16 iulie 1936, 8.

<sup>159</sup> NÉMETH, „Az eltűnt...” [În căutarea...], 71.

<sup>160</sup> ISTVÁN Mária, *Látványtervezés Németh Antal színpadán* [*Scenografia în teatrul lui Németh Antal*], Budapesta, Akadémiai Kiadó, 1996, 25

La sfârșitul lunii ianuarie 1937, Antal Németh a fost informat de editorul străin al piesei lui O'Neill că va trebui să pună în scenă piesa până la 28 februarie, altfel teatrul își va pierde dreptul de a reprezenta textul. Așadar, după consultarea companiei și după un acord reciproc, el a decis să pună în scenă trilogia în 14 acte<sup>161</sup> în 28 de zile. De fapt, având în vedere că premiera anterioară fusese *Csongor és Tünde* pe 5 februarie, el avea la dispoziție și mai puțin timp.

Spectacolul a început la ora 19:00 și s-a încheiat în mod neobișnuit la ora 00:15, cu două pauze de douăzeci de minute. Presa a relatat că guvernatorul a luat cina la teatru<sup>162</sup>.

După *Din jale se întrupează Electra*, Bajor a început repetițiile pentru *Bovary* la Vígszínház.

### *Text dramatic, dramaturgie*

Trilogia modernă *Electra* a autorului care câștigase Premiul Nobel cu un an înainte constă din trei părți: *Homecoming*, *The Hunted Game* și *The House of Ghosts*. Acestea sunt piese de teatru complete, cu mai multe acte, dar Teatrul Național le-a pus în scenă într-o singură seară, într-un

---

<sup>161</sup> „Aveam la dispoziție doar patru săptămâni, dar nu voiam să renunț la dreptul de a pune în scenă piesa. Le-am explicat personal tuturor celor implicați în producție situația extrem de dificilă: o piesă de cinci ore, paisprezece acte, doar douăzeci și opt de zile – ar fi acceptat? Gizi, Margit Makay [...], Gyula Csontos [...], József Timár [...], Tivadar Uray [...] și toți ceilalți actori au spus «da». În decurs de o săptămână, toți își cunoșteau perfect rolurile. Gizi avea rolul cel mai puternic: și ea!” – NÉMETH, „AZ ELTŰNT...” [ÎN CĂUTAREA...], 71.

<sup>162</sup> [N.N.], „Guvernatorul și soția sa au luat masa la Teatrul Național în timpul pauzei spectacolului *Din jale se întrupează Electra*”, *Az Est*, 2 martie 1937, 6.

spectacol în trei părți, ceea ce reprezintă o întreprindere neobișnuit de ambițioasă.

Caietul de lucru al spectacolului are 128 de pagini<sup>163</sup>. Deși criticii îl acuză pe Németh de „tăieri excesive”<sup>164</sup> care „au ucis” în special partea de mijloc<sup>165</sup>, în consecință spectacolul devenind prea dens, sumbru și apăsător, o analiză a textului relevă că doar prima și a doua scenă din Actul 4, Partea 2 (scena cu Brant și Cântărețul pe navă) au fost tăiate și că doar o singură replică, „Coboară!”, a rămas din textul scenei a șasea (adică intriga se desfășoară și acțiunea are loc, dar fără dialog). Conform copiei, datorită tăieturilor, sunt omise sau condensate în principal pasaje complicate și melodramatice<sup>166</sup>. Monologul Laviniei

<sup>163</sup> OSZK SZT Teatrul Național A224/1 Eugene O'NEILL, *Amerikai Elektra* [Din jale se întrupează Electra], tradus de Zsolt Harsányi, copie de scenariu. Copia dramaturgică se găsește, de asemenea, sub numărul de referință 224.

<sup>164</sup> Scrisoarea teatrală a Lili HATVANY, *Színházi élet* 27, nr. 11. (1937), 5–9, 6.

<sup>165</sup> Andor PÜNKÖSTI, „Amerikai Elektra – A Nemzeti Színház előadásá” [Din jale se întrupează Electra – O reprezentație a Teatrului Național], *Ujság*, 2 martie 1937, 11.

<sup>166</sup> De exemplu:

**O:** Doamne, cum seamănă cu tata!

**L:** Nu-i adevărat! Hai să plecăm!

**O:** (*vorbind ca pentru el însuși*): Parc-aș visa din nou. Nu-i prima dată că-l ucid — l-am ucis de zeci de ori până acum.

**LAVINIA:** Orin!

**ORIN:** Ți-amintesti că ți-am spus că toate chipurile oamenilor pe care i-am ucis luau trăsăturile tatii și, în cele din urmă, aveau înfățișarea mea? (*Suride sarcastic.*) Seamănă și cu mine! Poate că m-am sinucis!

**LAVINIA** (*îngrozită, îl scutură de braț*): Trebuie să plecăm! Poate să vină cineva

**ORIN** (*nu i se împotrivește, dar continuă să se uite la Brant. Straniu*): În locul lui, aș fi făcut la fel. Aș fi iubit-o cum a iubit-o el și l-aș fi ucis pe tata pentru dînsa!

**LAVINIA** (*încordată, apucîndu-l de braț*): Orin, pentru numele lui

despre insule este omis din partea a treia<sup>167</sup>, iar în majoritatea cazurilor ea vorbește mult mai tensionat și mai alert în spectacol decât în traducerea completă a lui Zsolt Harsányi, analizează mai puțin<sup>168</sup>, vorbește mai direct, de exemplu, cu Peter<sup>169</sup> ori cu fratele ei<sup>170</sup>.

Având în vedere volumul textului, Bajor petrece aproximativ trei ore pe scenă în timpul spectacolului, mai mult decât oricare dintre ceilalți actori.

### *Regia*

Antal Németh este un regizor antinaturalist care a ajuns în domeniul teatral din lumea artelor plastice și al studiilor teatrale. Este familiarizat cu realizările artei avangardiste europene prin studiile și lecturile sale din străinătate, cele mai importante influențe fiind contribuțiile lui Granovski, Tairov și Jessner, și este, de asemenea, atras de teatrul din

---

Dumnezeu, lasă prostiile și să plecăm. Vrei să fim prinși aici? (*Îl trage afară cu violență.*) Poate să vină cineva. [Este o inserție în textul piesei.]

**ORIN** (*aruncând mortului o ultimă privire*): Ce bizar! Cineva și-a bătut groaznic joc de toți! (*Se lasă împins afară spre culoar.*)” – O’Neill, copie prompt, 87.

<sup>167</sup> *Ibidem*, 108.

<sup>168</sup> De exemplu, „L: Du-te și cheamă pe doctorul Blake. Spune-i că mama s-a sinucis, înnebunită de durere din pricina morții tatii”, *ibidem*, 93.

<sup>169</sup> De exemplu: „L: (*pauză. Îi ia, apoi, fața în mâini și i-o întoarce spre ea*): Peter! Lasă-mă să te privesc! Suferi! Ochii tăi au o privire rănită. Erau atât de încrezători înainte! Acum sînt bănuitori și temători de viață! Te-am și schimbat, Peter! Ai și început să mă bănuiești. Te-ntrebi ce-a scris Orin”, *ibidem*, 125.

<sup>170</sup> Pl. – „L: (*strident*): De ce nu? Îl doream. Voiam să învăț de la el ce-i dragostea! Dragostea care nu-i păcat! Și am învățat! Am fost a lui! Am fost amanta lui!”, *ibidem*, 127.

Est, din afara Europei. Németh urmărește ceva radical diferit pe scenă față de Sándor Hevesi; el nu dorește să creze iluzie scenică, ci mai degrabă un spectacol dinamic, continuu, ca un film, regizează imagini expresioniste în mișcare. Scopul său este ca acțiunea să se desfășoare cât mai repede posibil, cu cât mai puține decoruri și pauze. El introduce numeroase inovații scenice la Teatrul Nemzeti: folosește adesea spații pe mai multe niveluri, multe scări, scene rotative, proiecții în fundal și tehnologie modernă de iluminat (pe care o achiziționează și pentru teatru). Prin urmare, el le cere actorilor săi o interpretare stilizată (în termeni de mișcare și vorbire), este interesat de abstracțiunile scenice și, deși pornește de la textul dramatic, el respinge teatrul literar sau *Guckkastenbühne* (scena-cutie), căutând forme noi.

Limbajul mișcării și al interpretării piesei *Din jale se întrupează Electra* – poziții susținute, mișcări expresive, staticitate<sup>171</sup>, stări extatice – presupunea probabil un grad ridicat de conștientizare corporală din partea actorilor.

Németh consideră tragedia modernă *Electra* a lui O'Neill una dintre cele mai mari opere ale dramaturgiei contemporane. Declarațiile sale relevă faptul că este fascinat de portretizarea modernă a personajelor, în special de „impulsurile conștiente și inconștiente” ale Electrei-Laviniei și tocmai de aceea caută un limbaj formal stilizat pentru

---

<sup>171</sup> Sándor GALAMB, „Amerikai Elektra – Bemutató a Nemzeti Színházban” [„Din jale se întrupează Electra – Premiera la Teatrul Național”], *Magyarság*, 2 martie 1937. 12.

piesă: „cadrul teatral obișnuit ar fi fost prea rigid pentru a dezvălui acest suflet complex și grandios”<sup>172</sup>.

### Actorie

Németh distribuie două actrițe care nu sunt axate pe joc tragic în cele două roluri principale feminine. Margit Makay și Gizi Bajor nu se potrivesc cu personajele serioase și tragice ale Christinei și Laviniei, iar criticii remarcă acest lucru, deși aproape în unanimitate laudă interpretarea lor. Chiar și criticii care consideră că Bajor nu este potrivită pentru rol și găsesc întreaga interpretare jenantă remarcă uneori faptul că, atunci când „rămâne în pielea personajului [...] este adesea uimitor de bună. Sunt momente pe care publicul maghiar nu le-a mai trăit până acum”<sup>173</sup>. Ambele actrițe sunt conștiente de oportunitate; Makay și Bajor consideră că rolurile sunt „cele mai mari roluri din viața lor”. Nu e loc de competiție între ele; ele lucrează împreună<sup>174</sup>. Interpretarea lor este spectaculoasă: jocul lui Bajor

<sup>172</sup> [N.n.] „Németh Antal: A grandiózus lélek kibontásához szűk lett volna a szokásos színpadi keret” [„Antal Németh: Decorul obișnuit ar fi fost prea îngust pentru dezvăluirea unei suflete atât de grandioase”], *Esti Kurir*, 24 februarie 1937, 8.

<sup>173</sup> De exemplu, PÜNKÖSTI, „Amerikai Elektra” [„Din jale se întrupează Elektra”], 11.

<sup>174</sup> Makay este cu doar doi ani mai în vârstă decât Bajor, având 46 de ani. Németh a dus-o pe actriță la Teatrul Național și, potrivit amintirilor sale, Bajor a întâmpinat-o călduros, „era imposibil să le faci să se certe” [...] „chiar și conflictul apare mai întâi pe teren, când alergă singur”. Makay menționează, de asemenea, că în timpul repetițiilor pentru *Din jale se întrupează Elektra* „ne-am separat de întreaga companie și eram atât de apropiați...” – Ilona TÖRÖK (regizoare), *Mestersége: színész: Makay Margit [Profesia: actriță: Margit Makay]*, emisiune de televiziune, accesat la: <https://nava.hu/id/2271314/>, 19.

este recunoscut de critici care, în rest, sunt nemulțumiți de producție – de exemplu, Aurél Kárpáti, care consideră că întreaga piesă este o greșeală – și este descris ca atinând cele mai înalte culmi ale artei actoricești<sup>175</sup>. Ei consideră că este o realizare faptul că ea joacă un rol de eroină atât de diferit de propria personalitate<sup>176</sup>. Ei subliniază în mod special procesul prin care – în conformitate cu piesa, în care se spune că Lavinia Orin seamănă din ce în ce mai mult cu mama lor, Christine, în ochii ei – Bajor adoptă treptat mișcările lui Makay, începând să semene cu ea și din acest punct de vedere<sup>177</sup>. Fața ei este descrisă ca fiind asemănătoare cu cea a unei larve amenințătoare, silueta

---

<sup>175</sup> [S.t.] *Keleti Újság*, 11 martie 4.

<sup>176</sup> Kálmán PORZSOLT, „*Amerikai Elektra* – Eugene O'Neill drámai trilogiája a Nemzeti Színházban” [„*Din jale se întrupează Electra* – trilogia dramatică a lui Eugene O'Neill la Teatrul Național”], *Pesti Hírlap*, 2 martie 1937, 15.

<sup>177</sup> „Regia lui Antal Németh este uimitoare, interpretările actorilor sunt de primă mână. Gizi Bajor nu a fost niciodată atât de magnifică ca în rolul eroinei dramatice a lui O'Neill. Ea atinge culmile artei actoricești atunci când, după moartea mamei sale, adoptă încet mișcările acestuia. De asemenea, este de neuitat înghețarea ei magistrală atunci când vede cum viața pe care și-o imaginase se prăbușește” (cs.n.)[s.t.], 4. „Modul în care ea transpune metamorfoza treptată a Laviniei în imaginea mamei sale este de neuitat. Nu este doar interpretarea virtuoză a unei actrițe jucăușe, ci magia tulburător de perfectă a unei artiste care poate schimba sufletele. De la ea am primit (poate ca o compensație) acele culori de tranziție și semitonuri care echilibrează contrastele crude, care au fost complet omise din piesă din cauza constrângerilor adaptării” – Aurél KÁRPÁTI, „*Amerikai Elektra: A Nemzeti Színház vasárnapi O'Neill bemutatója*” [„*Din jale se întrupează Electra: premiera de duminică a lui O'Neill la Teatrul Național*”], *Pesti Napló*, 2 martie 1937, 14.

ei fiind înfricoșătoare, dar senzuală<sup>178</sup>. Pe lângă Bajor și Makay, criticii îi remarcă și îi laudă și pe József Timár sau Gyula Csontos, care o interpretează pe Orin.

### *Efecte teatrale vizuale și sonore*

În ceea ce privește elementele vizuale, Németh și designerii au fost fără îndoială inspirați de imaginile de la premi-era de pe Broadway din 1931<sup>179</sup>. Decorul lui Mátyás Varga, care înfățișează o „casă sumbră, în stil englezesc vechi”<sup>180</sup>, a câștigat medalia de argint la Expoziția Universală de la Paris<sup>181</sup>. Conform surselor scrise, el a lucrat cu culori limpezi, puternice și sugestive, în timp ce criticii vorbesc despre

---

„Nu știu dacă a fost indicația autorului sau ideea regizorului, Antal Németh, dar, în orice caz, este bine sugerat faptul că Gizi Bajor și Margit Makay arată surprinzător de asemănătoare una cu cealaltă prin măștile lor, mai ales în partea a treia, când fiica imită involuntar mișcările și expresiile faciale ale mamei sale. De la oricine ar fi provenit, este o idee de punere în scenă ingenioasă și eficientă” – Aladár SCHÖPFLIN, „*Amerikai Elektra*” [„*Din jale se întrupează Electra*”], *Nyugat*, nr. 4. (1937), 310–312.

<sup>178</sup> András HEVESI, „*Amerikai Elektra*, O'Neill tragédiája a Nemzeti Színházban” [„*Din jale se întrupează Electra*, tragedia lui O'Neill la Teatrul Național”], *8 órai újság*, 2 martie 1937, 12.

<sup>179</sup> Site-ul Bibliotecii Publice din New York, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dc-8ea7-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=2d8fe810-c5ad-012f-df6b-58d385a7bc34#page/10/mode/1up>. Ultima accesare: 12 decembrie 2023.

<sup>180</sup> SCHÖPFLIN, „*Amerikai Elektra*”, [„*Din jale se întrupează Electra*”], 310–312.

<sup>181</sup> László ABLONCZY, „Nemzeti terv – Beszélgetés Varga Mátyás díszlettervezővel” [„Planul național – Conversație cu scenograful Mátyás Varga”], *Tiszatáj* 38, nr. 8 (1984), 88–95.

doliu roșu și negru<sup>182</sup>. Una dintre fotografiile decorului<sup>183</sup> înfățișează un interior care amintește de o scenă greacă: o ușă pe o platformă prelungită în fundal de trepte, coloane și o statuie în lateral. În dreapta se află un șemineu cu un tablou monumental deasupra, în stânga se află o oglindă uriașă, în față se află o masă mică, scaune, un birou mai mare și, peste tot, vase. În fotografii se pot vedea și alte piese de mobilier, dar fundalul în trepte și coloanele uriașe sunt elemente constante: acestea sunt albe în fotografiile exterioare, făcând casa să semene și mai mult cu un templu grecesc din exterior. Hainele urmează moda americană din secolul al XIX-lea, fiind de culoare închisă, cu contraste și linii clare. Costumele lui Makay și Bajor sunt similare.

### *Isitora spectacolului*

Criticii percep spectacolul ca fiind brutal<sup>184</sup> și erotic<sup>185</sup>, durată sa considerabilă și seria de tragedii fiind considerate obositoare<sup>186</sup>. Cea mai frapantă – și, din punct de vedere estetic, cea mai ciudată, deși nu surprinzătoare din punct de vedere politic, având în vedere atacurile sale constante

<sup>182</sup> KÁRPÁTI, „Amerikai Elektra”, [„Din jale se întrupează Elektra”], 14.

<sup>183</sup> ISTVÁN, *Látványtervezés ... [Scenografia...]*, Supliment ilustrat, 37.

<sup>184</sup> De exemplu, Mihály RÉVÉSZ, „Amerikai Elektra” [„Din jale se întrupează Elektra”], *Népszava*, 2 martie 1937, 6. V. și [N. N.], „A maratoni darab a Nemzetiben, Szép Ernő a Vígben” [„Piesa maraton la Nemzeti, Ernő Szép la Víg”], *A Reggel*, 1 martie 1937, 11.

<sup>185</sup> KÁRPÁTI, „Amerikai Elektra” [„Din jale se întrupează Elektra”], 14. V. și cf. József Kovács, „O'Neill Magyarországon” [„O'Neill în Ungaria”], *Világirodalmi Figyelő* 7, nr. 2 (1962), 231–238, 236.

<sup>186</sup> De exemplu, PÜNKÖSTI, „Amerikai Elektra” [„Din jale se întrupează Elektra”], 11.

la adresa lui Németh – este judecata dură a lui Aurél Kárpáti: el consideră că opera este o „capodoperă falsă și ostentativă”<sup>187</sup>. Un alt critic consideră că spectacolul este prea stilizat<sup>188</sup>. Potrivit lui Andor Pünkösti, Németh regrețește tragedia: dicția este lentă, actorii îngheață în ipostaze grecești, dar uneori ies din personaj. Datorită ritmului lent al secțiunii de mijloc, el acuză teatrul de romantism de tip gangsteresc. Alții contestă și faptul că scenele dintre Lavinia și Orin – dragostea lor frățească – sunt accentuate de regie – în afară de aceasta, erotismul este puțin menționat<sup>189</sup>. András Hevesi observă că spectacolul e similar cu drama gotică, cu elemente grotești, dar, în opinia sa, este „fascinant și extrem de interesant”<sup>190</sup>. Aladár Schöpflin vorbește cu admirație deplină despre această întreprindere<sup>191</sup>.

Piesa este jucată de 21 de ori<sup>192</sup>. Drama este pusă în scenă apoi în Ungaria, la Teatrul „Vígyszínház”, în regia lui Zoltán Várkonyi (care era un tânăr actor la Teatrul Național în 1937), cu Éva Ruttkai în rolul Laviniei, în 1963.

<sup>187</sup> KÁRPÁTI, „Amerikai Elektra”, [„Din jale se întrupează Elektra”], 14.

<sup>188</sup> (H-ó), „Amerikai Elektra – a Nemzeti Színház tegnapi bemutatója” [„Din jale se întrupează Elektra – premiera de ieri la Teatrul Național”], *Az Est*, 2 martie 1937, 6.

<sup>189</sup> DÖMÖTÖR István, „Amerikai Elektra”, [„Din jale se întrupează Elektra”], *BUDAPESTI HÍRLAP*, 2 MARTIE 1937, 9.

<sup>190</sup> HEVESI, „Amerikai Elektra”, [„Din jale se întrupează Elektra”], 12.

<sup>191</sup> SCHÖPFLIN, „Amerikai Elektra”, [„Din jale se întrupează Elektra”], 310–312.

<sup>192</sup> Sursa: [https://mandadb.hu/dokumentum/912516/A\\_Nemzeti\\_Szinhz\\_Msora\\_1837\\_VIII\\_22\\_1941\\_VI\\_21\\_241.pdf](https://mandadb.hu/dokumentum/912516/A_Nemzeti_Szinhz_Msora_1837_VIII_22_1941_VI_21_241.pdf), accesat: 24 august 2023.

## *Endre Gellért: Ármány és szerelem [Intrigă și iubire], 1950*<sup>193</sup>

### *Contextul teatral și cultural al spectacolului*

Teatrul Național este condus și definit instituțional de triumviratul regizoral format din Endre Gellért, Tamás Major și Endre Marton. Aceștia consideră că este de datoria lor profesională să creeze un teatru realist socialist. La conferința din septembrie 1950 a nou-înființatei Asociații de Artă Teatrală și Cinematografică,

„Introducerea lui Horvai leagă realizările sovietice de Stanislavski [...] Începând cu 1950, limbajul teatral atribuit lui Stanislavski a dominat, iar această referință fantomatică, îndepărtată de limba rusă și transmisă prin surse englezești sau printr-un lanț de discipoli, descria în esență stilul național existent de actorie, practica realistă maghiară, ca pe ceva nou (destul de convenabil)

---

<sup>193</sup> *Titlu:* Intrigă și iubire. *Data premierei:* 8 decembrie 1950. *Locul:* Teatrul Național, Teatrul de Cameră (Teatrul Maghiar). *Regizor:* Endre Gellért. *Autor:* Friedrich Schiller. *Traducător:* István Vas. *Muzică:* nu există date disponibile. *Scenograf:* Mátyás Varga.

*Costume:* Teréz Nagyajtay. *Actori:* Artúr Somlay/Samu Balázs (cancelarul Von Walter), Miklós Gábor/Lajos Básti (maiorul Ferdinand von Walter), Lajos Gellért (majordomul Von Kalb), Gizi Bajor/Anna Tőkés (Lady Milford), József Juhász/János Horkai (secretarul cancelarului Wurm), Gyula Gózon (Miller, muzicianul orașului), Irén Sitkey/Márta Fónay (doamna Miller), Violetta Ferrari/Éva Ruttkai (Lujza), Gyula Bartos/József Bihari (valetul prințului), Teréz Bod/Mária Kovács (Sophie, prima cameristă a lui Lady), Zoltán Galamb (valetul lui Lady), Gellért Raksányi (valetul cancelarului).

[...] Realismul socialist, fără experimente reale sau pași greșiți, reprezintă realismul teatral național.”<sup>194</sup>

Gizi Bajor, care în deceniile anterioare „a suportat aproape singură bugetul Teatrului Național”<sup>195</sup>, vorbește deschis limba realismului teatral național. Acest lucru a dus la situația contradictorie în care ea a primit Premiul „Kossuth” în 1948 și a devenit o artistă remarcabilă în 1950, dar, în același timp, a fost împinsă în plan secund ca vedetă a perioadei de dinainte de război. După război, a avut doar șapte reprezentații la Teatrul Național, iar seria de roluri reflectă în mod clar politica de programare a conducerii, care a înlocuit fostele comedii moderne cu clasici: Bajor nu a jucat în piese sovietice contemporane.

Mai întâi, Tamás Major o distribuie în *Anthony și Cleopatra* (alături de vechiul său partener, József Timár), apoi Gellért reia piesa *Dama cu camelii* alături de ea. Obține rolul principal într-o comedie de Scribe, apoi joacă din nou Shakespeare cu Major, în rolul Titaniei din *Visul unei nopți de vară* (de asemenea, o repunere în scenă). Géza Pártos o distribuie în *Câinele grădinarului*, apoi, în iarna anului 1949, primește rolul principal în *Anna Karenina* (regizată

---

<sup>194</sup> Magdolna JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye – A realista színház emlékezte Magyarországon* [Pasiunea realității – Amintiri despre teatrul realist în Ungaria] (Budapesta: Arktisz-Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 33.

<sup>195</sup> Tamás MAJOR, „Bajor Gizi halálának negyedszázados évfordulójára” [„La a douăzeci și cincea aniversare a morții lui Gizi Bajor”], *Kritika* 5, nr. 2 (1976), 18.

de Endre Marton). După aceea, nu mai joacă nimic timp de un an întreg, până la *Intrigă și iubire*.

De la început, piesa lui Schiller este repetată și jucată cu distribuție dublă, un fenomen nou care nu numai că ușurează sarcina actorilor, dar și promovează competiția între aceștia<sup>196</sup>.

Bajor joacă în prima distribuție, cea care are premiera pe 8 decembrie 1950. A doua distribuție are premiera pe 16 decembrie, despre aceasta fiind publicate și recenzii, presa comparându-le între ele<sup>197</sup>.

### *Text dramatic, dramaturgie*

Odată cu prezentarea piesei *Intrigă și iubire*, Gellért revine la vechile tradiții ale Teatrului Național; piesa se află în repertoriul teatrului din 1843 și a fost regizată de Ede Paulay, Jenő Ivánfi și Sándor Hevesi. În 1950, ea este prezentată publicului într-o nouă traducere realizată de István Vas.

Spectacolul durează mai mult de patru ore, începând la ora 19:00 și terminându-se în jurul orei 23:45. Dintre acestea<sup>198</sup>, două ore și douăzeci de minute reprezintă timpul

---

<sup>196</sup> Gellért relatează în 1950 în coloanele ziarului *Szabad Nép* că acest lucru este obișnuit în Uniunea Sovietică. Endre GELLÉRT, „Moszkva színházaiban” [„În teatrele din Moscova”] în *Helyünk a deszkákon* [Locul nostru pe scenă], ed. Péter Molnár Gál (Budapesta: Biroul de Propagandă pentru Educația Poporului, n.d.).

<sup>197</sup> Béla MÁTRAJ-BETEGH, „Ármány és szerelem – Schiller szomorújátéka a Magyar Színházban” [„*Intrigă și iubire* – Tragedia lui Schiller la Teatrul Maghiar”], *Magyar Nemzet*, 20 decembrie 1950, 5. V. și Ernő Tamás, „Az Ármány és szerelem másik szereposztása” [„Cealaltă distribuție a piesei *Intrigă și iubire*”], *Kis Ujság*, 28 decembrie 1950, 4.

<sup>198</sup> Rapoarte ale regizorului, OSZK SZT, Teatrul Maghiar, 1949–1951.

efectiv de joc, așa cum a fost înregistrat pe 22 decembrie 1950 și difuzat a doua zi. În actul al doilea al piesei lui Bajor (prima parte din punct de vedere teatral), ea petrece aproximativ treizeci de minute pe scenă, iar în actul al patrulea (al treilea din punct de vedere teatral), petrece douăzeci de minute pe scenă. Conform înregistrării audio, întregul act al patrulea al spectacolului constă în scenele cu Doamna, cu partea în care Ferdinand găsește scrisoarea pierdută, precum și primele șase scene (și scena 7 din actul I), cu prezentatorul rezumând aceste evenimente. Dacă aceste scene ar fi fost omise doar din versiunea radiofonică, s-ar explica discrepanța (dacă nu, ar însemna că schimbările de decor și pauzele au durat aproape două ore).

### *Punerea în scenă*

În 1950, ziarele au prezentat *Intrigă și iubire* cititorilor lor ca o luptă între feudalism și burghezie, descriind drama lui Schiller ca fiind revoluționară și așteptându-se ca producția să fie dură și să ilustreze diferențele de clasă<sup>199</sup>. Premiera este descrisă ca „revoluționară” și „promițătoare”, deși critica o consideră grăbită<sup>200</sup>, unii considerând stilul de joc inegal<sup>201</sup>, în timp ce alții îl consideră natural<sup>202</sup>. Re-

<sup>199</sup> Imre DEMETER, „Ármány és szerelem – Schiller drámája a Magyar Színházban” [„*Intrigă și iubire* – drama lui Schiller la Teatrul Maghiar”], *Világosság*, 14 decembrie 1950, 4.

<sup>200</sup> Miklós GYÁRFÁS, „Ármány és szerelem” [„*Intrigă și iubire*”], *Uj világ*, 14 decembrie 1950, 7.

<sup>201</sup> Ferenc FENDRIK, „Ármány és szerelem – Felújítás a Magyar Színházban” [„*Intrigă și iubire* – Reluare la Teatrul Maghiar”], *Magyar Vasárnap*, 17 decembrie 1950, 6.

<sup>202</sup> TAMÁS, „Intrigă...”, 4.

cenzia nu observă și nu menționează contradicțiile mentale care survin din interpretarea psihologică a lui Gellért; conform narațiunii sale, atât aristocrații, cât și burghezii din piesă sunt la fel de meschini și incapabili de dezvoltare<sup>203</sup>, dar această unidimensionalitate nu poate fi evident interpretată pe baza principiilor lui Stanislavski.

În concepția lui Gellért despre regie, regizorul trebuie să transmită viziunea autorului – de fapt, stilul piesei și al textului –, dar aici el subliniază imediat importanța creării ritmului specific al spectacolului și a întâlnirii spectacolului cu publicul<sup>204</sup>. În monografia sa din 1977, Péter Molnár Gál analizează interpretarea piesei de către regizor și modul în care acesta a lucrat cu actorii, detaliind modul în care Gellért a dezvoltat ideile pentru piesă pornind de la instrucțiunile autorului<sup>205</sup>: „luminile scenei *din Intriga și iubirea*

<sup>203</sup> k.j. „Ármány és szerelem” [„Intrigă și iubire”], *Szabad Szó*, 17 decembrie 1950, 6.

<sup>204</sup> Endre GELLÉRT, „Helyünk a deszkákon” [„Locul nostru pe scenă”], în *Helyünk a deszkákon* [*Locul nostru pe scenă*], 23–29 (Budapesta: Népművelési Propaganda Iroda, n.d.), 25.

<sup>205</sup> „Cel mai caracteristic exemplu al lui Molnár Gál: Irén Sitkey bând cafea la începutul spectacolului. „Când s-a ridicat cortina, o femeie corpulentă, purtând o eșarfă pe cap, stătea la masă, luând micul-dejun în mijlocul scenei, aplecată peste ceașca de cafea. Era o lăcomie frenetică în această imagine germană blândă, în care o stimabilă femeie din burghezie își bea cafeaua zilnică, mărunțindu-și cornurile cu o atenție animalică în cana-i uriașă; înmoaie cornul în cafea, mănâncă cu zgomot, soarbe și savurează cafeaua fierbinte cu lapte, dar parcă ar vrea să scoată cu lingura și să dea pe gât întreaga lume de acolo. [...] Consumul de cafea nu este ideea regizorului. La începutul piesei, se spune despre Miller: «El bea cafea». Din aceste două cuvinte, Gellért a dezvoltat această magnifică devorare a lumii, acest apetit cosmic care vrea să devoreze totul. Și cu asta, el a pus în mișcare fatalismul burghez al tragediei. Nu zeii, nu soarta, nu determinismul eredității îndeplinesc destinul familiei Miller, ci mai degrabă limitările existenței lor burgheze care duc la căderea lor. O mamă cu un apetit atât de

au evoluat de la strălucirea inocentă a unei dimineți ve-sele la întunericul nopții într-o singură zi, urmând soarta personajelor [...] ritmul luminilor era în armonie cu ritmul intern al piesei”<sup>206</sup>. El descrie spațiul scenic, analizează jocul actoricesc pe baza nuanțelor și contradicțiilor și oferă un exemplu al modului în care Gellért eliberează actorii de constrângerile romantice ale piesei tocmai pentru a evidenția contradicțiile realității: de exemplu, momentul în care Lady, interpretată de Bajor (în teorie, într-un rol de intrigantă) aude și repetă că Luiza are doar șaisprezece ani. Cu acest moment – mai precis, Lady gândindu-se la propria vârstă – rolul este „smuls din tiparele intrigii”<sup>207</sup>.

Gellért este el însuși actor – poate de aceea poate ilustra atât de precis ceea ce l-a învățat Bajor Gizi: „formele șocante de exprimare a emoțiilor care pot fi greu exprimate în cuvinte”<sup>208</sup>. El crede în „repetiții fără tensiune” și în colaborarea dintre regizor și actor. În opinia sa, regizorul ar trebui să vorbească inițial despre întreaga reprezentație și

---

vorace, capabilă să se dedice cu atâta pasiune micilor plăceri, este în stare să devină proxeneta fiicei sale, încurajând-o în speranța ambițioasă a unei căsătorii prestigioase și ascunzându-i legăturile nobile de soțul ei” – Péter MOLNÁR GÁL, „Ármány és szerelem” [„Intrigă și iubire”], în *Emlékpróba* [Repetiție din memorie], 180–207 (Budapesta: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 180–181.

<sup>206</sup> *Ibidem*, 184.

<sup>207</sup> *Ibidem*, 188.

<sup>208</sup> Endre GELLÉRT, „Rendezői gyakorlatom tanulságaiból” [„Lecții din experiența mea ca regizor”], în *Helyünk a deszkákon* [Locul nostru pe scenă], 123–152 (Budapesta: Népművelési Propaganda Iroda, n.d.), 126.

despre importanța rolurilor, iar apoi să lase actorul să decidă ce să joace<sup>209</sup>.

Reflectând asupra discursului corect pe scenă, el își amintește cum a trebuit să o instruiască pe Gizi Bajor cu privire la intonația incorectă din *Intriga și iubire*<sup>210</sup>.

### Actorie

Plecarea lui Lady Milford, modul în care a ieșit din scenă, ultimele ei mișcări sunt păstrate în memorie, deoarece aceasta a fost ultima dată când a fost jucat personajul în stagiune, în februarie 1951. Lady Bajor a anunțat în mod ironic, aproape batjocoritor, că va lucra ca zilieră, subliniind intonația cu un gest (despre care mulți au scris, dar care este dificil de reconstituit cu exactitate: și-a pus pălăria, înclinând-o<sup>211</sup>), iar această ironie, această interpretare jucăușă a finalului tragic poate fi înțeleasă nu numai ca o concluzie eficientă a actului, ci și ca filosofia de viață a actriței în 1951. Gellért scrie că ludicul era necesar ca publicul să nu simtă milă pentru aristocrata Lady (care este indirect responsabilă de moartea tinerilor îndrăgostiți) și să râdă când ea pleacă<sup>212</sup>. Cu toate acestea, ludicul repre-

<sup>209</sup> Endre GELLÉRT, „A rendező alkotó munkája” [„Munca creativă a regizorului”], în *Helyünk a deszkákon* [*Locul nostru pe scenă*], 79–101 (Budapesta: People’s Education Propaganda Office, n.d.), 88.

<sup>210</sup> *Ibidem*, 96.

<sup>211</sup> Cu privire la această mișcare, a se vedea, de exemplu, Béla MÁTRAJ-BETEGH, „Bajor Gizi”, *Magyar Nemzet*, 14 februarie 1951, 2, v.și Miklós GYÁRFÁS, „Lady Milfort távozik” [„Lady Milfort pleacă”], *Élet és Irodalom*, 12 decembrie 1957, p.n.

<sup>212</sup> GELLÉRT, „A rendező alkotó munkája” [„Munca creativă a regizorului”], 82.

zenta și invincibilitatea lui Bajor, capacitatea ei de a păcăli și de a râde de sistemul sau de soarta care ar fi făcut-o să devină zilieră<sup>213</sup>.

Interpretarea ei este lăudată de toți criticii, iar atunci când se compară cele două distribuții, scenariul confirmă acest lucru: Anna Tőkés este uneori considerată mai tragică și mai serioasă, în timp ce Gizi Bajor este considerată mai pragmatică<sup>214</sup>. Acest aspect are de-a face cu diferența dintre carierele lor până în acel moment, nu doar cu interpretarea rolului lui Lady.

Interpretarea lui Bajor – care este ocazional ajutată de un prompter în ziua înregistrării radio, deși nu există niciun indiciu că acest lucru era necesar – arată clar că nu este vorba de o tragedie sau comedie într-un sens fix. În producția lui Gellért, trebuie portretizat un om complex, real în sensul realismului psihologic: există replici și nuanțe comice, publicul izbucnește uneori în râs, destinul nefericit al Lady-lei este o „caricatură fină”,<sup>214</sup> reușind, în același timp, să trezească simpatia spectatorilor.<sup>215</sup>

Simplitatea lui Bajor, lipsa de artificiu și tactica sincerității sunt deosebit de evidente în scena Lady-Luiza. Deși Gellért scrie că în acest moment publicul ar trebui să fie de partea Luizei<sup>216</sup>, scena este totuși o ciocnire între două

---

<sup>213</sup> Mulți au presupus că moartea lui Bajor și a soțului ei a fost o sinucidere din motive politice.

<sup>214</sup> MÁTRAI-BETEGH, „Ármány és szerelem” [„Intrigă și iubire”], 5.

<sup>215</sup> Cf. de exemplu „Bajor Gizi (preferata) reușește cu măiestrie să o facă să nu fie neplăcută” – DEMETER, „Ármány és szerelem” [„Intrigă și iubire”], 4.

<sup>216</sup> GELLÉRT, „A rendező alkotó munkája” [„Munca creativă a regizorului”], 82.

femei, o competiție cu miză mare pentru un bărbat. Molnár Gál observă că interpretarea lui Bajor conferă o notă erotică scenei:

„Lady Milford își ascunde anxietatea cu cochetărie mondenă, dar nu se ferește prea mult: vrea să-i facă pe plac fetei. O privește pe rivala sa cu o afecțiune crescândă și încearcă să îi trezească simpatia. Această cochetărie, această aluzie la erotism, nu este desigur direcționată către Luise, ci, prin intermediul ei, către bărbatul pe care îl iubește.”<sup>217</sup>

### *Aspectul vizual și sunetul*

În 1950, clădirea teatrului din Piața Izabella, Teatrul Maghiar, funcționa ca Teatrul Național de Cameră – dar chiar și așa, era o sală de teatru cu peste 1.000 de locuri și loje (aceeași în care a fost pusă în scenă piesa *Cavalerul mut*).

Scenografia spectacolului este „grandioasă, uneori orbitoare, ca o revistă”<sup>218</sup>. Pe baza fotografiilor, casa lui Miller și salonul lui Lady pot fi ușor reconstituite. În camera lui Lady, în partea din față, în stânga, aproape paralel cu sala de spectacol, dar ușor poziționată spre centrul scenei, se află un șezlong pe care ea stă cu o oglindă în mână când o primește pe Luiza. În dreapta se află un birou ornamentat. În fundal, în spatele șezlongului, se află o sobă. În partea din spate, în dreapta, se află o ușă albă dublă, imensă. Pe

<sup>217</sup> MOLNÁR GÁL, „Ármány és szerelem” [„Intrigă și iubire”], 187.

<sup>218</sup> FENDRIK, „Ármány és szerelem” [„Intrigă și iubire”], 6.

perete sunt plasate sfeșnice. La jumătatea camerei, două coloane susțin un arc.

Costumele create de Teréz Nagyajtay arată că Bajor purta fuste colorate – una cu cercuri verzi în actul 2 sau alta galbenă cu dungi în actul 4 –, dar și o haină albastru-închis și pălărie în momentul plecării de la sfârșitul piesei. Când nu poartă perucă pudrată, are părul roșcat (în actul 2, în scena cu Ferdinand, deși indicația de costum menționează părul roșcat în combinație cu haina albastră, probabil că nu a avut timp să-și pună peruca).

### *Istoria spectacolului*

După moartea lui Bajor, datorită distribuției duble, spectacolul a putut fi jucat fără întrerupere și a fost, de asemenea, în program în ziua înmormântării<sup>219</sup>. Noua punere în scenă a acestei piese clasice este un spectacol puternic, una dintre producțiile legendare ale epocii, care a fost montată de peste 150 de ori, dar istoria sa nu poate fi separată de sinuciderile a doi dintre cei mai mari actori ai națiunii și, un deceniu mai târziu, de cea a regizorului său<sup>220</sup>. În toamna anului 1951, moartea lui Artúr Somlay a devenit următoarea tragedie care a afectat distribuția. Sinuciderea actorilor celebri era un subiect tabu în statul cu un singur partid și a rămas în memoria colectivă ca o rebeliune a artiștilor

---

<sup>219</sup> [ N. n.] [ S.t.] *Kis Ujság*, 16 februarie 1951, 4.

<sup>220</sup> Somlay a vorbit în numele colegilor săi actori strămutați. Deși deportările din Budapesta au început abia la câteva luni după moartea lui Bajor, „statutul de zilier” al lui Lady Milford a fost interpretat retrospectiv în acest context.

împotriva sistemului politic, la fel ca moartea lui Endre Gellért<sup>221</sup>.

Două scene din piesă au fost filmate în 1952 (regizor: Károly Makk, director de imagine: György Illés, Lady: Margit Lukács). În filmul *Éjfélkor (Miezul nopții, 1957)*, Miklós Gábor joacă rolul unui actor care interpretează rolul lui Ferdinand, iar filmul prezintă și o scenă din piesa de teatru – această scenă a fost filmată în mod evident în decorul și costumele create de Gellért<sup>222</sup>.

Márta Mészáros a realizat un film despre ultima perioadă a vieții lui Gizi Bajor, intitulat *Ármány és szerelem anno 1951 (Intrigă și iubire anno 1951)*, care arată, de asemenea, că spectacolul a rămas în memoria colectivă ca ultima apariție a lui Gizi Bajor. Gizi Bajor a fost interpretată aici de Adél Kováts.

### Rezumat

În cele trei spectacole, actrița a lucrat în situații teatrale diferite: a jucat un rol într-o comedie în versuri la un teatru privat, o dependentă de heroină într-o dramă psihologică de amploare, un experiment contemporan, și o intrigantă

---

<sup>221</sup> „Moștenirea teatrală a lui Endre Gellért este umbră și rescrisă de sinuciderea sa din 1960. Gestul său este interpretat de colegii săi și de următoarele două generații, care fuseseră elevii săi, ca ultima șansă de a rezista structurii de putere artistică de tip sovietic”, Magdolna JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye... [Pasiunea realității...]*, 147.

<sup>222</sup> Katalin KOCIS, „Egy fiatal Schiller-hős 4” [„Un tânăr erou al lui Schiller 4”], *In memoriam Miklós Gábor*, blog, accesat la 23 august 2023, <http://gabormiklos.blogspot.com/2015/03/egy-ifju-schiller-hos-4.html>.

într-o tragedie clasică, într-o interpretare realist-socialistă, iar toate i-au reușit fără probleme.

Din recenzii se poate deduce cu ușurință cum a perceput publicul contemporan rolurile interpretate de Gizi Bajor, ce efect a avut ea asupra publicului și ce fel de relație a avut cu spectatorii. Se dezvăluie foarte puține lucruri despre ceea ce a făcut ea mai exact – ce acțiuni fizice, dramatice și teatrale a interpretat și ce acțiuni (externe sau interne) a întreprins – în aceste trei roluri. Cu toate acestea, pe baza descrierilor, se pot trage câteva concluzii despre interpretarea rolurilor și despre modul în care și-a îndeplinit sarcinile teatrale.

Ea<sup>223</sup> afirmă că în *Cavalerul mut* „îndeplinește o sarcină aproape poetică”, interpretând nu numai rolul Ziliei, ci și „spiritul operei și chiar puțin din strălucitul spirit renescentist însuși”<sup>224</sup>, fiind „coautoare cu Jenő Heltai”<sup>225</sup>. Aceasta înseamnă că munca actorului nu constă doar în conturarea unui rol, ci în reprezentarea întregii opere. În cazul *Cavalerul mut*, aceasta presupunea bravură stilistică, joc stilistic și utilizarea umorului în personajul Ziliei și nu numai.

În *Din jale se întrupează Electra*, provocarea constă în prezența scenică foarte lungă și intensă, având în vedere

---

<sup>223</sup> (ks.), „*A néma levente* – Heltai Jenő vígjátéka, bemutatja ma este a Magyar Színház” [„*Cavalerul mut* – Comedia lui Jenő Heltai, în premieră în această seară la Teatrul Maghiar”], *Az Est*, 21 martie 1936, 6.

<sup>224</sup> B.Gy. „*A néma levente* – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban” [„*Cavalerul mut* – Comedia lui Jenő Heltai la Teatrul Maghiar”], *Magyarország*, 21 martie 1936, 8.

<sup>225</sup> ILLÉS Endre, „*Cavalerul mut*” [„*Cavalerul mut*”], *Budapesti Hírlap*, 21 martie 1936, 13.

că actorul a trebuit să mențină (sau mai degrabă să intensifice) „atmosfera sufocantă și înfiorătoare” și „escaladarea tensiunilor enorme până la extrem”<sup>226</sup> timp de patru ore.

Lady din *Intrigă și iubire* este ultimul rol despre care s-au păstrat cele mai multe informații. Se pot afla multe despre rolul lui Bajor fie din mici detalii – de exemplu, Éva Ruttkai își amintește mișcările și tehnica de compoziție conștientă a corpului în memoriile sale, atunci când descrie cum Bajor s-a aruncat la pieptul lui Miklós Gábor, astfel încât să arate bine din perspectiva publicului<sup>227</sup>; sau ipostaza în care Lady lui Bajor o întâmpină pe Luiza când aceasta intră, care poate fi văzută și în fotografii: doar privind-o în oglinda de mână, fără a se întorce spre ea, fără a o privi în ochi –, fie analizând pe larg rolul – este vorba de o interpretare pe care Péter Molnár Gál o rememorează zeci de ani mai târziu, folosind scrierile lui Endre Gellért și propriile sale amintiri. Molnár Gál observă, de exemplu, în scena dintre Lady și Luiza, ideea lui Bajor (care, de altfel, este valabil și astăzi pe scenă) ca Lady Milford să-i facă pe plac adversarei sale, Luiza. Felul în care și-a luat pălăria înainte de a părăsi scena este probabil unul dintre cele mai memorabile și mai des amintite gesturi din istoria teatrului maghiar al secolului XX.

---

<sup>226</sup> Andor NAGY, „*Amerikai Elektra* – O'Neill trilógiája a Nemzeti Színházban” [„*Din jale se întrupează Elektra* – trilogia lui O'Neill la Teatrul Național”], *Esti Kurir*, 2 martie 1937, 47.

<sup>227</sup> György FEHÉR (regizor, prima difuzare: 28 august 1977), *Parancsolj velem, tündérkirálynő! Ruttkai Éva előadójestje* [Poruncește-mi, regină a zânelor! Recitalul Évei Ruttkai], M1, Budapesta. Disponibil la: <https://nava.hu/id/282500/>. Ultima descărcare: 12 decembrie 2024, 31:22.

Aceste idei de interpretare, aceste manifestări ale interpretării rolului sunt mai puternice decât ideologiile, iar dacă regizorul nu este suficient de puternic, atunci sunt mai puternice și decât spectacolul. Este important să le înregistrăm, deoarece ele dezvăluie ceva despre gândirea actorilor, care, în afară de practica propriu-zisă a acestora, se păstrează doar în anecdote.

## „La Roma, la Paris, / la Moscova, la Berlin, la Londra și la Budapesta”: Antal Németh și teatrul european

Antal Németh, regizor de teatru și teoretician de teatru, fost director al Teatrului Național din Budapesta, și-a aranjat amintirile la sfârșitul vieții: întreaga sa corespondență, notițe, jurnale, contracte, documente oficiale, planuri de carte și autobiografii sunt disponibile pentru cercetare la Biblioteca Națională „Széchényi” (OSZK). Nu există nicio îndoială că Németh a făcut această muncă pentru posteritate: ici și colo, a adăugat comentarii și explicații cu roșu pe marginea hârtiei și a plicurilor.

În cele ce urmează, bazându-mă în principal pe documente, voi schița parcursul profesional al lui Antal Németh din perspectiva conexiunilor sale profesionale internaționale. Deși recent au fost publicate mai multe cărți despre Németh, un institut a fost numit după el și s-au făcut eforturi pentru reabilitarea sa, studiul academic al operei sale teatrale propriu-zise nu a fost dus la bun sfârșit, ci abia a început. Cea mai importantă lucrare despre Németh, *Látványtervezés Németh Antal színpadán (1929-1944)* [*Scenografia pe scena lui Antal Németh (1929-1944)*], este semnată de Mária István, care nu îl descrie ca pe un regizor maghiar solitar și antinaturalist, ci ca pe un artist care are legături cu scenografiile europene ai epocii sale și care este

la curent cu trendurile scenografiei<sup>228</sup>. Colaborările sale cu scenografii sunt analizate din această perspectivă. În acest eseu mă concentrez și asupra conexiunilor internaționale, evidențiind modul în care acestea au modelat cariera profesională a lui Antal Németh ca regizor. Deoarece vasta sa operă teatrală este extrem de bine documentată, îmi propun doar să ofer o imagine de ansamblu, fără a intra în detalii, subliniind faptul că, de-a lungul întregii sale cariere, de la început până la sfârșit, Antal Németh și-a raportat în mod constant activitatea la standardele europene, dialogând cu perspectivele și dimensiunea Europei. Cele două biografii mai vechi, scrise de Tamás Koltai<sup>229</sup> și, respectiv, Elek Selmeczi<sup>230</sup> fac referire la un manuscris scris de Péter Mártonfi, intitulat *Dr. Németh Antal vázlatos életrajza [O schiță biografică a dr. Németh Antal]*<sup>231</sup>. Cu toate acestea, acest text este aproape identic cu *Curriculum Vitae* al lui Antal Németh, o autobiografie scrisă la persoana a treia<sup>232</sup>. Aceasta din urmă pare a fi o versiune mai veche, datând de la mijlocul anilor '40. Tatăl lui Antal Németh se numea

<sup>228</sup> Mária István, *Látványtervezés Németh Antal színpadán (1929-1944)* [*Scenografia pe scena lui Antal Németh (1929-1944)*], *Caiete de istoria artei* (Budapesta: Akadémiai Kiadó, 1996), [http://real-eod.mtak.hu/9874/1/Művészettörténeti\\_füzetek\\_24\\_István\\_Mária.pdf](http://real-eod.mtak.hu/9874/1/Művészettörténeti_füzetek_24_István_Mária.pdf). 2023. 11.10. Această lucrare are un rezumat în limba engleză.

<sup>229</sup> Tamás KOLTAI, „Az ismeretlen Németh Antal” [„Necunoscutul NÉMETH Antal”], în *Új Színházat! [Teatru nou!]* (Budapesta: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988), 5–23.

<sup>230</sup> Elek SELMECZI, *Németh Antal: A magyar színház enciklopédistája [Antal Németh: Enciclopedia teatrală maghiară]* (Budapesta: Muzeul și Institutul Național de Istorie Teatrală, 1991).

<sup>231</sup> Péter MÁRTONFI, „Dr. Németh Antal vázlatos életrajza” [„O schiță biografică a dr. Németh Antal ”] (fără dată), OSZMI K Q11.124.

<sup>232</sup> Antal NÉMETH, „Curriculum Vitae” (fără dată), OSZK K 63/61.

Márton Németh, „Mártonfi” însemnând „fiul lui Márton”. Prin urmare, se pare că biografia lui Antal Németh a dăinuit în principal prin propria sa interpretare, adică Németh și-a scris propria sa biografie.

(Avangardă)

Studentul Antal Németh s-a familiarizat cu artele citind despre tendințele avangardiste internaționale în revistele de artă maghiare cu înclinații activiste, precum *A Tett* și *MA*. Németh s-a născut într-o familie de muncitori din Budapesta în 1903. Excelând în școala primară, la cererea profesorului său a fost înscris la o școală secundară, unde a putut să-și finalizeze studiile datorită burselor și meditațiilor private. Conform autobiografiei sale, la vârsta de paisprezece ani, scriitorul său preferat era Anatole France și studia cartea lui Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*. Nu numai că era un cititor fidel al revistei *MA*, editată de poetul și artistul avangardist Lajos Kassák, dar frecventa și redacția revistei de pe strada Váci (mai târziu, din Piața Ferenciek). Acolo a purtat numeroase conversații cu János Mácza, teoreticianul de teatru al grupului, care a emigrat mai târziu la Moscova.

Németh menționează trei mici episoade pentru a ilustra faptul că Lajos Kassák și cercul său au avut cea mai mare influență intelectuală asupra lui în timpul Primului Război Mondial și în anii care au urmat: 1. A fost aproape exmatriculat din școală după ce a recitat poezia lui Lajos Kassák, *Mesteremberek* [*Meșteri*], îmbrăcat într-o cămașă rusească, în sala de adunări a liceului din strada Tavaszmező, la 1

mai 1919. 2. La un matineu la care unul dintre artiștii invitați să recite nu s-a prezentat, regizorul János Mácza i-a cerut tânărului Németh, care aspira la acea vreme să devină actor, să intervină și să recite poemul. 3. Când trecătorii râdeau sau erau nedumeriți de operele de artă contemporană, gravurile pe linoleum și sculpturile expuse în vitrina redacției *MA*, unii dintre cei aflați înăuntru, precum Iván Hevesy sau Németh, ieșeau în stradă pentru a discuta cu ei, convingându-i pe oameni de legitimitatea noilor obiective artistice.

Influența avangardei asupra producțiilor ulterioare ale lui Németh este evidentă din mai multe perspective. Atracția sa pentru artele vizuale și mass-media își are originea aici, la fel și interesul său pentru inovațiile tehnice scenice care conferă un rol expresiv și teatral, amplificat prin elementele vizuale și mișcare scenică. Opera sa teatrală a fost definită de o dorință de abstractizare și de crearea și utilizarea spațiilor scenice, conform principiului care a fost proclamat pentru prima dată la începutul secolului al XX-lea de reformele lui Adolphe Appia și Gordon Craig. Inspirat de avangardă, profilul regizoral al lui Antal Németh poate fi caracterizat și prin eforturile sale de a realiza sinteza în artele teatrale și de a ajunge la un public larg. El a urmărit să creeze o mișcare culturală care să intre în conflict cu tradițiile și estetica teatrului burghez bazat pe iluzie scenică. În ceea ce privește estetica – fiind contemporan cu Artaud și Brecht, dar fără a fi influențat de aceștia –, interesul său pentru teatru a depășit granițele Europei și s-a extins către Orient. În teza sa de doctorat din 1929, el se referă la teatrul oriental ca la un tip de artă în care scopul

scenei nu este acela de a crea iluzia, iar sarcina actorilor nu este doar aceea de a interpreta personaje umane<sup>233</sup>.

Influențat de Craig, el considera, de asemenea, regizorul drept un artist creator suveran. Aceasta a fost perioada din istoria teatrului european în care au apărut primii regizori de teatru de renume mondial: nu numai profesioniștii din domeniu, ci și publicul larg era familiarizat cu operele lui Max Reinhardt sau Konstantin Stanislavski prin intermediul ziarelor. În momentul absolvirii liceului, Németh a decis să se concentreze pe regia de teatru în locul actoriei. Deși nu a menținut contacte personale și regulate cu activiștii după ce grupul *MA* a emigrat la Viena, a continuat să urmărească opera artiștilor avangardiști (de exemplu, în calitate de critic literar, le-a trimis chestionare lui Béla Uitz, László Moholy-Nagy, Lajos Tihanyi, iar în timpul mandatului său de manager l-a invitat pe László Medgyes să lucreze la Teatrul Național)<sup>234</sup>. Cu toate acestea, pe măsură ce interesul său s-a îndreptat mai mult spre teatru, s-a distanțat treptat de avangardă. În ciuda faptului că soția sa, Piroska Peéry, a jucat în mod regulat în serile teatrale experimentale ale lui Ödön Palasovszky în 1928, opinia lui Németh în 1931-32, după doi ani de burse în străinătate, a fost devastatoare în ceea ce privea grupul de teatru avangardist maghiar<sup>235</sup>.

---

<sup>233</sup> Antal NÉMETH, „A színjátszás esztétikájának vázlata” [„O schiță a esteticii actoriei”], în *Új Színházat! [Teatru nou!]*, de Antal NÉMETH, ed. Tamás KOLTAI (Budapesta: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988), 151–205.

<sup>234</sup> ISTVÁN, *Látványtervezés... [Scenografia....]*, 11–12.

<sup>235</sup> Antal NÉMETH, „Színházi napló” [„Jurnal de teatru”] (fără dată). OSZK K 63/109, 2.

Cu toate acestea, deschiderea sa față de noile curente artistice, dorința sa constantă de auto-perfecționare și importanța cunoștințelor dobândite prin lectură sunt legate de cercul *MA* în anii formatori ai lui Németh. Din acest cerc a luat naștere nevoia sa de a avea o perspectivă mai largă asupra vieții artistice decât cea din propria țară. A fost învățat să privească și să evalueze critic realizările teatrale autohtone. Stilul critic categoric și strict al lui János Mácza transpare și din articolele din jurnalul tânărului Németh.

*(Burse. Roma)*

Németh a început să-și stabilească conexiuni internaționale la sfârșitul anilor '20, în primul rând ca urmare a călătoriilor sale și, în al doilea rând, prin corespondența profesională. Și-a început studiile la Universitatea din Budapesta imediat după Primul Război Mondial, în perioada post-Trianon. Era o eră în care politicile culturale și educaționale ale Ungariei erau relativ progresiste datorită reformelor ministrului Kuno Klebelsberg. Klebelsberg își propunea să stabilească superioritatea culturală a Ungariei printre națiuni, în special față de țările vecine, după războiul pierdut și criza financiară care a urmat. Scopul său era să alinieze Ungaria la tendințele academice europene. Ca parte a acestui efort, au fost înființate burse și institute culturale maghiare în țări străine – de exemplu, Collegium Hungaricum din Berlin, care sprijinea studenții maghiari talentați care studiau acolo. Prin intermediul Collegium-ului, Németh a primit o bursă de un an din partea statului maghiar, care i-a permis să locuiască la Berlin

și să se înscrie la Universitatea „Humboldt” în anul universitar 1928-1929. În timp ce își scria teza de doctorat (*O schiță a esteticii spectacolului*), a studiat istoria teatrului, regia de teatru și scenografia.

Departamentul de Studii Teatrale al Universității „Humboldt” fusese inaugurat cu cinci ani mai devreme, în 1923, de Max Herrmann, părintele fondator al studiilor teatrale în Germania, ale cărui scrieri au avut cea mai mare influență în domeniu. Hermann susținea că separarea dintre dramaturgie și interpretare era de o importanță capitală. Németh a urmat cursurile sale, precum și prelegerile istoricului de artă Oskar Fischel și ale cercetătorului în domeniul mimicii Hermann Reich. Tutorele său în primul semestru (până la moartea sa în decembrie) a fost Ferdinand Gregori, actor, regizor, teoretician și profesor de regie. Potrivit lui Németh, Gregori a fost primul care a conceput scena stilizată cu mult înaintea lui Reinhardt<sup>236</sup>. Németh a învățat cel mai mult urmărind spectacole; își petrecea aproape fiecare seară la teatru. În jurnalul său, el a analizat fiecare spectacol într-o manieră profesionistă<sup>237</sup> și a publicat, de asemenea, recenzii și reportaje teatrale în

---

<sup>236</sup> Antal NÉMETH, „A rendezőnevelés és a színészképzés problémája” [„Problema formării regizorilor și a actorilor”], în *Új Színházat! [Teatru nou!]*, de Antal NÉMETH, ed. Tamás KOLTAI (Budapesta: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988), 76–82, 80.

<sup>237</sup> Antal NÉMETH, „Berlini napló” [„Jurnalul de la Berlin”] (fără dată), OSZK K 63/108. Géza Balogh publică evenimentele din prima parte a „Jurnalului de la Berlin”, considerându-l o „cronică întreruptă brusc”, deși Németh a continuat jurnalul într-un alt caiet până la sfârșitul bursei, în iunie 1929. V. Géza BALOGH, „Németh Antal berlini naplója” [„Jurnalul berlinez al lui Németh Antal”]. *Szcenárium* 6, nr. 6. (0 2018), 7-33. Vezi Antal Németh, „Színházi napló” [„Jurnal de teatru”] (fără dată), OSZK K 63/109.

revista maghiară *Napkelet* și în alte ziare. Era deosebit de pasionat de operele lui Alexis Granowsky, Alexander Tairov și Leopold Jessner, dar a prezentat și numele lui Leo Reuss, Heinz Hilpert, Erich Engel, Jürgen Fehling și Nikolai Evreinov cititorilor maghiari. Deși teatrul și stilul de regie foarte popular al lui Max Reinhardt nu l-au impresionat prea mult, el a profitat cu siguranță de ocazia de a participa la unele dintre repetițiile sale în iunie 1929. „Am învățat un lucru: cum să mă comport cu autoritate, fără aroganță... fără lecția asta, nu poți fi un bun regizor!”, rezumă el în jurnalul său lecțiile învățate în acele zile<sup>238</sup>.

Este clar că Németh îl apreciază mult mai mult pe Jessner, deoarece vede în operele acestuia că stilul de regie nu este un fel de marcă personală, ci este întotdeauna definit de material: drama care stă la baza spectacolului este cea care dăinuit<sup>239</sup>. Prin urmare, spectacolele lui Jessner sunt complet diferite unele de altele, deși fiecare este stilizat, iar „puterea lui constă în accentuarea ritmului spectacolului, intensificând expresia dincolo de realism”<sup>240</sup>. În producțiile lui Granowsky, mișcările maselor și natura interdisciplinară, colectivitatea și caracterul ludic al spectacolelor sunt cele care îl captivează. El admiră în special mișcarea din scenele lui Tairov. Németh realizează importanța

---

<sup>238</sup> NÉMETH, „Színházi napló” [„Jurnal de teatru”], 45.

<sup>239</sup> Németh numește acest tip de regizor „actor de piesă” sau „actor de teatru” și îl compară cu „actorii de caracter”, Antal Németh, „Két Shakespeare-rendezés a berlini Állami Shauspielhausban” [„Două producții Shakespeare la Berlin State Schauspielhaus”], *Napkelet* 7, nr. 11 (1929), 870–872.

<sup>240</sup> Antal NÉMETH, „Jessner, Leopold”, în *Színészeti Lexikon* [Lexiconul actoricesc], ed. Antal Németh (Budapesta: Győző Andor kiadása, 1930).

coregrafiei în timp ce urmărește spectacolele lui Tairov, recunoscând rolul definitoriu al spațiului în mișcările actorilor și apreciind versatilitatea ansamblului, întrucât Teatrul „Kamerny” interpretează cu aceeași măiestrie piese de teatru, operete, pantomime și comedii. (În 1929, Németh a fost printre primii din Ungaria care au prezentat arta teatrală rusă contemporană în presă<sup>241</sup>. El credea că cei mai mulți regizori moderni se află printre ruși<sup>242</sup>, deși Meyerhold i se părea propagandist, iar Stanislavski i se părea naturalist<sup>243</sup>.)

Până în momentul în care Németh primește bursa universitară, se poate lăuda că a fost de mai multe ori în străinătate. În 1924, călătorește în Italia și face mai multe vizite la Viena. De exemplu, vede pentru prima dată cartea lui Tairov într-o librărie din Viena, iar doi ani mai târziu vede acolo pentru prima dată o piesă regizată de Tairov. După spectacol, îl caută și face cunoștință cu el. În 1934, se numără printre oaspeții invitați de Tairov la Moscova pentru a sărbători jubileul Teatrului „Kamerny”. Cu toate acestea, nu dispune de fonduri suficiente pentru călătorie, așa că trimite doar lucrarea sa, *Tragedia omului*<sup>244</sup>.

Oriunde călătorește – de exemplu, în toamna anului 1927, în călătoria sa prin Amsterdam-Haarlem-Haga-Rotterdam –, merge la teatru, dacă este posibil. În același timp,

---

<sup>241</sup> Antal NÉMETH, „Alkotó rendezők 1” [„Regizori creatori 1”], *Délmagyarország*, 28 iulie 1929, 10.

<sup>242</sup> Antal NÉMETH, „Színjátszás” [„Arta actorului”], în *Új Lexikon* [*Noul lexicon*], ed. László Dormándy și Vilmos Juhász, 1936, 3563.

<sup>243</sup> Antal NÉMETH, „Alkotó rendezők 1” [„Regizori creatori 1”], 10.

<sup>244</sup> Corespondența dintre Alexander Tairov și Antal Németh, OSZK K 63/3018 și 63/4259.

jurnalele de călătorie și albumele mărturisesc că interesul său pentru muzica clasică sau istoria artei este, de asemenea, semnificativ. Este un mare admirator al dezvoltării tehnologice, iar arta cinematografică îl pasionează aproape la fel de mult ca teatrul. În Köln – unde petrece doar câteva ore – merge la cinema și vede filmul lui Eisenstein intitulat *Strike*. În Rotterdam, vizitează orașul cu avionul. Când Clarence Chamberlin (care deținea recordul mondial de duranță în zborurile transatlantice) aterizează în vara anului 1927 la Berlin, păstrează o singură floare de pe mașina lui Chamberlin ca suvenir.

Pe lângă călătorii, o altă modalitate de a construi relații internaționale era colaborarea de la distanță: în 1928, Németh edita *Lexiconul actoricesc*. Scopul acestui lexicon era de a rezuma în mod cuprinzător cunoștințele despre artele teatrale – nu numai strict despre teatru, ci și despre dans și circ. Articolele pe teme internaționale au fost scrise de experți străini. Cu toate acestea, Németh a invitat mulți experți maghiari să lucreze la dicționar, de la Sándor Hevesi la Antal Szerb. În acest moment, Németh, care se manifestase prima dată public ca jurnalist, era deja în contact cu întreaga comunitate a profesioniștilor din teatru din Ungaria și era capabil să îi mobilizeze<sup>245</sup>. Importanța lexicului, așa cum o văd evaluatorii ulteriori, rezidă în „perspectiva sa largă în timp și spațiu, tratarea proporțională a practicii și teoriei” și „actualitatea sa uimitoare”: discută cele mai

---

<sup>245</sup> György SZÉKELY, „A hetven éves kutatómunka önmagában is egyedülálló a színháztudományban: Székely György portréja, 4. rész” [„Șaptezeci de ani de cercetare unici în studiile teatrale: Portretul lui György Székely, partea a 4-a”], interviu realizat de Tamás GAJDÓ. *Parallel* nr. 24 (2012), 12–19, 15.

recente evenimente teatrale contemporane la nivel mondial și le analizează în funcție de spectacole și roluri<sup>246</sup>. De exemplu, prezintă actorii principali ai teatrelor naționale din Letonia sau Lituania din acea perioadă, discută istoria teatrului din Portugalia, România sau SUA și reflectă asupra producțiilor din 1928 sau 1929. Lista colaboratorilor străini ai lexicului îi include pe Dishar Willson (Londra), Edmund Erkes (Leipzig), Mario Ferrigni (critic și dramaturg, avocat, fiul lui Coccoluto-Ferrini, dramaturg italian din Milano), René Fülöp-Miller (Viena), Joseph Gregor (șeful colecției de istorie teatrală de la Biblioteca Națională din Viena – el a fost cel care l-a ajutat pe Németh să-și creeze rețeaua de contacte), Franz Hadamowsky (Viena), H. Jelinek (Praga), S. Jugović (Belgrad), Hjalmar Krag (Oslo), María Los (Berlin), Albert Maybon (orientalist, traducător japonez-francez din St.Cloud), Paul Alfred Merbach (cercetător și regizor de teatru, șeful departamentului științific al Expoziției Teatrului din Magdeburg din Berlin), Robert Nehendam (Copenhaga), Franz Rapp (director al Muzeului Teatrului din München), Georges Reymond (Geneva), Wilhelm Treichlinger (directorul Teatrului German, Berlin) și Otakar Zich (compozitor și estetician din Praga). Prefața editorială scrisă de Németh la *Lexiconul actoricesc* arată clar că lexiconul era destinat „publicului european”, întrucât o lucrare similară apăruse în limba germană cu o sută

---

<sup>246</sup> Júlia Lenkei, „A «theatralis művészetek egyeteme»: Adalékok, érdekességek, műhelytitkok Németh Antal Színészeti Lexikona körül” [„«Universitatea artelor teatrale»: completări, curiozități, secrete de atelier din jurul *Lexiconul actoriei* al lui Antal Németh”], *Criticai Lapok* 24, nr. 7-8. (2015), 17–23.

de ani mai devreme<sup>247</sup>. Cu toate acestea, lucrarea aşteaptă şi astăzi să fie tradusă în orice altă limbă.

În timpul vizitelor sale în ţara natală, Németh scrie în jurnalul său din Budapesta: „Regie: ca de obicei: nimic!” – declaraţie făcută după o nouă premieră la Teatrul Naţional<sup>248</sup>. Nu există niciun regizor de teatru în Ungaria pe care să-l admire sau pe care să dorească să-l urmeze. Este profund nemulţumit de producţiile maghiare. (Până atunci, el însuşi regizase o singură producţie: în primăvara anului 1928, piesa lui Strindberg, *Paşte*, la Nyíregyháza.) În primăvara anului 1929, primeşte o scrisoare la adresa sa din Berlin în care este informat că în sezonul următor poate lucra ca regizor-şef la Teatrul Municipal din Seghedin<sup>249</sup>. Aici, în următorii doi ani, are ocazia să îşi arate talentul, regizând un total de 50 de producţii. Între timp, predă scenografie la şcoala privată a lui Álmos Jaschik. Sub supravegherea şi îndrumarea sa, studenţii proiectează decoruri care vor fi folosite ulterior pentru o expoziţie de scenografie teatrală, organizată pe 16 noiembrie 1929, la palatul cultural din oraş – al doilea eveniment de acest gen din Ungaria<sup>250</sup>. Petrece două sezoane în Seghedin ca regizor.

---

<sup>247</sup> Antal NÉMETH, ed., *Színészeti Lexikon [Lexiconul actoricesc]*, vol. 1, 2 (Budapesta: Győző Andor kiadása, 1930), [2.] *Allgemeines Theaterlexikon* de Hermann Margraff şi Carl Herlossohn a fost publicat între 1839 şi 1842.

<sup>248</sup> NÉMETH, „Színházi napló” [„Jurnal de teatru”], 5 aprilie 1929, 7.

<sup>249</sup> Géza BALOGH, *Németh Antal színháza: élet és pályakép történelmi keretben [Teatrul lui Antal Németh: Viaţa şi cariera în context istoric]* (Budapesta: Nemzeti Színház, 2015), 11.

<sup>250</sup> Prima expoziţie de arte teatrale din Ungaria a fost organizată de Asociaţia Maghiară de Arte Aplicate din Budapesta. Vernisajul a avut loc pe 30 mai 1925.

După primul sezon, candidează fără succes pentru funcția de director. La sfârșitul celui de-al doilea sezon, din motive politice și economice, sprijinul orașului pentru teatrul din Seghedin, inclusiv pentru funcția de regizor a lui Németh, încetează. În acest moment, el câștigă o altă bursă în anul universitar 1931–1932 – de data aceasta pentru regie de operă și studii teatrale, cu opriri la Viena, München, Köln și Paris. I se permite să participe la cursuri universitare fără a se înscrie la München și Köln. De asemenea, petrece o lună la Viena (toamna) și una la Paris (primăvara), observând evoluțiile culturale din teatru. De data aceasta călătorește ca regizor de teatru, nu ca scriitor, ceea ce reprezintă o diferență: obține permisiunea, de exemplu, la Burgtheater din Viena, de a urmări spectacolele din culise, studiind astfel funcționarea mașinărilor scenice<sup>251</sup>.

În timpul acestei a doua perioade de bursă, el nu numai că dorește să învețe și să caute inspirație, ci încearcă în mod conștient să-și construiască cariera de regizor: întrucât nu are ocazii de a regiza în Ungaria, caută oportunități în străinătate. În 1932, când Republica de la Weimar sărbătorește 100 de ani de la moartea lui Goethe, Németh organizează o expoziție teatrală la Muzeul Teatrului din München, bazată pe conceptele sale regizorale și scenice pentru dramele lui Goethe. Aceasta include decoruri și machete scenice pe care, conform instrucțiunilor sale, le pregătesc studenții școlii Jaschik. „Câteva publicații similare și câteva expoziții, și Europa ne va cunoaște”, îi scrie

---

<sup>251</sup> NÉMETH, „Színházi napló” [„Jurnal de teatru”], 4.

el optimist lui Jaschik în primăvara anului 1932<sup>252</sup>. Expoziția Goethe din München este invitată la Berlin de consiliul teatrelor de stat, apoi la Köln de Carl Niessen, profesor la Institutul Universitar de Studii Teatrale din Köln. (Niessen este unul dintre cercetătorii de teatru cu care Németh rămâne ulterior în contact și cu care corespundează.) De la Köln, expoziția se mută la Breslau, unde este completată cu opt piese de teatru ale lui Hauptmann, cu concepte regizorale bine dezvoltate. În această perioadă, Németh organizează un eveniment caritabil ocazional la München și ține două prelegeri științifice despre teatrul maghiar la Institutul de Teatru, publicând un studiu despre Goethe în limba germană<sup>253</sup>. După aceste precedente, consulul german, László Velics, îl cunoaște deja bine. El îi prezintă lui Velics un concept regizoral pentru punerea în scenă la München a dramei lui Imre Madách, *Tragedia omului*. În timpul unor luni de corespondență intensă, el și prietenul său designer, Álmos Jaschik, lucrează la schițe vizuale detaliate pentru punerea în scenă a piesei la Teatrul Prințului Regent (Prinzregentheater). Mai mult, Németh comandă muzica de acompaniament pentru producție. Deși Velics îi susține, planurile pentru spectacol suferă întârzieri continue și, în cele din urmă, nu se materializează. La Paris, alături de prietenul său Géza Blattner, Németh îl vizitează pe directorul Institutului Maghiar, Lipót Molnos, și negociază cu acesta o posibilă premieră la Paris. Ei convin că traducerea

---

<sup>252</sup> Scrisoare de la Antal Németh către Álmos Jaschik din 17 aprilie 1932. OSZK K 63/3815.

<sup>253</sup> Anton NÉMETH, *Goethe und der moderne Büchne*, vol. 3, Vortrage-Und Veröffentlichungen Der Deutsch-Ungarischen Gesellschaft 5 (München: Südost-Verlag Adolf Dresler, 1932).

existentă nu este acceptabilă și că primul pas este pregătirea unui nou text în limba franceză.

După întoarcerea la Budapesta, Németh nu renunță la idee: își revizuieste conceptul și încearcă să pună în scenă piesa lui Madách fie la Opera Regală din Roma, fie pe scena în aer liber a Teatrului din Verona. O nouă traducere în italiană este pregătită special pentru spectacolul de teatru; Antonio Widmar, atașatul de presă al Ambasadei Italiei la Budapesta, se ocupă de această sarcină. Scenograful acestei potențiale producții este János Horváth, un tânăr designer maghiar care beneficia atunci de o bursă la Roma, iar muzica recompusă este realizată de Ferenc Farkas, un tânăr compozitor maghiar care studia, de asemenea, la Roma, sub îndrumarea lui Otto Respighi. Németh călătorește la Roma, unde, împreună cu colegii săi, dezvoltă două concepte: unul pentru scena din Roma și unul pentru scena din Verona. Cu toate acestea, spectacolul – care se pare că fusese aprobat chiar de Mussolini<sup>254</sup> – nu se mai realizează nici aici în ultimul moment. Cu toate acestea, traducerea finalizată este publicată în italiană la Milano<sup>255</sup>.

În anii '30, teatrul italian se afla în criză, iar intervenția crescută a statului era văzută ca o soluție. În 1934, Academia Regală Italiană (Reale Accademia d'Italia) a organizat un congres științific internațional pentru a explora rolul

---

<sup>254</sup> Ilona Fried citează din scrisoarea lui Antonio Widmar către Arturo Marcipat, Ilona Fried, *Őexcellenciája kívánságára: Színház, kultúra és politika a fasizmus Olaszországában* [La cererea Excelenței Sale: Teatru, cultură și politică în Italia fascistă] (Budapesta: L'Harmattan, 2016), 186.

<sup>255</sup> Imre MADÁCH, *La tragedia dell'uomo*, trad. Antonio Widmar, La Stampa Moderna (Milano: S.A. Editrice Genio, 1936).

în schimbare al teatrului în societatea modernă de masă, abordând rolurile teatrului și al culturii, precum și relația dintre teatru și politică. Mussolini a propus tema și a urmărit îndeaproape pregătirile. La conferință au fost invitați experți renumiți în teatru, printre care G.B. Shaw, Edward Gordon Craig, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann, Paul Claudel, Jules Romains, W.B. Yeats, Stefan Zweig, Maxim Gorki, Franz Werfel, André Antoine, Jacques Copeau, Konstatin Stanislavski, Nemirovich-Danchenko, Tairov, Mejerhold, Garcia Lorca și arhitectul Gropius<sup>256</sup>. Pirandello a fost președintele conferinței, iar Marinetti secretarul. Din partea Italiei, au participat Bontempelli și Romagnoli, împreună cu „asistentul” lui Pirandello, Silvio D'Amico<sup>257</sup>. Din Ungaria au fost invitați Ferenc Herczeg, Ferenc Molnár și Németh Antal. Herczeg și Molnár erau dramaturgi populari în străinătate, în timp ce Németh nu era foarte cunoscut nici măcar în Ungaria la acea vreme. Cu toate acestea, Antonio Widmar, traducătorul italian al piesei *Tragedia omului*, l-a informat pe prietenul său, oficialul cultural Arturo Marpicat, ceea ce a dus la invitarea lui Németh<sup>258</sup>.

Németh a susținut trei prezentări la congresul „Volta”, două în italiană și una în germană, pe următoarele teme:

---

<sup>256</sup> Craig, Yeats, Tairov și alte 49 de persoane au participat la conferință, dar aproape două treimi dintre invitați și-au anulat participarea. Vezi Fried, *Őxellenciája kívánságára... [La cererea Excelenței Sale...]*, 119–197.

<sup>257</sup> D'Amico a devenit ulterior directorul Academiei de Arte Performative, redactor-șef al revistei *Scenario* și a păstrat legătura cu Németh. Cei doi au corespondat și D'Amico a vizitat Budapesta, scriind despre spectacolele Teatrului Național. Vezi corespondența dintre Silvio D'Amico și Antal Németh, OSZK K 63/860 și 63/3611.

<sup>258</sup> Fried, *Őxellenciája kívánságára... [La cererea Excelenței Sale...]*, 186.

rolul teatrului și al statului, situația teatrelor maghiare și opiniile sale despre radio, film și teatru<sup>259</sup>. Merită menționat faptul că, la conferință, Németh a fost practic singurul vorbitor care a lăudat fără rezerve rolul posibil al radioului și al filmului și nu s-a temut de impactul acestora asupra teatrului<sup>260</sup>. În timpul acestei conferințe, el a făcut cunoștință cu delegații din țările vecine și a început să colaboreze cu ei. Planul său, care a primit sprijinul imediat al directorului general al teatrelor din București, al manager-director și scenografului Teatrului Național din Praga, al directorului Teatrului Național din Atena și al unui dramaturg iugoslav delegat, era ca trupele de teatru să se viziteze reciproc în cadrul unui program de spectacole de trei zile. În prima zi, fiecare companie urma să pună în scenă aceeași piesă, de pildă, *Hamlet*. În a doua zi, fiecare companie urma să prezinte o piesă clasică din propria țară (de exemplu, maghiarii urmau să pună în scenă *Csongor și Tünde*), iar în a treia zi, fiecare companie urma să prezinte o piesă din țara în care se afla în vizită (Grecia, România, Cehia etc.). Cu toate acestea, la întoarcere, a trebuit să renunțe la această idee, deoarece „conform orientărilor politicii externe maghiare, planul era inoportun”<sup>261</sup>.

<sup>259</sup> Cele trei prezentări intitulate „Cultura teatrale, scienza teatrale e Stato”, „Rapporte sui teatro di Stato in Ungheria” și „Theater, Film und Radio” au fost publicate în volumul conferinței: Reale Accademia d'Italia, ed., *Convegno di lettere. Il teatro drammatico: Roma, 8-14 ottobre 1934. Atti del convegno* (Roma: Fondazione A. Volta, 1934), conform notelor lui Németh (OSZK K 63/60).

<sup>260</sup> Fried, *Őxellenciája kívánságára...* [*La cererea Excelenței Sale...*], 211.

<sup>261</sup> Péter MÁRTONFI, „Dr. Németh Antal vázlatos életrajza” [„O schiță biografică a dr. Németh Antal ”], 19.

Cu toate acestea, datorită participării sale la congresul de la Roma, responsabili de politicile culturale maghiare l-a remarcat pe Antal Németh.

*(La Teatrul Național Maghiar)*

„Dacă putem stabili condițiile de lucru etc., în mod satisfăcător pentru ambele părți, personal aş fi foarte dispus să accept propunerea dumneavoastră” – îi scria Gordon Craig pe 19 iunie lui Antal Németh<sup>262</sup>. Németh fusese numit director al Teatrului Național din Budapesta cu doar 19 zile înainte. Se pare că, imediat după numire, una dintre primele sale sarcini a fost să îi scrie lui Craig, pe care îl cunoscuse la Roma. În răspunsul său, Craig menționează că nu mai proiectează decoruri, dar că ar face o excepție pentru Németh. Contextul scrisorilor se învârtea în jurul regiei piesei *Oedip*. Craig dorea să viziteze teatrul înainte de a pregăti proiectele și se concentra în special pe echipamentul tehnic, mai pe cel de iluminat.

Numirea lui Antal Németh în funcția de director a fost bruscă și destul de neașteptată. Numirea sa a fost considerată unul dintre „cele mai mari scandaluri” din teatrul maghiar al secolului XX<sup>263</sup> – o „revoluție în cadrul unei instituții esențial conservatoare, provocată de acțiunea

---

<sup>262</sup> Scrisori de la Edward Gordon Craig către Antal Németh, OSZK K 63/1228.

<sup>263</sup> Magdolna JÁKFALVI, „Changes. The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Hungary” [„Schimbări. Ascensiunea studiilor teatrale ca disciplină academică în Ungaria”], *Theatron* 16, nr. 4 (2022), 3–15, <https://doi.org/10.55502/the.2022.4.3>.

guvernului”<sup>264</sup>. În 1935, ministrul culturii din guvernul Gömbös, de orientare puternică de dreapta, Bálint Hóman, i-a acordat lui Németh (care era cu siguranță mai înclinat spre opinii de stânga în domeniul artistic și estetic) libertate totală în calitate de director. Acesta din urmă avea să transforme Teatrul Național într-un spațiu artistic cu totul nou. Ministrul a reziliat contractele majorității membrilor companiei și le-a reînnoit doar pe cele ale artiștilor cu care Németh intenționa cu adevărat să lucreze. În decurs de o zi, Németh și-a asigurat cele mai mari talente din teatrele private din Budapesta. De asemenea, a primit ocazia – și fondurile – necesare pentru modernizarea echipamentelor teatrului. În vara anului 1935, Teatrul Național a fost renovat atât în interior, cât și în exterior. Au fost aduse îmbunătățiri tehnice, s-a introdus curentul alternativ și s-au instalat transformatoare. Teatrul a achiziționat propriul depozit și spații pentru ateliere. De asemenea, au cumpărat echipamente tehnologice de ultimă generație pentru scenă: proiectoare, spoturi luminoase controlate centralizat din sală, dispozitive de amplificare a sunetului. Deși Gordon Craig nu a venit niciodată să lucreze la Budapesta, Németh a făcut tot posibilul pentru a moderniza tehnologia scenică a teatrului (în special tehnologia de iluminat),

---

<sup>264</sup> Aladár Schöpfung, „A színházi évad és a Nemzeti Színház kérdőjele” [Sezonul teatral și semnul întrebării al Teatrului Național], *Nyugat* 28, nr. 7 (1935), 59–62, 61.

care a egalat sau chiar a depășit-o pe cea a scenelor europene de renume<sup>265</sup>.

Rolul lui Németh în calitate de director al Teatrului Național poate fi analizat în contextul relațiilor culturale internaționale din două perspective: în primul rând, „comercializarea” piesei *Tragedia omului de Madách* poate fi privită ca exportul unui produs cultural inițiat din poziția de putere a celui mai important director de teatru din Ungaria (fiindcă am văzut sprijinul timpuriu al lui Németh pentru traducerea și producerea *Tragediei* încă de la începutul carierei sale); în al doilea rând, strâns legată de această inițiativă este intenția de a prezenta publicului din Budapesta dramaturgia și culturile teatrale ale diferitelor țări, cu un accent special pe introducerea dramaturgiei națiunilor europene mai mici. Între 1935 și 1944, Teatrul Național din Budapesta a pus în scenă patru piese finlandeze, trei daneze, două elvețiene, două austriece, una estoniană, una bulgară, una iugoslavă și una poloneză<sup>266</sup>.

După Al Doilea Război Mondial, Németh a fost acuzat de fascism de către una dintre comisiile de verificare însărcinate cu examinarea conduitei cetățenilor maghiari în

---

<sup>265</sup> De exemplu, în timpul congresului mondial de teatru din 1936, când Deutsches Volkstheater din Viena a pus în scenă *The Ronins' Treasure*, a fost necesar să se picteze fundaluri pentru scenă, deoarece tehnologia de proiecție nu era disponibilă pentru spectacol.

<sup>266</sup> Erika N. MANDL, „Színház és metapolitika” [Teatru și metapolitică], în *Társadalomtudományi Gondolatok a Harmadik Évezred Elején* [Gânduri de științele sociale la începutul celui de-al treilea mileniu], ed. János Tibor Karlovitz, 2013, 241–247.

timpul „erei Horthy”<sup>267</sup>. Implicarea activă și de succes a lui Németh în relațiile culturale maghiaro-germane a constituit o dovadă împotriva lui. El regizase spectacole în Germania și fusese onorat cu decorația germană Ordinul Vulturului pentru meritele sale. Németh s-a apărat afirmând că nu purtase niciodată Ordinul Vulturului și că, în calitate de teatru de stat, fusese obligat de guvern să invite directori de teatru germani. În timp ce regiza în Germania, prin producțiile sale din *Tragedia omului* și întreaga sa operă, el urmărea exclusiv să familiarizeze publicul internațional cu cultura maghiară și să o promoveze în străinătate. În autobiografia sa, el a afirmat că a negociat punerea în scenă a clasicii maghiari în străinătate în schimbul reprezentării clasicii germani (care ar fi fost oricum reprezentați la Teatrul Național)<sup>268</sup>. El a atras, de asemenea, atenția asupra faptului că politicile culturale național-socialiste germane considerau cultura maghiară drept o parte a culturii germane:

„În urma avansului nazismului în Germania,  
«Auslandsdeutschum» din Stuttgart a început

---

<sup>267</sup> Németh a apărut în fața mai multor comisii de validare. Prima l-a verificat în decembrie 1945. Cu toate acestea, a fost depusă o plângere împotriva lui, ceea ce a dus la constituirea unei alte comisii care a reluat procedura, ceea ce a dus la o hotărâre de eliberare din funcție a lui Németh. El a contestat decizia, iar în vara anului 1947 instanța a anulat hotărârea comisiei de validare. Cu toate acestea, în urma acestui eveniment, Németh nu a mai reușit să-și găsească un loc de muncă nicăieri și abia după 1956 a reușit să obțină din nou un contract cu un teatru.

<sup>268</sup> MÁRTONFI, „Dr. Németh Antal vázlatos életrajza” [„O schiță biografică a dr. Németh Antal”], 51–54.

o agitație viguroasă pentru a crește gradul de conștientizare a publicului cu privire la faptul că Europa de Sud-Est aparținea spațiului vital al Germaniei nu numai din punct de vedere economic, ci și cultural. Ei susțineau că întreaga cultură maghiară avea origini germane. Într-o seară, în timpul vizitei ministrului german de interne Frick la Budapesta, în vara anului 1938 sau 1939, acesta s-a dus la teatrul în aer liber de pe Insula Margaretei, unde se juca legenda Sfintei Margarete. Ministrul german părea surprins și, după ce a ascultat câteva replici, a întrebat: «În ce limbă joacă actorii?» A fost uimit când i s-a explicat că era limba maghiară, deoarece credea că în Ungaria toată lumea vorbea germana.”<sup>269</sup>

Németh se considera un opozant consecvent al propagandei naziste, prin mijloace legale. El a folosit programul teatrului ca dovadă principală în acest sens. Între 1938 și 1944, Németh a fost într-adevăr atacat în mod continuu de presa de dreapta. Au apărut dispute cu Camera de Artă Teatrală și Cinematografică de dreapta, iar în vara anului 1944 a fost demis din funcția de director al teatrului. În timpul procesului de certificare de după cel de-al Doilea Război Mondial, Lipót Molnós (fostul director al Institutului Maghiar din Paris) și Artur Saturnus, un jurnalist elvețian, au

---

<sup>269</sup> *Ibidem*, 56–57.

depus mărturie în favoarea lui Németh<sup>270</sup>. Ei au subliniat că Németh a susținut în mod egal premierele franceză și elvețiană ale *piesei Tragedia omului* (deși cea din urmă a avut loc de fapt la Berna), la fel cum a făcut-o și pentru reprezentațiile germane. Dramaturgul danez Jen Lochers l-a susținut, de asemenea, pe Antal Németh<sup>271</sup>. Piesa lui Lochers, *Revolta părinților*, împreună cu alte două piese daneze, a fost jucată la Teatrul Național. Adorján Divéky, lector privat la Universitatea din Varșovia, a confirmat că Németh a inițiat primii pași în relațiile teatrale cu Polonia, traducând și prezentând în mod solemn poemul dramatic al lui Krasiński *Comedia neînțeleasă* (*Nieboska Komedia*, în maghiară: *Pokoli színjáték*) la 11 noiembrie 1936<sup>272</sup>. În plus, Németh l-a găzduit pe directorul Teatrului Polski din Budapesta, după care a călătorit la Varșovia pentru a negocia punerea în scenă a piesei *Tragedia omului*. László Bényi, pictor și jurnalist, a subliniat rolul lui Németh în crearea traducerilor în slovenă și sârbă ale piesei *Tragedia omului* și a evidențiat participarea sa la cea de-a 150-a aniversare a teatrului sloven și la punerea în scenă a piesei lui Milan Begovic *Cine este al treilea?* la Budapesta<sup>273</sup>.

<sup>270</sup> Lipót MOLNOS, „[Nyilatkozat]” [„Declarație”], în Porogi, *Németh Antal igazolásai, 1945-1947, Forráskiadvány* [CertIFICATELE lui Németh Antal, 1945-1947, Publicație sursă]. Dorka Porogi, ed., *Németh Antal igazolásai, 1945-1947, Forráskiadvány* [CertIFICATELE lui Németh Antal, 1945-1947, Publicație sursă], *Theatron Könyvek* (*Theatron Műhely Alapítvány*, ediție online, 2023), 180. [https://theatron.hu/wp-content/uploads/2022/12/NA\\_igazolas\\_20221213.pdf](https://theatron.hu/wp-content/uploads/2022/12/NA_igazolas_20221213.pdf), v. și Artur Saternus, „Statement” [„Declarație”], *ibidem*, 166-167.

<sup>271</sup> Jan LOCHERS, „[Nyilatkozat]” [„Declarație”], *ibidem*, 192.

<sup>272</sup> Adorján DIVÉKY, „[Nyilatkozat]” [„Declarație”], *ibidem*, 191.

<sup>273</sup> Antal BÉNYI, „[NYILATKOZAT]” [„DECLARAȚIE”], *IBIDEM*, 176.

Moștenirea lui Németh conține o singură scrisoare de la scriitoarea finlandeză Hella Wuolijoki, deși două dintre piesele sale (*Femeile din Niskavuori* și *Pâinea din Niskavuori*) au fost puse în scenă la Budapesta în 1941 și 1942<sup>274</sup>. Scrisoarea datează de acum câțiva ani și conține o invitație la Marlebeck, proprietatea lui Wuolijoki, pe care Németh a vizitat-o în vara anului 1938, obținând drepturile asupra pieselor sale. Wuolijoki, o milionară de origine estoniană care a fost ulterior închisă din cauza legăturilor sale cu Uniunea Sovietică și a devenit în cele din urmă membră a Parlamentului finlandez, avea legături cu Brecht și Gorki și întreținea un salon literar de stânga. În autobiografia sa, Németh menționează că Asociația Scriitorilor Finlandezi și, mai târziu, Ministerul Culturii din Ungaria au încercat să-l preseze să aleagă o altă piesă finlandeză<sup>275</sup>. În consecință, Teatrul Național a pus în scenă și piesa lui Jaerviluoma, *Northlanders*, dar Németh a insistat să pună în scenă cele două piese ale lui Wuolijoki.

Corespondența lui Németh confirmă că acesta a urmărit să mențină legături culturale nu numai cu al Treilea Reich nazist, ci și cu alte țări. Dintre cele cinci producții străine ale sale, trei au fost puneri în scenă ale *piesei Tragedia omului*: la Hamburg (1937), la Frankfurt (1940) și la Berna (1943). La începutul anilor '40, el a negociat în termeni fermi pentru premiere la Paris și în Suedia, care au fost zădărnice de război și de situația politică ulterioară din

---

<sup>274</sup> Scrisoare de la Hella Wuolijoki către Antal Németh, OSZK K 63/3332.

<sup>275</sup> MÁRTONFI, „Dr. Németh Antal vázlatos életrajza” [„O schiță biografică a dr. Németh Antal ”], 27–28.

Ungaria<sup>276</sup>. Potrivit lui László Szűcs, dramaturgul Teatrului Național, erau în curs și negocieri cu americanii<sup>277</sup>.

În perioada în care Németh a fost director al Teatrului Național, mai mulți regizori germani au venit la Budapesta pentru a pune în scenă dramele lui Schiller și Goethe. Unele ziare din acea perioadă deplâneau absența regizorilor maghiari care lucrau la Teatrul Național – regizorii străini erau o raritate<sup>278</sup>. Fiecare dintre regizorii străini a pus în scenă o piesă din literatura națională proprie. Toate aceste producții erau clasice: reluarea piesei *Maria Stuart* în 1935 a fost încredințată lui Hermann Röbbeling, directorul Burgtheater din Viena (și, de asemenea, regizorul piesei *Tragedia omului* în 1934); în aprilie 1937, teatrul a prezentat *Faust* în regia lui Kari Wüstenhagen, directorul Staatliches Schauspielhaus din Hamburg; Hans Meissner, directorul din Frankfurt, a regizat *William Tell* la Teatrul în aer liber de pe Insula Margaretei în vara anului 1940. El a continuat să regizeze la Teatrul Național doi ani mai târziu, prezentând *Don Carlos* în noiembrie 1942. În plus, Heinrich George a pus în scenă *Intrigă și iubire* în aprilie 1942. Mai mult, Teatrul Național din Budapesta a participat la expoziții și

---

<sup>276</sup> Decorurile pentru premiera de la Paris erau gata: ele fuseseră realizate de Ernst Klaus, un designer francez care locuia ilegal la Budapesta.

<sup>277</sup> László Szűcs, „Tanúvallomás dr. Németh Antal volt nemzeti színházi igazgató igazolási ügyében” [„Declarația martorului în cazul autentificării dr. Antal Németh, fost director al Teatrului Național”] în PO-ROGI Dorka, *Németh Antal igazolásai, 1945–1947. Forráskiadvány* [CertIFICATELE lui Németh Antal, 1945–1947. Publicație sursă], 106–108, 107.

<sup>278</sup> La sfârșitul anilor '20, ziarele nu încetau să scrie despre Martin Karlheinz și Alex Stein (din Vilnius), care lucrau ca regizori la un teatru privat: Teatrul Maghiar.

turnee teatrale în Viena<sup>279</sup>, Frankfurt și Berlin în perioada în care Németh era director.

Scenografiile teatrului au participat la Expoziția Universală din 1937 de la Paris cu proiectele lor, iar unul dintre ei, Mátyás Varga, a câștigat medalia de argint pentru decorul piesei *Din jale se întrupează Electra*, în regia lui Németh. Teatrul Național a sărbătorit centenarul în 1937. *London Observer* a relatat despre acest eveniment, iar *Theater der Welt* a publicat un număr special despre el<sup>280</sup>.

### (Perioada Războiului Rece)

Se pare că Németh a început să-și scrie autobiografia în timpul procedurilor comitetului de validare, aproximativ între 1945 și 1947. Acest lucru este indicat de textul *Curriculum Vitae*-ului său, în care încă spera la o producție suedeză a piesei *Az ember tragédiája* [*Tragedia omului*]<sup>281</sup>, și de faptul că scrierea este întreruptă înainte de procedurile din 1946-47. În versiunea ulterioară a lui Mártonfi, el

<sup>279</sup> Teatrul Național Maghiar a fost în turneu la Viena pentru ultima oară în 1892. Silvio D'Amico, specialistul italian în teatru, a relatat despre spectacolul Teatrului Național din Budapesta la Viena în revista *Scenario*. A se vedea corespondența dintre Silvio D'Amico și Antal Németh, OSZK K 63/860 și 63/3611.

<sup>280</sup> *Theater der Welt* a fost editat de Carl Niessen și publicat la Amsterdam; „Ungarische Nummer” a fost lansat în octombrie 1937. *The Observer* a publicat un articol despre Teatrul Național din Budapesta pe 12 septembrie 1937. Jolán HANKISSNÉ HARASZTI, „A Nemzeti Színház és a külföld” [„Teatrul Național și țările străine”], în *A százéves Nemzeti Színház: Az 1937/38-as centenáriumi év emlékalbuma* [Centenarul Teatrului Național: Album comemorativ al anului centenar 1937/38] (Budapesta, 1938), 145, 148.

<sup>281</sup> NÉMETH, „Curriculum Vitae”. 41–42. V. și Mártonfi, „Dr. Németh Antal vázlatos életrajza” [„O schiță biografică a dr. Németh Antal ”], 56.

continuă povestea comitetelor de validare și menționează intenția sa de a descrie următorii zece ani, dar în cele din urmă nu o face<sup>282</sup>.

Călătoria lui Németh în Suedia a fost organizată de una dintre studentele sale, Gabriella Margalit, care se afla la Stockholm în cadrul unui program de burse<sup>283</sup>. Ea a redactat o declarație în sprijinul lui Németh în această perioadă, explicând că, în iarna anului 1944, Academia Națională de Management și Regie Teatrală, condusă de Németh Antal, era singura școală din Budapesta care nu cerea documentele de origine ale studenților<sup>284</sup>. Margalit a luat legătura cu Agne Beier, directoarea Muzeului de Istorie a Teatrului Drottningholm, pe care Németh o cunoscuse la Roma, împreună cu scriitorul Siegfried Siewertzen și prințul Wilhelm al Suediei. În primăvara anului 1947, secretarul Institutului Suedez a vizitat Budapesta și a prezentat propunerea guvernului suedez Ministerului Culturii din Ungaria<sup>285</sup>. Esența propunerii era ca Academia Regală Suedeză (și alte organizații) să găzduiască 10-15 oameni de știință, scriitori sau artiști maghiari timp de 1-3 ani, pentru a se

---

<sup>282</sup> MÁRTONFI, „Dr. Németh Antal...” [„O schiță biografică... ”], 72.

<sup>283</sup> Margalit a studiat la Academia Națională de Management și Regie Teatrală în 1944, în timp ce era voluntară alături de Raoul Wallenberg. După război, a călătorit la Stockholm cu o bursă de studii în istoria teatrului și s-a stabilit acolo. Mai târziu, s-a căsătorit cu Torsten Kassius, un scriitor și istoric literar suedez.

<sup>284</sup> Gabriella MARGALIT, „[Nyilatkozat]” „[Declarație]”, 18 februarie 1947, în POROGI POROGI, *Németh Antal igazolásai, 1945-1947, Forráskiadvány* [CertIFICATELE lui Németh Antal, 1945-1947, Publicație sur-să], 163-164.

<sup>285</sup> Notele lui Antal Németh despre drama scandinavă (OSZK K 63/334) și călătoria sa de studiu planificată (OSZK K 63/34). Toate informațiile următoare despre călătorie provin de aici.

recupera după greutățile războiului și a-și recăpăta spiritul creativ în condiții de lucru adecvate (institute de cercetare, laboratoare etc.). Ministerul Culturii din Ungaria a acceptat propunerea, dar nu a fost de acord cu suedezii în ceea ce privește selecția persoanelor. În ciuda faptului că delegatul suedez a propus guvernului maghiar să-și elaboreze propria listă pentru a oferi o ospitalitate similară delegaților din Ungaria, Ministerul Culturii din Ungaria a insistat să modifice lista suedeză. În consecință, numele lui Németh a fost eliminat de pe listă.

Conform planului, Németh ar fi petrecut trei ani în Suedia, ocupându-se în principal de activități științifice (începuse să scrie o monografie intitulată *Drama scandinavă în Ungaria*), dar și regizând o piesă de teatru în fiecare an. Gustav Hilleström, un coleg de la Institutul Drottningholm, l-a invitat personal, dar el nu a putut părăsi Ungaria, deoarece nu a primit pașaportul de la autorități. Interesul lui Németh pentru cultura suedeză avea rădăcini adânci: începuse să învețe limba la universitate și era familiarizat cu operele Selmei Lagerlöf și ale prințului William – adaptase anterior piese de teatru radiofonice din scrierile ambilor autori. Când i s-a permis să călătorească în străinătate pentru prima dată în anii 1960, încă se gândea la o călătorie de lucru în Suedia și la reînnoirea vechilor sale contacte.

O altă destinație pe care dorea să o vadă era Anglia. Faza finală a carierei lui Németh în regie a început după 1956, când, după o absență de zece ani, a fost numit director principal al teatrelor din orașele provinciale maghiare – Kaposvár, Kecskemét și Pécs. Acești câțiva ani din cariera sa târzie au fost documentați la fel de meticuloși ca

și operele din tinerețe. În ciuda celor zece ani de șomaj și a vârstei apropiate de șaizeci de ani, fiind pe deplin conștient că practic nu avea nicio șansă la o carieră reală sau la un viitor în lumea teatrală din Ungaria (chiar și posturile de director principal aveau cerințe extrem de stricte în cazul său), documentele păstrate atestă că a lucrat cu aproape aceeași ambiție ca înainte. Deși, din cauza politicilor socialismului de stat din Ungaria, nu putea părăsi țara, teoretic, a încercat să minimizeze impactul acestei decizii. În anii '50, pe lângă învățarea limbii ruse, a studiat intens Shakespeare, a urmărit cultura teatrală engleză și a citit literatură de specialitate. În anii în care nu exista nicio speranță de a regiza în teatru, a început o lucrare despre cultul lui Shakespeare în Ungaria. Au rămas în urma lui șase cutii de note dedicate exclusiv lui Shakespeare. Deși nu a avut acces la lucrarea lui John Houseman și Jack Landau din 1959, *The American Shakespeare Festival*, a rugat pe cineva să îi pregătească extrase din carte, ale căror descrieri se regăsesc în documentele sale, precum și note din *Shakespearean Tragedy* a lui C. Bradley, printre altele<sup>286</sup>.

În 1955, i-a scris o scrisoare lui Herbert Marshall, scriitor și editor, care incluse o imagine din scenografia primei producții *Hamlet* a lui Németh în cartea sa *Hamlet Through the Ages*<sup>287</sup>. În scrisoare, el îl informează pe Marshall despre interpretările sale ulterioare (modul în care a reconsiderat *Hamlet* mai târziu) și solicită înregistrări audio. El avea deja în posesia sa monologurile „A fi sau a nu fi” al lui Moissi

<sup>286</sup> OSZK SZT Fond 6/1/3 și Fond 6/6/19.

<sup>287</sup> Scrisoarea lui Antal Németh către Herbert Marshall din 31 martie 1955, OSZK SZT Fond 6/1/4.

și „Hecuba” al lui John Barrymore, dar a cerut informații despre obținerea înregistrărilor lui Forbes Robertson, Ben Greet, Henry Ainley și Maurice Evans, inclusiv versiunea cinematografică a piesei din 1913. Nu a reușit să obțină înregistrările monologului lui Gielgud și Laurence Olivier, dar în scrisoare menționează că de data aceasta va încerca să aranjeze achiziționarea lor prin intermediul Diviziei Dramatice a Institutului Cultural Maghiar. De asemenea, în primăvara anului 1955, l-a contactat pe Nicoll, editorul *Shakespeare Survey*, și i-a cerut cartea *New Hamlet*, deoarece elabora un nou concept pentru *Hamlet* pe hârtie, legat de lucrarea sa despre cultul lui Shakespeare în Ungaria<sup>288</sup>. Secretarul Survey i-a răspuns și i-a cerut lui Németh un raport despre activitățile legate de Shakespeare în Ungaria. Contactul a continuat: în 1959, *Shakespeare Survey* a discutat despre producția lui Németh, *Othello*, din Kecskemét, cu doi ani în urmă, iar în 1961, producția sa, *Macbeth*, din Pécs, din anul precedent, a fost menționată în secțiunea *International Notes*<sup>289</sup>. Németh a trimis fotografii ale spectacolelor sale, în scopul obținerii recunoașterii internaționale. Publicația în limba engleză *Theatre World* a acoperit pe larg spectacolul *Othello* al lui Németh din 1957, descriind teatrul maghiar și recunoscând rolul de lider al lui Németh în teatrul din Kecskemét pentru punerea în scenă a

<sup>288</sup> Scrisoarea lui Antal Németh către Allardyce Nicoll din 25 martie 1955, OSZK SZT Fond 6/1/4.

<sup>289</sup> Allardyce NICOLL, „International notes”, ed. Allardyce Nicoll, *Shakespeare Survey* 12 (2 ianuarie 1959), 109–118, <https://doi.org/10.1017/CCOL0521064252.014>. V. și Allardyce Nicoll, „International notes”, ed. Allardyce Nicoll, *Shakespeare Survey*, 2 ianuarie 1961, 116–125, <https://doi.org/10.1017/CCOL0521064279.013>.

spectacolului<sup>290</sup>. În legătură cu *Othello*, Németh a acordat un interviu radio în limba engleză și a prezentat un plan pe șase ani pe care îl stabilise pentru sine. Pentru aniversarea lui Shakespeare în 1964, el a planificat să pună în scenă șase piese shakespeariene, încheind cu *Furtuna*, după care intenționa să se retragă din regia de teatru<sup>291</sup>. Doar o parte din aceste planuri s-au concretizat; el a regizat *Visul unei nopți de vară*, *Macbeth* și, din nou, în cele din urmă, *Othello*. Era în același an în care Laurence Olivier a interpretat rolul principal al piesei la Old Vic din Londra. Desigur, Németh

---

<sup>290</sup> Ossia TRILLING, „Hungarian Theatre Today”, *Theatre World/ Le Théâtre dans le monde*, 54, nr. 398 (1958), 36–39, 45.

<sup>291</sup> „Reprezentăția din această seară a piesei *Othello* la Kecskemét a fost primul pas pe un nou drum în activitatea mea teatrală. Acest drum mi-a fost indicat odată de prietenul meu părintesc, Gordon Craig, deoarece era în concordanță cu eforturile mele în ceea ce privește estetica teatrală. Fotografia lui din biroul meu din Budapesta, dedicată mie acum un sfert de secol, nu a fost niciodată o simplă formalitate pentru mine: a însemnat însuflețirea de a mă realiza pe scenă, sub masca de a da viață pieselor cărora trebuia să le ofer realitate. Cred că am reușit să-mi scot această mască și să-l însuflețesc pe Shakespeare cu o subiectivitate completă. Am avut nevoie de zece ani de liniște, de meditație pentru a realiza – prin limbajul teatrului modern și cu ajutorul și bunăvoința lui Shakespeare – această capodoperă a revelației mele lirice. Desigur, acest lucru nu are scopul de a distorsiona geniul lui Shakespeare, ci doar de a trăi spiritul operei într-un mod mai matur, mai profund. Aș dori să elaborez, ținând cont de opiniile exprimate, un scurt ciclu shakespearian, alcătuit din dramele sale care îmi sunt cele mai apropiate: pe lângă *Othello*, *Hamlet*, două dintre comedii sale, *Troilus și Cressida* și, în final, *Furtuna*. Aș dori să sărbătoresc în 1964 cea de-a 400-a aniversare a nașterii lui Shakespeare prin punerea în scenă a acestor șase drame într-o concepție unitară. Acesta ar fi «planul meu pe șase ani» în domeniul punerii în scenă” – Declarație a lui Antal Németh pentru emisiunea în limba engleză a Radioului Maghiar, OSZK K 63/79.

nu a putut asista la această reprezentație, dar broșura programului se găsește printre documentele sale<sup>292</sup>.

### *Concluzie*

Cariera lui Antal Németh a fost influențată în mod semnificativ de interesul său pentru teatrul european și de legăturile sale cu scena teatrală internațională. Regizori străini renumiți și personalități influente din lumea teatrului i-au servit drept modele, iar realizările sale academice în sfera internațională au contribuit în mod semnificativ la cariera sa de regizor în țara natală. Cu toate acestea, după Al Doilea Război Mondial, când a fost nevoit să renunțe la poziția sa de lider în viața culturală a Ungariei, a pierdut o parte din aceste legături, iar din cauza constrângerilor impuse de socialismul de stat în Ungaria, posibilitățile sale de a rămâne în contact cu cele rămase erau limitate. Cu toate acestea, a păstrat un interes viu pentru literatura academică și pentru toate aspectele privitoare la viața teatrală occidentală de care se putea afla în Ungaria.

---

<sup>292</sup> OSZK SZT Fond 6/1/3.

## „A doua privire” – Gábor Bódy: *Cselédek* [*Cameristele*], 1973.

Analiza următoare este neobișnuită, deoarece se concentrează asupra unui spectacol care nu a avut parte de niciun fel de reacție profesională sau critică, pentru care nu există aproape nicio documentație și care a fost jucat doar de două ori într-un centru cultural acum cincizeci de ani. Ceea ce face importantă această încercare de reconstituire este însă personalitatea creatorilor și impactul pe care spectacolul l-a avut asupra carierei lor. Spectacolul marchează culmea mai multor ani de experimentare artistică și teatrală a lui Gábor Bódy și Lili Monori, iar perspectivele și impactul său sunt, fără îndoială, importante în opera lui Bódy și cu siguranță decisive în cazul Lili Monori și al teatrului și limbajului teatral pe care îl reprezintă.

### *Contextul teatral-cultural al spectacolului*

La 16 iunie 1973, la ora 15:00, piesa într-un act *Cselédek* [*Cameristele*] a fost prezentată într-un „spectacol de studio combinat cu o proiecție de film” la Centrul Cultural „Csili” din Pesterzsébet, în regia lui Gábor Bódy<sup>293</sup>. Spectacolul a

---

<sup>293</sup> Invitația are acest conținut. Sursa: Bíró Bence, „Bódy Gábor színházi alkotásai” [Operele teatrale ale lui Gábor Bódy] în *Színészképzés: neo-avantgárd hagyomány* [Formarea actorilor: tradiția neo-avangar-

fost o producție independentă: diferiții creatori s-au reunit special pentru realizarea lui și nu au mai colaborat între ei nici înainte, nici după aceea. Nu există informații despre finanțare, dar probabil centrul cultural a acoperit costurile<sup>294</sup>.

La momentul premierei, ultima expoziție a capelei din Balatonboglár începuse deja<sup>295</sup>, iar sezonul teatral, denu-

---

distă], ed. JÁKFALVI Magdolna, 228–252 (Budapesta: Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică, 2013), 248. Spectacolul anunțat pentru a doua zi a fost anulat „din motive tehnice” – probabil din cauza unei coordonări deficitare, deoarece, potrivit programului teatral publicat în ziarele cotidiene, Éva Ruttkai avea și ea un spectacol la Teatrul Pesti în acea seară.

<sup>294</sup> Centrul Cultural „Csili” din Pesterzsébet a fost inaugurat în 1954 drept centru cultural al Sindicatului Vasas, funcționând anterior drept cămin al muncitorilor. Între 1968 și 1975, a găzduit Scena Literară „Imre Soós”, cunoscută în cercurile de teatru amator sub numele de Csili și condusă la acea vreme de Róbert Dévényi. În vara anului 1973, directorul instituției era Zoltán Fábíán. La Csili se organizau aproximativ 8-10 spectacole de teatru pe an, cu 4-500 de spectatori per spectacol. Cf. András VÁRHALMI, „A 90 éves Csili” [„Cei 90 de ani ai centrului Csili”] în *A Csili története [Istoria centrului Csili]*, ed. VÁRHALMI András (Budapesta: Centrul Cultural Csili, 2008), f. pag. Accesibil la: <https://www.csili.hu/a-90-eves-csili-tortenete/>, ultima accesare: 23.03.2023. Instituția funcționează și astăzi sub numele de Centrul Cultural „Csili”.

<sup>295</sup> Între 1970 și 1973, capela cimitirului din Balatonboglár a funcționat ca o „instituție de artă alternativă”, servind drept centru pentru arta neo-avangardistă și principalul loc de expoziție pentru scena underground. György Galántai a închiriat capela în 1968, a renovat-o în decurs de doi ani și a organizat expoziții și spectacole acolo în fiecare vară, începând din 1970. Între 10 iunie și 25 august 1973, vizitatorii au putut vedea unsprezece expoziții (dintre care două internaționale), proiecții de filme, poezie sonoră, spectacole de teatru, acțiuni și *performance*-uri. În august, autoritățile au închis capela – [N.N.], „Galántai György kápolnaműtermének rövid története” [„Scurtă istorie a atelierului-capelă al lui György Galántai”], artpool.hu. Accesibil la: <https://artpool.hu/boglar/roviden.html>, ultima accesare: 23.03.2023.

mit ulterior „anul schimbării teatrale”, se apropia de sfârșit<sup>296</sup>. Mai multe personalități importante din lumea teatrului „avangardist” și „oficial” au fost invitate la premiera piesei<sup>297</sup>.

Regizorul spectacolului, Gábor Bódy, este abia în al doilea an la cursul de regie cinematografică al lui Félix Máriássy, dar este deja membru al Studioului Béla Balázs, având studii de istorie, filosofie și lingvistică și experiență ca scenarist și actor de film<sup>298</sup>. În aceeași vară, a prezentat un model de teorie a reflecției la o conferință de semiotică<sup>299</sup>

<sup>296</sup> Tamás Koltai l-a numit astfel. În 1972, compania lui Peter Brook a vizitat Budapesta cu piesa *Visul unei nopți de vară*, iar Koltai rezumă acest eveniment după cum urmează. El menționează că, în toamna anului 1972, Teatrul Național a pus în scenă *Marat/Sade*, în regia lui Endre Marton, și *Trei surori*, în regia lui Víg Horvai, în timp ce la Kaposvár a avut loc premiera producției de examen a lui Tamás Ascher, *Farmacia*. La începutul primăverii anului 1973, Gábor Székely prezintă două piese de Molière în Szolnok, în timp ce Gábor Zsámbéki regizează *Prințul de Homburg* în Kaposvár. Cf. Tamás KOLTAI, „A (színházi) fordulat éve” [„Anul schimbării (teatrale)”], *Beszélő* 3, nr. 3 (1998), 80–84.

<sup>297</sup> Printre alții, Tamás Ascher, Ottó Ádám, László Babarczy, Károly Bari, Miklós Erdély, András Forgách, Péter Hajnóczy, Marietta Méhes, László Najmányi, Tamás Szentjóby, János Xantus, Márk Zala. Bíró, „Gábor Bódy...”, 234.

<sup>298</sup> Cf. Gábor BÓDY, „Önéletrajz” [„Autobiografie”], în *Gábor Bódy – Életműbemutató [Gábor Bódy – O retrospectivă]*, ed. László BEKE – Miklós PETERNÁK, 11–15 (Budapesta: Műcsarnok, 1987), 13. Ca regizor, a realizat un film documentar experimental de cincizeci de minute intitulat *A harmadik [Al treilea]*.

<sup>299</sup> *Ibidem*. Oglinzile așezate una în fața celeilalte sunt, de asemenea, un motiv în opera lui Genet și constituie un element important în conceptul lui Bódy pentru *Cselédek [Cameristele]*. Pe scenă se află rame de oglinzi goale. Scenografa spectacolului, Ilona Keserű, a avut o expoziție personală la Galeria Csepel în iunie 1973, unde vizitatorii erau imediat confrunțați cu o oglindă la intrare. Cf. Zoltán NAGY, „Keserű Ilona kiállítása a Csepel Galériában” [„Expoziția Ilonei Keserű la Galeria Csepel”], *Jelenkor* 16, nr. 6. (1973), 543–544, 543.

și a scris un eseu despre criza profesiei de actor de teatru în Ungaria, în care a declara că el consideră teatrul oficial mort, expunându-și cu această ocazie critica față de teatrele *underground*<sup>300</sup>. *Cselédek* [*Cameristele*] este al doilea experiment teatral al său și primul care a ajuns pe scenă<sup>301</sup>.

Partenerii creativi ai lui Bódy sunt Ilona Keserü<sup>302</sup> și László Vidovszky<sup>303</sup>, precum și trei actrițe care nu mai lu-

---

<sup>300</sup> Gábor BÓDY, [„«Holt színház» – kulturális vákuum”] [„«Teatrul mort» – vid cultural”], în *Bódy Gábor egybegyűjtött filmművészeti írásai* [*Scrierile reunite de artă cinematografică ale lui Bódy Gábor*], ed. Vince ZALÁN, 83–92 (Budapesta: Akadémiai Kiadó, 2006).

<sup>301</sup> „În acei ani am regizat prima mea piesă: piesa într-un act a lui Károly Kisfaludy, *Betegek* [*Bolnavii*], pe scena Odry, care a fost susținută de Ottó Ádám, dar în final acesta nu a îndrăznit să o pună în scenă...” – BÓDY, „Önéletrajz” [„AUTOBIOGRAFIE”], 13.

<sup>302</sup> Ilona Keserü, deja o pictoriță avangardistă recunoscută, crea decorurile pentru spectacolele lui Tamás Major încă din 1967: ea prefera să folosească termenul „spațiu de joc” în locul celui de „decor”. Se străduia să se asigure că un spectacol putea avea loc într-un singur spațiu, fără a fi nevoie de schimbări de decor. Cf. N.N. „Alkotótársak – Véletlenül találkoztunk” [Parteneri de creație – Ne-am întâlnit din întâmplare], *Film, Színház, Muzsika*, 14 iulie 1973, 16–17. În paralel cu *Cselédek* [*Cameristele*], a lucrat și la producția lui István Iglódi, *Visul unei nopți de vară*, în Szentendre.

<sup>303</sup> Compozitorul László Vidovszky (soțul lui Keserü din 1976) este fondatorul Új Zenei Stúdió, cel mai important atelier de muzică experimentală, împreună cu Péter Eötvös, Zoltán Jeney, Zoltán Kocsis, László Sárosi și Albert Simon.

craseră împreună până atunci: Lili Monori<sup>304</sup>, Sarolta Jancsó<sup>305</sup> și Éva Ruttkai<sup>306</sup>.

Lili Monori i-a prezentat lui Bódy scenariul cu cinci ani mai devreme și, pentru o lungă perioadă de timp, relația lor privată, jocul și modul lor de viață au constat în cufundarea în acesta, „jucarea rolului din *Cselédek* [*Cameristele*]”. În 1972, însă, Bódy a decis să-l transforme într-o piesă pentru televiziune<sup>307</sup>. El i-a cerut Saroltei Jancsó, pe atunci

<sup>304</sup> În vara anului 1973, după cinci ani, Lili Monori părăsește compania Teatrului „Thália” și semnează un contract în Kaposvár. Ea joacă roluri principale în ambele teatre. Îl cunoaște pe Gábor Bódy încă din primul an de facultate.

<sup>305</sup> Sarolta Jancsó este studentă în anul al treilea la actorie în clasa lui Zoltán Várkonyi, având douăzeci și doi de ani. Îl cunoaște pe Bódy din coridoarele facultății. Îi place că este „foarte închis, distant, diferit, dar alteritatea lui este atât de intensă” – Sarolta Jancsó. „«Mélyebben szállt le ezekbe a poklokba» – Bódy Gábor *Cselédek*-rendezése. Jancsó Saroltával beszélget Porogi Dorka” [„A coborât mai adânc în aceste iaduri” – Regia lui Gábor Bódy cu *Cameristele*. Dorka Porogi în dialog cu Sarolta Jancsó], interviu de POROGI Dorka, 5 noiembrie 2019 în *Színházi szavak. A megszólalás alakzatai a magyar színházkultúrában. OH-interjúk* [Cuvinte teatrale. Figuri ale rostirii în cultura teatrală maghiară. Interviuuri-OH], ed. JÁKFALVI Magdolna – KÉKESI Kun Árpád – OLÁH Tamás – POROGI Dorka, 183–199 (Budapesta: Fundația Atelierul Theatron, 2024).

<sup>306</sup> Éva Ruttkai este actrița principală a teatrului Vígszínház. În stagiunea 1972/73, de exemplu, a jucat rolul principal în *Trei surori* la Teatrul Pesti și în *Anunțul* la Vígszínház. Este, de asemenea, una dintre cele mai căutate actrițe maghiare de film. Bódy îi cere să interpreteze rolul Madamei fără să știe cine este, iar ea acceptă în mod surprinzător. În ziua premierei piesei *Slujitorii*, Teatrul „Vígszínház” organizează reuniunea de sfârșit de sezon a companiei (se anunță că ea va interpreta rolul lui Ranevskaja în *Livada de vișini* în sezonul următor). Cu o seară înainte, ea joacă în *Fantoma veselă* la Teatrul Pesti, iar în săptămâna următoare continuă să joace în *Anunțul* până miercuri.

<sup>307</sup> Înregistrarea piesei de televiziune se găsește în biblioteca SZFE. Pe coperta casetei video scrie 1974, dar înregistrarea în sine este din 1972. Piesa de televiziune a precedat premiera teatrală cu un an: acest lucru este confirmat de scrisoarea lui Bódy către Éva Ruttkai,

studentă în anul al doilea, să joace rolul Solangei, iar Évei Ruttkai, actrița principală a teatrului Vígszínház, să joace rolul Madamei. Piesa pentru televiziune avea o durată de 22 de minute, sau cel puțin atât a rămas din ea. Éva Ruttkai nu apare în înregistrare, aceasta întrerupându-se înainte de intrarea Madamei în scenă. Rememorările sunt contradictorii, nu se știe dacă s-a filmat doar atât sau dacă s-au filmat toate cele 40 de minute planificate și materialul lipsă a dispărut mai târziu<sup>308</sup>. În orice caz, filmările s-au oprit la un moment dat. Au primit vești despre o prietenă de-alor: artista Erzsébet Gombás fusese împușcată la Viena<sup>309</sup>. Gombás apăruse anterior în primul film al lui Bódy, *The Third*, și, potrivit regizorului, ea a fost în mare parte sursa de inspirație pentru conceptul piesei de televiziune *Cse-lédek* [*Cameristele*]. În scrisoarea sa prin care îi invita pe soții Ruttkai să participe, el scria:

„Fata care se află în centrul imaginilor [din *Al treilea*] combină frumusețea și urâtenia extraordinară în aspectul ei fizic, precum și în toate expresiile sale. Ea vorbește pe larg despre două lucruri: o prietenă a ei care întruchipează *frumusețea armonioasă* – distanța existențială de netrecut pe

---

în care el îi cere în mod expres să apară în piesa de televiziune. Cf. Gábor BÓDY, „Levél Ruttkai Évának” [Scrisoare către Éva Ruttkai], în *Gábor Bódy – Életműbemutató* [*Gábor Bódy – O retrospectivă*], ed. László BEKE – Miklós PETERNÁK, 178-179 (Budapesta: Műcsarnok, 1987), 178.

<sup>308</sup> Cf. JANCÓS, „Mélyebben...”[ „A coborât ...”] și Lili Monori, „Bódy Gáborról” [„Despre Bódy Gábor”], interviu oral nepublicat cu Bence Bíró, 31 octombrie 2012.

<sup>309</sup> MONORI, „Bódy” [„Despre...”].

care o simte între ea și prietena ei –; în altă parte, ea descrie în detaliu, cu o precizie înfiorătoare, cum și-ar ucide cunoștințele apropiate și mai îndepărtate, fără niciun motiv extern [...] ea nu conține mai multă patologie decât cea inerentă majorității sufletelor umane. Această fată este un talent extraordinar în multe privințe. [...] cu un chip care ar putea fi găsit doar în picturile lui Alt-dorfer. Are un corp mic, asemănător unui torace, oasele umerilor fiind mutilate de medici. Jumătatea din brațul ei este paralizat, a avut poliomielită, dar ascunde această paralizie prin acțiunile ei [...] În ciuda deformării corpului ei, ea evocă un sentiment de frumusețe. Desenează cu mare sensibilitate [...] *Cselédek* [*Cameristele*], la fel ca viața acestei fete, situația fără speranță, stima de sine combativă și dorința de plenitudine: drama valorilor umane.”<sup>310</sup>

„Moartea neașteptată a Erzsébetei Gombás l-a determinat, cu siguranță, pe Bódy ca – după realizarea acelui examen de teatru TV rămas neterminat sau marcat de o amintire tragică – să reia piesa *Cameristele* și să-i schimbe prezentarea: de data aceasta, în cadrul unui eveniment în care, pe lângă spectacol, să poată fi proiectat și *A harmadik*, astfel încât cele două creații să poată intra în legătură și în percepția publicului, a spectatorilor, contextualizându-se și explicându-se reciproc. Astfel, ceea ce s-a întâmplat la Csili

---

<sup>310</sup> BÓDY, „Levél” [„Scrisoare ...”], 178–179.

pe 16 iunie 1973 nu a fost doar o reprezentație teatrală, ci o operă de artă totală care reflecta asupra propriei creații.

### *Text dramatic, dramaturgie*

În filmul documentar experimental *Al treilea*, tineri artiști vizuali încearcă să interpreteze *Faust*, iar filmul se concentrează pe relația dintre sens și viețile actorilor (de exemplu, ei improvizează individual pe tema relației dintre frumusețe și cunoaștere)<sup>311</sup>. Cele două servitoare joacă, de asemenea, un rol în drama lui Genet: în absența lui Lady, ele se îmbracă cu hainele ei și îi preiau rolul, imprimând un caracter concret situațiilor limită aflate la granița dintre iluzie și realitate din piesă.

Piesa lui Genet, scrisă în 1947, a fost publicată pentru prima dată în limba maghiară în toamna anului 1965 în *Nagyvilág*, iar în 1967 a fost deja prezentată în programul Universitas, în regia lui József Ruszt, cu Anna Cserhalmi și Katalin Sólyom în rolurile celor două servitoare. Lili Monori a descoperit textul în 1968, când era studentă în anul III: a interpretat *Păcătoasele* împreună cu Ilona Shütz și Gabi Jobba pentru un examen oral (profesorul lor era János Gosztonyi). El a marcat începutul anilor ei de „slujire”: Monori a luat scenariul acasă și în curând a integrat cuvintele lui Genet în viața ei de zi cu zi alături de Bódy. Asta înseamnă că nu repetau textul, ci îl foloseau în viața lor de zi cu zi, „civilă”, repetând și recitând fără un scop anume. Acest

---

<sup>311</sup> (V.G.) „A harmadik” [„Al treilea”] în *Gábor Bódy – Életműbemutató [Gábor Bódy – O retrospectivă]*, ed. László BEKE – Miklós PETERNÁK (Budapesta: Múcsarnok, 1987), 71.

joc a continuat ani de zile, devenind mai târziu metoda de lucru a lui Lili Monori<sup>312</sup>.

„...și apoi a început nebunia în apartament. Nu pot spune ce a fost, am plecat, am venit, am trăit, și apoi, brusc, au venit *Cselédek* [*Cameristele*], ca un șoc neașteptat. Anumite pasaje din text. I-am spus să îmbrace o cămașă albă de mătase! Așa că a îmbrăcat-o. Dar să nu o încheie la mâneci! Și să cânte la pian! Și atunci ea a cântat la pian, iar eu am stat acolo și am spus: „Doamnă, ceva...” – cunoșteam ambele roluri – iar ea mi-a răspuns. [...] Am făcut asta mult timp – nu vă imaginați că era o repetiție. Era ca și când cineva este drogat și are acest delir. Și apoi a trecut o anumită perioadă de timp în care noi «am servit». Și ne-a plăcut teribil. «Aduceți paharul, doamnă!» Și am intrat într-o stare diferită, o stare modificată de conștiință. Era ca și când spui ceva la nesfârșit, până la infinit...”<sup>313</sup>

Practica recitării textului dramatic, repetițiile nenumărate nu sunt, așadar, doar un instrument sau o fază necesară în crearea spectacolului în cazul *Cameristele*, ci tocmai aceasta – adică interpretarea, de fapt improvizația continuă asupra textului – este cea care modelează dramaturgia și

---

<sup>312</sup> Rozália SZÉKELY, „Szentkirályi utca 4. Pince” [„Strada Szentkirályi nr. 4. Subsol”] (teză, Universitatea Kaposvár, Facultatea de Arte, 2012), 9.

<sup>313</sup> MONORI, „Bódy” [„Despre...”].

relațiile. Nu în sensul că schimbă textul, ci în ceea ce privește interpretarea și exprimarea textului. Statutul textului se schimbă în spectacol: actoria și jocul ȣes intriga, folosind textul, dar fără a se subordona interpretării textului, ci lucrând, încercând și experimentând cu acesta în diferite situaȣii<sup>314</sup>. Cu alte cuvinte, acesta iese din categoria artei „aplicate”. De aceea, experienȣa „slujirii” a fost deosebit de importantă pentru Monori, care mai târziu a definit actoria ca o formă de artă independentă și suverană la Atelierul Szentkirályi.

### *Punerea în scenă*

Spectacolul poate fi considerat un experiment regizoral metateatral<sup>315</sup>, care reflectă constant asupra sa și asupra circumstanȣelor propriei creaȣii. Repetarea textului până la punctul de a ajunge aproape la inconștienȣă și la detașarea de realitate este un gest artistic analog cu reflexiile

<sup>314</sup> Spectacolele ulterioare ale Atelierului Szentkirályi sunt exemple bune ale modului în care acest lucru creează noi tipuri de situaȣii de comunicare teatrală. Cu privire la statutul textului, a se vedea Hans-Thies LEHMANN, „A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia” [„De la logos la peisaj. Textul și dramaturgia contemporană”], trad. Éva Enyedi, *Theatron* 5, nr. 2. (2004), 25–30. în limba engleză: Hans-Thies LEHMANN, „From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy”, *Performance Research*, vol. 2, nr. 1 (1997), 55–60.

<sup>315</sup> Termenul „metateatral” a fost introdus în analiza dramatică de Lionel Abel, dar Tadeusz Kowzan îl folosește în așa fel încât metateatralitatea și „teatrul în teatru” nu ar înseamna același lucru. Cel din urmă concept este inclus în cel dintâi, dar „teatrul despre teatru”, adică o piesă care reflectă constant asupra ei însăși, este, de asemenea, considerată metateatrală. Cf. Tadeusz KOWZAN, *Théâtre miroir, Métathéâtre de l'Antiquité au XX<sup>ème</sup> siècle* (Paris: L'Harmattan, Paris, 2006), 12.

nesfârșite ale oglinzilor îndreptate una spre cealaltă. Deja în *Al treilea*, Bódy – beneficiind de atitudinea relaxată a lui Gomba în fața camerei – este conștient că

„prin repetiție, o secvență devine propriul său context, intrând într-un montaj cu propriile componente, sensul concret devenind generalizat [...] Atunci am realizat metoda, pe care o numesc «a doua privire» și pe care o aplic în mod consecvent în filmele mele ulterioare.”<sup>316</sup>

„A doua privire” – pe care Bódy o folosește apoi, de exemplu, în *Amerikai anzix* – este manipularea scenelor pe masa de montaj, adăugând efecte care revelează că „conținutul imaginii și percepția imaginii [...] sunt codificate reciproc una în cealaltă”<sup>317</sup>. Privirea unică este sterilă, la fel ca în montajul tradițional de film, unde imaginile sunt omogene, continue și uniforme în activitatea lor. „A doua privire” – de exemplu, prin interacțiunea repetițiilor – este mult mai similară cu vederea umană (care nu este omogenă, continuă sau uniformă)<sup>318</sup>. Astfel, sala de teatru „Csili” devine o masă trucață pentru o „a doua privire”. După ce transformă textul ficțional al piesei *Cselédek* [*Cameristele*] în realitate („slujire”), regizorul retransformă textul în formă

<sup>316</sup> Gábor BÓDY, „A harmadik” [„Al treilea”], în *Gábor Bódy – Életműbe-mutató* [*Gábor Bódy – O retrospectivă*], ed. László BEKE – Miklós PETERNÁK (Budapesta: Múcsarnok, 1987), 72.

<sup>317</sup> Miklós PETERNÁK, „Kép, látás, jelentéstulajdonítás Bódy Gábor munkásságában” [„Imagine, viziune, atribuire de sens în opera lui Gábor Bódy”], *Filmszem* 7, nr. 3. (2017), 6–11, 8–9.

<sup>318</sup> PETERNÁK, „Kép, látás...” [„Imagine, viziune...”], 9.

ficțională (dar acum cu experiențe extrase din viața reală), aceasta fiind piesa de televiziune, apoi el intervine din nou în realitate (care acum conține și ficțiune) cu moartea lui „Gomba”, la care răspunde o altă ficțiune, spectacolul de teatru, iar următoarea „oglundire” este confruntarea spectacolului de teatru cu publicul, evenimentul artistic-social real (care, în principiu, le conține pe toate cele precedente). Rezultă de aici că conceptul teatral al piesei *Cselédek* [*Cameristele*], așa cum e jucată public, este în concordanță cu conceptul celui *de-al treilea* eveniment și cu cele două evenimente artistice și sociale care îl înconjoară: el tematizează relația unei generații pasionate de artă și teatru cu arta oficială și lipsa de perspective a acesteia. Acest context metateatral este întărit de faptul că Bódy o distribuie pe Éva Ruttkai în rolul lui Madame: o actriță cunoscută și de succes întruchipează puterea în umbra căreia cele două servitoare (interpretate de o studentă în anul al doilea de facultate și o actriță începătoare) se luptă cu soarta, vulnerabilitatea și rolurile lor.

### *Actoria*

Monori și Bódy au tras concluzii artistice diferite din practica „slujirii”, a repetării aproape nesfârșite a textului. Experimentul regizoral al lui Bódy a constat în a face teatrul lor cât se poate de intim vizibil pentru un alt public, deschizându-l și expunându-l publicului. Pentru a face acest lucru, el a trebuit să încarce materialul cu elemente teatrale – vizuale, sonore, spațiale – care contraziceau sistemul materialului repetat până în acel moment, dar, pe de altă

parte, îl prezentau în context, țineau cont de existența sa și reflectau, de asemenea, la situarea creatorilor în afara textului dramatic.

Cu toate acestea, amintirile lui Monori arată că acest experiment regizoral a constituit o pierdere pentru actori<sup>319</sup>. Deși în timpul repetițiilor de la „Csili” a existat multă improvizație, estompând granițele dintre realitate și repetiție<sup>320</sup>, „slujirea” din apartament era teatru absolut, și nu voiau să arate nimănui piesa, ci plasau elementele ficțiunii, frazele textului, în propria realitate cotidiană (nu au încercat să facă ficțiunea să pară reală). Monori a considerat ulterior că situațiile care au apărut în acest fel, stările de joc aproape halucinante, erau „singurul sens al actoriei” și a explorat această experiență în rolurile sale ulterioare<sup>321</sup>.

Conform amintirilor Saroltei Jancsó, care s-a alăturat „repetițiilor” organizate în apartament, alături de Bódy

---

<sup>319</sup> „[...] Din anumite motive, Gábor – și eram supărat pe el pentru asta – a început să dezvăluie lucrurile. Cred că atunci am pierdut totul. Am pierdut ceea ce era real în apartament și de aceea am început să mă retrag din ce în ce mai mult din teatrul oficial. O experiență care este singurul sens al actoriei pentru mine. [...] Am vrut să nu facem spectacolul. Am avut multe discuții pe această temă” – MONORI, „Bódy”.

<sup>320</sup> „Repetam la Csili. Era un tip acolo, foarte slab, pășea în așa fel încât făcea un pas cu un picior, iar apoi trecea peste el cu celălalt. Era Péter Hajnóczy. Mulți oameni se adunau la repetiții, Karcsi Bari, Hajnóczy stătea mereu acolo... Și repetam fiecare în felul nostru. Ceea ce însemna că [el putea] să mă tragă pe podea de păr, eu îl loveam cu picioarele, mă târam sub pian, plângeam, îi spuneam că nu are niciun talent, să înceteze cu asta – jura că o să înceteze, doar să ies de sub pian... Ilonka Keserü a văzut toate astea și a spus că nu știa că se poate repeta așa, că se poate cânta așa, dar i-a plăcut foarte mult. Márk Zala se afla și el acolo... Nu mai semăna cu apartamentul, chiar nu mai semăna deloc, dar ideea era încă intactă, așa că puteai să dai cu picioarele, să te împiedici, să cazi...” – MONORI, „Bódy...” [„Despre...”].

<sup>321</sup> *Ibidem*.

și Monori, aceste momente erau caracterizate de o analiză psihologică aprofundată, care estompa granițele dintre realitate și ficțiune până la punctul în care deveneau indistincte<sup>322</sup>.

Cu toate acestea, intimitatea, armonizarea subtilă și profunzimea psihologică a limbajului piesei nu au fost probabil păstrate deloc, sau, poate, doar într-o mică măsură, în Teatrul „Csili”. Spațiul imens, distanțele, acustica slabă a sălii, elementele spectaculoase ale decorului și costumele contraziceau în mod categoric instrucțiunile lui Jean Genet, pe care echipa le-a interpretat inițial ca linii directe, conform cărora piesa sa trebuia jucată „în secret”<sup>323</sup>. Profunzimea psihologică și jocul actoricesc aproape imperceptibil de nuanțat au fost cu siguranță umbrite de spectacolul decorurilor de la Csili, dispărând în spatele acestora, lipsind astfel spectacolul teatral de puterea intimității și a raportării personale pe care o avea în apartament.

<sup>322</sup> „Ei știau asta foarte bine. O privire sau o pauză. Sau râsetele ciudate ale lui Lili, pe care nu le puteai înțelege. Era evident că avea o minte liberă, ca Lili și Claire, și deodată îl pufnea un râs ciudat. Ar fi putut să râdă de mine, de Solange, de situație, era imposibil să știi exact de cine râdea, sau de ce râdea, sau ce se întâmpla” – JANCÓS, „Mélyebben...” [„A coborât...”].

<sup>323</sup> „...Jean Genet are un text intitulat „Cum să joci piesa *Cameristele*”. Bódy ni l-a arătat. Probabil că nici nu fusese tradus încă. A făcut rost de acest text de undeva – dar era ceva foarte special! Apoi l-am studiat cu atenție, interpretând fiecare propoziție și încercând să înțelegem ce înseamnă, sau cum să o punem în practică, cum ar putea fi abordată. Bódy a pus cumva mâna pe acest text prin relațiile sale. Evident, era interesat de modul în care putea pune în practică ceea ce scria Genet” – JANCÓS, „Mélyebben...” [A coborât...]. Textul la care se face referire este Jean Genet, „How to Play *the Servants*” [Cum să joci piesa *Cameristele*], trad. Magdolna JÁKFALVI, în *Színházi antológia. XX. század* [Antologie teatrală. Secolul XX], ed. Magdolna JÁKFALVI (Budapesta: Balassi, 2000), 148–150.

În același timp, spectacolul a căpătat un caracter de repetiție, Zoltán Latinovits umblând printre locurile în care ar fi stat spectatorii, strigând unde putea și unde nu putea auzi bine textul în sală și strigând-o pe Monori când acesta nu privea oglinda conform celor discutate înainte<sup>324</sup>.

### *Imagini și sunete teatrale*

Lumea spectacolului – conform celor câteva fotografii păstrate<sup>325</sup> – era artificială și asemănătoare cu cea a unui circ. Elementele vizuale și zona de joc difereau radical de decorurile tradiționale ale pieselor de televiziune.

În Teatrul „Csili” nu existau rânduri de scaune; publicul stătea de-a lungul pereților și la marginile sălii pe trei laturi – pe a patra latură era posibil să ieși în cabina de machiaj. Scenografa Ilona Keserü a lăsat astfel un spațiu uriaș gol în mijlocul sălii, presărat cu obiectele gigantice ale lui Gyula Konkoly: un telefon uriaș, pantofi gigantici<sup>326</sup>. Datorită obiectelor gigantice, momentele precum scuipatul pantofilor de către Solange au devenit gesturi teatrale, dar și conceptuale: de fiecare dată, ea trebuia să se apropie

---

<sup>324</sup> „Latinovits a început să se plimbe înainte și înapoi, spunând: «Te aud aici, dar aici nu te aud, nu te aud din nou aici...» și apoi m-a strigat: «De ce te uiți la tine în oglindă cu spatele întors? De ce te uiți la tine cu spatele întors? Ar fi trebuit să purtăm fuste din cercuri, dar nu aveau material decât pentru cercurile metalice, și am ajuns să purtăm tricouri gri la culoare în loc să fim goi. Și da, a fost o mișcare în care am apucat ceva și m-am uitat înapoi, este adevărat, dar comentariile lui Zoli nu m-au deranjat deloc. Cred că Ádám Ottó și ceilalți au crezut că fac parte din spectacol” – MONORI, „Bódy” [„Despre...”].

<sup>325</sup> Beke – PETERNÁK ed. *Gábor Bódy...*, 168.

<sup>326</sup> Gyula Konkoly a emigrat la Paris în 1970, lăsând în urmă obiectele gigantice pe care le crease.

de pantof și să scuipe pe un obiect care era mai mare decât ea. Au existat, de asemenea, multe rame de oglinzi proiectate de Keserü, care aveau dimensiunea potrivită, dar nu aveau oglinzi în ele. Au mai fost fuste pe cercuri din metal (lucrări de István Haraszti), care se aflau, de asemenea, în diferite puncte ale spațiului – aceste fuste metalice reprezentau rolurile în care se putea păși, la propriu, prin niște mici porțițe care se deschideau, apoi, după închiderea porțiței, actorii se puteau rula (deplasa ca pe trotinete) încoace și încolo „în rol”, adică în acea rochie de metal. Madame se deplasa și ea pe o platformă rulantă, pusă în mișcare pe sub pânză de însuși regizorul. Costumele de bază ale cameristelor constau în tricouri și pantaloni strâmți din piele gri, care le dezvăluiau siluetele.

László Vidovszky a acompaniat producția împreună cu muzicienii săi, compunând melodii din zgomote și sunete create prin lovirea unor sticle. Cu toate acestea, acustica sălii era deosebit de slabă: tavanul de beton al Csili neutraliza sunetul.

### *Impactul spectacolului*

Amintirile din seara premierei sugerează că piesa *Cameristele* a fost întâmpinată cu neînțelegere atât de către

profesioniștii „oficiali”, cât și de cei „avangardiști”, și că experimentul teatral al lui Bódy a eșuat la Csili<sup>327</sup>.

Nu au fost publicate recenzii ale spectacolului. Creatorii s-au despărțit în mare parte, deși Bódy și Vidovszky au colaborat opt ani mai târziu la o altă producție teatrală a lui Bódy, *Hamlet*, în Győr, care a fost mai amplă și mai bine documentată decât *Cameristele*, dar a fost, la rândul ei, prost primită, în principal datorită naturii sale neobișnuite și inovațiilor fără precedent<sup>328</sup>. Deși Bódy nu a devenit o figură definitorie în lumea teatrului<sup>329</sup>, motivațiile epistemologice, filosofice și conceptuale din spatele producțiilor sale trimit la un tip unic și nou de artă teatrală, care poate fi abordat prin conceptele noii teatralității<sup>330</sup>. Se poate

<sup>327</sup> „Am supraviețuit. Apoi a venit spectacolul. A venit toată avangarda, toți, începând cu Szentjóbby. Aceasta era o tabără. Mai era o altă tabără: Latinovits, Ruttkai și mama Évei. Eu stăteam pe ici-colo. Gábor se plimba prin curte, vremea era frumoasă, și nu spunea nimic, pentru că voiam doar să ascult cât de genial era, genial, genial. Nu știu ce a spus Latinovits, că era de rahat, un rahat. Profesioniștii s-au retras, cu excepția lui László Babarczy. El a apreciat cât de bine era să vezi așa ceva. [...] Dar avangarda l-a respins cu totul, spunând că nu era cu adevărat avangardă. Karcsi Bari trecea în viteză de la o tabără la alta. [...] Am stat acolo mult timp, până noaptea târziu, și apoi am plâns, Karcsi Bari s-a așezat pe marginea trotuarului și a plâns acolo. Nu este obișnuit să aibă loc astfel de întâlniri, când oficialitățile și marginalii se întâlnesc. Și apoi, bineînțeles, se bea... În orice caz, s-a decis că nu era bine ce ieșise. Nu era deloc ca ceea ce se întâmplase în apartament. Am făcut ce trebuia să fac, am strâns tot. Și apoi ne-am despărțit” – MONORI, „Bódy” [„Despre...”].

<sup>328</sup> Gabriella SCHULLER, „Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései” [„Regiile teatrale de Gábor Bódy și András Jeles”], *apetura.hu*, iarna 2008, accesat la: <https://www.apertura.hu/2008/tel/schuller-body-gabor-es-jeles-andras-szinhazi-rendezesei/>, accesat ultima dată pe 24 martie 2023.

<sup>329</sup> Cf. Bíró, „Bódy Gábor színházi...” [Operelele teatrale lui Gábor Bódy...], 247.

<sup>330</sup> Gabriella SCHULLER, pe baza tipologiei lui Árpád Kékesi Kun,

spune despre el, la fel ca despre *Hamlet*, că „este prezent în istoria teatrului maghiar ca o simultaneitate nesimultană; spectacolele ulterioare creează contextul care oferă o interpretare mai favorabilă pentru o viziune retrospectivă”<sup>331</sup>. În cazul *piesei Cselédek [Cameristele]*, această viziune retrospectivă se va concentra în primul rând pe caracteristicile metateatrale ale piesei; [...] prin extinderea piesei, se relativizează situațiile de pe scenă și se ajunge astfel la un fel de dimensiune metateatrală, la aspectul „teatrului despre teatru”<sup>332</sup>.

Lili Monori a jucat încă trei stagiuni în Kaposvár, apoi a părăsit teatrul de repertoriu. În 1982, ea și Miklós Székely B. au fondat Atelierul „Szentkirályi” într-un subsol din

---

compară limbajul teatral al lui Bódy (pornind de la *Hamlet*) cu „teatralitatea imagistică”: „...un stil compozițional care se concentrează pe crearea de imagini eficiente, adică pe acordarea unui rol neobișnuit de important vizualului. [...] În plus, compoziția imaginilor dezvăluie o puternică artificialitate, adică o acceptare deschisă a artificialității și a kitsch-ului” – Árpád KÉKESI KUN, „A reprezentáció játékai: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza” [„Jocurile reprezentării: Teatrul regizoral maghiar al anilor '90”], în Árpád Kékesi Kun, *Tükörképek lázadása [Revolta reflecțiilor]* (Budapesta: JAK-Kijarat Publishing House, 1998). Acest lucru se aplică într-o oarecare măsură și piesei *Cselédek [Cameristele]*, dar se potrivește și cu ceea ce scrie KÉKESI KUN despre tendința neo-avangardistă în noul tip de teatru vizual: „Materialul verbal al spectacolelor trece adesea în plan secund atunci când punerea în scenă ajunge în centrul atenției. Acest aspect cere un angajament sporit din partea publicului...” – Kékesi Kun, „A reprezentáció játékai...” [„Jocurile reprezentării...”], 100–101.

<sup>331</sup> SCHULLER, „Bódy Gábor...”.

<sup>332</sup> Kékesi Kun, „A reprezentáció játékai...” [„Jocurile reprezentării...”], 103.

Budapesta, care i-a oferit ocazia de a continua experimentele de actorie liberă pe care le începuse în *Cameristele*.

*Detalii despre spectacol*

Titlu: *Servitoarele*. Data premierei: 16 iunie 1973 (a doua reprezentație a fost anulată pe 17 și a avut loc abia pe 24). Locul: Centrul Cultural Pesterzsébeti „Csili”. Regizor: Gábor Bódy. Autor: Jean Genet. Traducător: Péter Nagy. Scenografie: Ilona Keserű (folosind obiecte create de Gyula Konkoly, cu colaborarea lui István Haraszti). Compozitor: László Vidovszky. Actori: Lili Monori (Claire), Sarolta Jancsó (Solange), Éva Ruttkai (Madame).

## „Îmi imaginez un spectacol frumos” – Trei experimente în teatrul underground maghiar din anii '80 din perspectiva actoriei

În noiembrie 1980, piesa lui Péter Nádas, *Temetés* [*Înmormântare*], a fost publicată în suplimentul de teatru al revistei Színház, încheind trilogia începută cu *Takarítás* [*Curățenie*] și *Találkozás* [*Întâlnire*]<sup>333</sup>. *Temetés* [*Înmormântare*] pune sub semnul întrebării natura și esența teatrului. Este o operă metateatrală (cu structura spectacolului definită de instrucțiuni precise ale autorului) în care Actorul și Actrița caută și creează sensul vieții lor, autenticitatea actoriei și adevărul teatrului pe scenă. Ei stau pe scenă în fața publicului, dar nu au nicio piesă de jucat, nu știu exact ce ar trebui să facă și orice încercare se termină cu un eșec. (De fapt, această situație este coșmarul cotidian al fiecărui actor.) La sfârșitul piesei, actrița se retrage în culise pentru a se ascunde, iar actorul (după ce înjunghie ritualic păpușile

<sup>333</sup> A scris *Takarítás* [*Curățenie*] în 1977, *Találkozás* [*Întâlnire*] în 1979 și *Temetés* [*Înmormântare*] în 1980. Publicat pentru prima dată în Péter Nádas, *Szintér* (Budapesta: Magvető, 1982). Péter Balassa consideră că apariția acestor piese în istoria teatrului reprezintă un moment de cotitură la fel de important ca și *Boldogtalanok* [*Cei nefericiți*] al lui Füst – cu excepția faptului că piesele lui Nádas încă își așteaptă regizorul. Cf. „Nádas Péter színháza” [„Teatrul lui Péter Nádas”] în *Nádas Péter* (Bratislava: Editura Kalligram, 1997), 159–196. V. și Zsuzsa RADNÓTI, „A legbotrányosabb magyar dráma – Nádas Péter: *Takarítás*” [„Cea mai scandalosă dramă maghiară – Péter Nádas: *Takarítás*” (*Curățenie*)], *Holmi* 14, nr. 2 (2002), 167–172, 172.

care îi simbolizează) se întinde în sicriul care i-a fost pregătit.

Acest text marchează începutul istoriei teatrului și dramaturgiei maghiare în anii '80 și, deși piesa lui Nádás nu a fost jucată într-un teatru oficial până la sfârșitul deceniului, în 1989, la Nyíregyháza, în regia lui Erzsébet Gaál, o producție independentă fusese deja realizată în 1982<sup>334</sup>. Cele două roluri au fost interpretate de Erzsébet Gaál și Miklós Székely B., foști actori vedetă ai Studioului „K” (ansamblul Orfeo), care era în proces de desființare și transformare și care, cu această reprezentație, au pus capăt unei ere a teatrului creativ. Într-o declarație ulterioară, Gaál formulează lucrurile spunând că opera a fost înțeleasă greșit, ea ridicând de fapt problema convenției teatrale a lui „ca și cum” și, ca atare, vorbind mai degrabă despre problemele teatrelor profesioniste, de repertoriu, ale teatrelor instituționalizate; pentru ei însă, în 1982, spectacolul a reprezentat înmormântarea modului de viață și a artei din deceniile precedente.<sup>335</sup> Marile mișcări de amatori alternative din

---

<sup>334</sup> Regia: Zsolt Horváth. Reprezentată de cincisprezece ori. Pentru o analiză a spectacolului, vezi Magdolna JÁKFAI, „A Psyché és a tükör – Gaál Erzsébet *Temetés-rendezéséről*” [„Psyché și oglinda – Despre regia lui Erzsébet Gaál, *Funeral*”], *Hungarológiai Közlemények* 50, nr. 1 (2019), 11–24.

<sup>335</sup> „Mai târziu, când am pus-o în scenă cu actori profesioniști, mi-am dat seama că, de fapt, era vorba despre problemele actoriei profesioniște și ale teatrului profesionist. [...] Cu alte cuvinte: teatrul imită viața (este acest lucru posibil?), adică pretinde să fie o oglindă a vieții pentru public, sau își asumă sarcina de a arăta, adică de a stiliza, de a accentua povestea artificială, scrisă în prealabil, fictivă, personajele, conflictele etc.? [...] Piesa lui Péter Nádás – în interpretarea mea – ne sfătuiește să punem noi înșine problema, deoarece el o consideră reală, dar nu oferă un răspuns. Iar în dialog, el descrie o formă de interpretare, o teorie a actoriei care este destul de interesantă și di-

anii '60 și '70 – în cuvintele lui László Bérczes, „teatru-altfel” – s-au încheiat discret<sup>336</sup>. Cel mai revoluționar și influent grup de avangardă, condus de Péter Halász, a emigrat în 1976, în timp ce liderii fostelor grupuri de teatru universitar au semnat contracte cu teatre consacrate. István Paál, conducătorul lui *Szegedi Egyetemi Színpad* (Scena Universitară din Szeged), devine membru al trupei la Pécs din 1975, iar din '76 la Szolnok, unde mai târziu va fi regizor principal; începând cu anul 1986, acesta își desfășoară activitatea la Veszprém.<sup>337</sup> El a fost înlocuit de Tamás Fodor, care, împreună cu actorii săi, a semnat un contract cu Teatrul Szolnok în 1986 și a rămas directorul său principal până în 1990. József Ruszt, fostul director al teatrului Universitas, a fost director și director principal la Zalaegerszeg între 1982 și 1988.

Cu toate acestea, scena teatrală alternativă a deceniului a fost diversă: au apărut mișcarea contemporană și teatrul de dans, de exemplu în spectacolele lui József Nagy, Tanulmány Színház (mai târziu Arvisura) și Pécsi Harmadik Színház au montat spectacole încontinuu, iar Utcaszínház a creat mai multe spectacole inovatoare. Acest eseu va analiza trei inițiative *underground* care au explorat în mod

---

filică pentru un actor maghiar – întrebarea este: dacă cineva pune în practică acest lucru, poate rămâne actor după spectacol?” – Erzsébet Gaál, citată de JÁKFALVI în „A Psyhé” [„Psyché...”], 18.

<sup>336</sup> László BÉRCZES, „Mássház Magyarországon 1945–1989” [„Teatrul-altfel în Ungaria 1945–1989”], *Színház* 29, nr. 3 (1996), 42–48; nr. 4 (1996), 44–48; nr. 5 (1996), 43–48.

<sup>337</sup> Paál a fost invitat la Szolnok de tânărul regizor Gábor Székely. Generația de regizori care a apărut la începutul anilor '70 era deschisă alternativelor și avea un gust teatral și o manieră de gândire diferite față de generațiile anterioare. Gábor Székely și Gábor Zsámbéki conduceau deja Teatrul „Katona József” în anii '80.

consecvent condiția existenței și a prezenței actorului și au cerut un alt tip de receptare din partea publicului datorită unui alt tip de interpretare. Aceste ateliere nu erau susținute de nicio instituție ori erau susținute doar într-o măsură foarte limitată și, în acest sens, pot fi considerate experimentale, întrucât contraveneau practicii repetițiilor și spectacolelor din teatrele tradiționale.

În continuare, voi examina trei experimente teatrale radicale din anii '80 din perspectiva tipului de actorie, a interpretării actorilor și a modului în care au privit publicul.

### *„Experiențele morților prind viața din piesa noastră”<sup>338</sup>*

Monteverdi Birkózőkör a fost o trupă de teatru efemeră care, înainte de dispariție, nu numai că era incredibil de populară în țara sa, dar a ajuns să fie cunoscută aproape în întreaga lume<sup>339</sup>. În anii '80 au creat trei spectacole: *24 haiku* [24 de haikuuri], *Drámai események* [Evenimente dramatice], și *A mosoly birodalma* [Regatul zâmbetului]<sup>340</sup>.

---

<sup>338</sup> András JELES, „A láthatatlanok – Töredékes beszámoló a »Láthatatlan Színházról«” [„Invizibilii – Relatare fragmentară despre «Teatrul Invizibil»”], *Színház* 39, nr. 2 (2006), 2–4, 4.

<sup>339</sup> Au susținut spectacole la Stuttgart, Wrocław și Berlin. Veronika DARIDA, „Jeles András és a katasztrófa színháza” [„András Jeles și teatrul catastrofei”] (Budapesta: Kijarat Kiadó, 2014). 47.

<sup>340</sup> Datele exacte ale spectacolelor nu sunt menționate în surse pentru primele două cazuri. Cele *24 haiku* [24 de haikuuri] au fost interpretate la Clubul Kassák în 1984, iar *Drámai események* [Evenimente dramatice] la Sala Petőfi în 1985. Conform amintirilor Barbarei Czeizel, *A mosoly birodalma* [Regatul zâmbetului] a fost interpretat pentru prima dată la Műcsarnok pe 14 iunie 1986 – Forgách, „Talált színházbeszélgetés Kistamás Lacival, Scherter Judittal és Czeizel Barbarával,

Monteverdi era organizat în mod clar în jurul lui András Jeles, care regiza spectacolele, deși nu el a înființat teatrul: Ágnes Kamondy și Róbert Vörös l-au abordat și i-au cerut să li se alăture, iar împreună au început să selecteze actori pentru companie. András Jeles scrisese deja o cerere către Studioul „Béla Balázs” în 1979, în care urgenta înființarea unui laborator teatral și îndemna la un nou început total. La sfârșitul toamnei/începutul iernii 1984, a avut ocazia să-și pună ideile în practică și să realizeze ceea ce formulase la momentul respectiv. În scrisoarea-manifest, el a pus sub semnul întrebării toate componentele cunoscute ale teatrului, inclusiv rolul actorului:

„Ar trebui să existe actori? – dar pe cine ar trebui să considerăm actori? Este de conceput ca orice ființă umană să poată fi considerată actor? Este de conceput! [...] Și noi spunem: considerăm realizabilă o punere în scenă a piesei *Romeo și Julieta* cu pitici în toate rolurile – eliberând sentimente vechi și mai noi decât noi; sau: simțim umorul elementar al unei drame regale în care figuranți profesioniști dau viață personajelor care controlează soarta lumii, iar imaginația noastră este umplută de o piesă conversațională în care personajele interacționează cu franchețea copiilor [...] Dacă o convenție a acceptat starea de fapt

---

Jeles András színeszeivel Jeles Andrásról” [„Teatrul găsit – Conversație cu Laci Kistamás, Judit Scherter și Barbara Czeizel, actorii lui András Jeles despre András Jeles”] în *Felütés – írárok a magyar alternatív színházról* [*Anacruza – Scrieri despre teatrul alternativ maghiar*], 97–118, ed. Tibor VÁRSZEGI, 111.

în care actorii joacă ca și cum s-ar identifica cu rolurile lor, atunci poate exista o altă convenție care n-ar avea de-a face cu imitația, care înțelege identificarea într-un mod complet diferit și, astfel, plasează publicul într-o situație complet diferită.”<sup>341</sup>

Selecția actorilor a durat mult timp, între o lună și jumătate și două luni, și, potrivit amintirilor, a fost sursa a numeroase dezbateri. Nu era clar ce proporție din decizia privitoare la cine ar trebui să rămână a fost luată de Jeles, Vörös și Kamondy, și ce proporție de ceilalți<sup>342</sup>. Deja devenise oarecum evident că Kamondy și Vörös erau mai interesați de crearea unui spectacol, în timp ce Jeles era mai interesat de o muncă de atelier pe termen lung, așa că este posibil ca aceștia să fi fost ghidați de considerente diferite în procesul de recrutare. Repetițiile și antrenamentele de actorie aveau loc de două sau trei ori pe săptămână la Clubul Kassák din Zugló (fostul loc de activitate al lui Péter Halász și al prietenilor săi). La sfârșitul fiecărei sesiuni, celor care fuseseră respinși li se dădea un chibrit rupt. Conform rememorărilor, Jeles împărțea chibriturile și, în unele cazuri, le spunea explicit oamenilor să nu mai vină, dar, pe de altă parte, se spune că Jeles – care putea să se uite la ceva „o perioadă insuportabil de lungă” – era de fapt

---

<sup>341</sup> András JELES, „Levél a Balázs Béla Stúdió tagságának egy Színházi laboratórium létrehozásáról” [„Scrisoare către membrii Studioului Béla Balázs despre crearea unui laborator de teatru”] în *Antologia teatrului secolului XX*], 199–201, ed. Magdolna JÁKFALVI (Budapesta: Editura Balassi, 2000), 200.

<sup>342</sup> András FORGÁCH, „Talált színház...” [„Teatrul găsit...”], 97.

capabil să îi considere pe toți interesanți, tocmai de aceea îi era greu să ia o decizie<sup>343</sup>. În final, au rămas cincisprezece oameni din patruzeci sau cincizeci, dintre care niciunul nu era actor profesionist, dar mai mulți aveau experiență în domeniul artistic, cum ar fi László Kistamás, liderul grupului Kontroll, sau pregătire muzicală, cum ar fi Katalin Lukin și Zsuzsa Lukin<sup>344</sup>. Factorul decisiv pentru păstrarea lor a fost acela al capacității de a lucra în echipă.

Gabriella Schuller abordează spectacolele Clubului de Lupte Monteverdi din perspectiva lui Artaud<sup>345</sup>, în timp ce Magdolna Jákfalvi evidențiază trăsăturile brechtiene ale teatrului lui Jeles, nu în ultimul rând datorită actorilor și al interpretării:

„Brecht era interesat de abandonarea continuă a actoriei. Actorul nu interpretează, nu caută diferența între sine și rol, ci își exprimă opinia prin interpretarea sa, în conformitate cu caracterul social și estetic al situației scenice. La selectarea

---

<sup>343</sup> *Ibidem*, 104, 101.

<sup>344</sup> Membri: Tamás Bubnó, Barbara Czeizel, Csaba Czene, József Csala, Csaba Hajnóczy, László Hudi, Ágnes Kamondy, Erzsébet Kiss, László Kistamás, György Kozma, Judit Lukács, Katalin Lukin, Zsuzsa Lukin, Ildikó Molnár, Judit Scherter, Zoltán Szegvári, Zsolt Unoka (apăreau ca supleanți: András Forgách, Lenke Szilágyi) – Darida, *András Jeles...*, 29. Tamás Bubnó și Csaba Hajnóczy s-au alăturat companiei mai târziu. Ildikó Monyók a jucat și în *A mosoly birodalma* [*Regatul zâmbetului*].

<sup>345</sup> Gabriella SCHULLER, „A színészi test Jeles András rendezéseiben” [„Corpul actorului în producțiile lui András Jeles”], în *Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák* [Istории alternative ale teatrului – alternative și alternativă], 337–352, ed. Zoltán Imre (Budapesta: Balassi Publishing House, 2008), 339.

și formarea actorilor săi, Jeles a folosit această metodă, care a devenit faimoasă datorită lui Brecht [...] Un element important al formării lor era interpretarea bazată pe imagini și obiecte, care, în esență, atribuia momentul identificării nu personajului dramatic inerent textului, ci memoriei colective prezente în actor.”<sup>346</sup>

Faptul că momentul identificării nu este atribuit unui rol (așa cum menționează și Jeles în scrisoarea sa) nu este rezultatul receptării publicului, ci, atunci când este examinat din perspectiva procesului de lucru al actorilor, cele trei spectacole îl realizează în trei moduri diferite, folosind metode diferite.

În *24 de haikuuri*, actorii au interpretat haikuuri individuale și în perechi. Aici, obiectul identificării actorului este haikuul în sine. Textul poeziei – pe care actorul îl alege singur – trebuie recitat, pe de o parte, și reprezentat, pe de altă parte, astfel încât rezultatul final să fie expresia (sau întruchiparea) haiku-ului<sup>347</sup>. Această sarcină este dramatică în sine pentru actor: este contradictorie, deoarece trebuie atât afirmată, cât și pusă în practică, iar combinația celor două are efectul iluminării, al recunoașterii. Este o compoziție scurtă și spectaculoasă: se vede imediat dacă

<sup>346</sup> Magdolna JÁKFALVI, „Jeles András – A mosoly birodalma (1986-87)” [„András Jeles – Tărâmul zâmbetelor (1986-87)”, în *Ibidem, Avantgárd-színház-politika [Avant-garde-Teatru-Politică]*, 202-205 (Budapesta: Editura Balassi, 2006), 211-214.

<sup>347</sup> Vezi András FORGÁCH, „Az új szomorúság korszaka – Jeles Andrásal Forgách András beszélget” [„Noua eră a tristeții – András Forgách în conversație cu András Jeles”, *Színház 20*, nr. 4 (1987), 24-29, 27.

este bună sau nu. Ea necesită imersiune și practică individuală, muncă creativă independentă; actorii trebuie să-și creeze propriul limbaj formal, unul nou pentru fiecare haiku. Deoarece este de mici dimensiuni, nu este cu adevărat posibil să o rearanjezi sau să o explici, așa că sarcina regizorului este mai degrabă să o comenteze și apoi să o pună în scenă, creând o imagine scenică și un spectacol teatral în jurul ei. În acest fel, granițele dintre munca actorilor și munca regizorului rămân clare. Jeles a aplicat mai târziu acest lucru la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică<sup>348</sup>.

În timpul repetițiilor pentru *Evenimente dramatice*, în ciuda tuturor rezervelor inițiale, trupa a început să lucreze la textul piesei lui Imre Dobozy, *Szélvihar* [*Furtună*], o piesă care nu avea nimic de-a face cu ei și care, de fapt, le provoca repulsie tuturor. În mod straniu, însă, punctul de plecare a fost și aici o lectură atentă a textului, iar sarcina actorilor era să se identifice cu textul, nu în sens psihologic, ci în sens lingvistic și filosofic. Actorii trebuiau să găsească similitudini și puncte comune nu în destinele și rolurile umane din piesă, ci în cuvintele individuale ale textului.

„Există un text, iar când acesta spune că unul dintre personaje stă pe jumătate întins și «ar sări în picioare», trebuie să vedem cum arată asta în realitate. [...] Totul a pornit din text și a început să-mi placă. [...] Despicam firul în patru? Da, e bine zis, am început să ne legăm de fiecare cuvânt în parte

---

<sup>348</sup> În 2013, a regizat un spectacol de examen intitulat *Haikuk* pentru clasa lui Gábor Zsámbéki și Sándor Zsótér.

[...] există o fosilă, un document, o piesă de teatru, nu contează cine a scris-o, a rămas. Am discutat mai târziu despre faptul că ar trebui să tratăm drama ca pe o relicvă arheologică dintr-o epocă despre care nu știm nimic și să încercăm să o decifram. Și, întrucât nu exista alt punct de referință în afară de textul în sine, a trebuit să luăm în serios fiecare jumătate de propoziție, fiecare cuvânt, încercând să ne dăm seama ce ar fi putut gândi persoana respectivă, și au existat mai multe variante în acest sens.”<sup>349</sup>

Această analiză atentă a cuvintelor, această „luare în serios” radicală și soluțiile de punere în scenă rezultate au avut un efect comic, grotesc, în situațiile din dramă. Actorii erau liberi să-și aleagă propriile roluri, indiferent de sex sau vârstă. În timp ce, pe de o parte, încercau să transpună textul literal în acțiune, pe de altă parte, în momentul rostirii textului vorbit din spectacol, aceștia apelau la diferite procedee de deconstrucție și fragmentare a limbajului.<sup>350</sup>

În cazul următoarei reprezentații a companiei, *Regatul zâmbetului*, care a fost cea mai semnificativă din punct de vedere teatral, genul – fie că îl considerăm un oratoriu absurd sau o operă – a necesitat în primul rând pregătire muzicală și repetiții. În plus, însă, ei lucraseră cu fotografii de ceva timp, iar aceste studii fotografice s-au transformat ulterior în imagini de tip tablou și studii de mișcare

<sup>349</sup> După László Kistamás, v. FORGÁCH, „Talált színház” [„Teatrul găsit...”], 106.

<sup>350</sup> Cf. SCHULLER, „A színészi test...” [„Corpul actorului”], 340.

pentru spectacol. Au folosit fotografiile într-un mod similar haikuurilor: fotografia în sine era instrucțiunea pe care actorul trebuia să o execute cu propriul corp, trebuia să o reprezinte, adică trebuia să se identifice cu fotografiile, sau cu detaliile fotografiilor, sau cu personajele din ele, și să reproducă pozițiile și chiar esența personajelor din fotografii<sup>351</sup>. În majoritatea cazurilor, era vorba de subiecte umane, dar nu întotdeauna<sup>352</sup>. La fel ca în cazul haikuurilor, actorii erau liberi să aleagă imaginile cu care doreau să lucreze. Inițial, pe lângă albumul foto al lui Nadar, au folosit fotografii din Arhiva Horus a lui Sándor Kardos, care erau imperfecte, naive, realizate într-un stil amatoricesc, reprezentând persoane necunoscute, decedate<sup>353</sup>. Veronika Darida face o paralelă între analiza lui Barthes referitoare la camera luminoasă și efortul teatral al lui Jeles de a conecta teatrul și cultul morților: „«renașterea» fotografiilor pe scenă nu este altceva decât evocarea morților”<sup>354</sup>. Machiajul dens folosit în spectacol și fețele inexpressive ale mulțimii amintesc, de asemenea, de păpuși și de morți (fețe inexpressive și expresii faciale asemănătoare păpușilor au fost folosite și în *Evenimente dramatice*). Pe cealaltă parte a scenei se află personajele din piesa într-un act a lui Mrożek, *Poliția*, Șeful poliției și Prizonierul, precum și naratorii lor cântăreți. Naratorii (sau dublurile)<sup>355</sup> mediază

<sup>351</sup> FORGÁCH, „«Talált színház»” [«Teatrul găsit»...], 112.

<sup>352</sup> Cf. Veronika DARIDA, „Monteverdi-variációk” [„Variațiuni Monteverdi”], *Színház* 47, nr. 9. (2014), 20–42, 24.

<sup>353</sup> DARIDA, *András Jeles*.... 42.

<sup>354</sup> *Ibidem*, 43.

<sup>355</sup> Gabriella Schuller îi numește astfel. SCHULLER, „A színészi test...” [„Corpul actorului”], 337.

între cele două personaje, cântecul lor este clar, în timp ce vorbirea personajelor este de neînțeles. Jocul celor patru este în deplină armonie, însă imaginile-studiu ale mulțimii de manevră sunt independente de aceștia. Jocul actoricesc este direct – e brechtian și în acest sens. Confruntându-se cu publicul și jucând în fața lui, actorii sunt mai conștienți unul de celălalt decât de ceea ce se întâmplă pe cealaltă parte a scenei. În plus, pe măsură ce spectacolul avansează, Jeles încurajează actorii să improvizeze, să se surprindă reciproc, să se schimbe. László Kistamás subliniază că puterea deosebită și succesul spectacolelor lui Monteverdi rezidau în această directețe:

„Nu se întâmplă nimic între actorii de pe scenă; tot ceea ce are potențial dramatic este orientat către public, comunicarea are loc între scenă și sală – dar unde altundeva? Actorii știu dinainte ce se va întâmpla și se cunosc deja destul de bine. Ceea ce este întotdeauna nou, emoționant și imprevizibil este confruntarea cu publicul – la un concert rock, toate acestea sunt evidente și naturale, dar în teatru este o noutate, o descoperire.”<sup>356</sup>

Când studiem jocul actoricesc al grupului, este frapant faptul că poziția teatrală clasică a regizorului nu este aproape deloc pusă la îndoială. Actorii își amintesc că au fost tratați cu o atenție deosebită și considerabilă de către regizor

---

<sup>356</sup> FORGÁCH, „«Talált színház»” [«Teatrul găsit»...], 115.

(care se afla în fața lor), iar această atenție era poate cea mai definitorie caracteristică a lui Jeles ca regizor<sup>357</sup>.

### „Oamenii lui Erzsí Gaál”<sup>358</sup>

Rolul Marie, interpretat de Erzsébet Gaál în *Woyzeck*, în 1977, a fost una dintre cele mai frumoase realizări ale teatrului și actoriei realiste maghiare, care a fost percepută nu ca o reprezentare scenică, ci ca o realitate, ea rămânând întipărită în memoria comunității teatrale<sup>359</sup>. Această experi-

<sup>357</sup> „A fi în mijlocul evenimentelor sau în centrul atenției sale era o experiență foarte specială; simțai că te vedea până în străfundul sufletului, fără a căuta defectele tale ca un profesor, ci ceea ce te definea. Are o perspicacitate profundă, care, în mod interesant, nu te derutează, ci te eliberează, pentru că nu așteaptă de la tine un fel de interpretare externă, ci simți din atenția lui când faci ceva greșit, când actoria nu este suficient de interesantă sau când nu este suficient de adevărată...” – Declarație a lui András Forgách. DARIDA, „Monteverdi-variációk” [„Variațiuni Monteverdi”], 24.

<sup>358</sup> „Numele nostru era peste tot. Acest lucru se datora faptului că Erzsí se opunea cu înverșunare ideii de a conduce unui grup. Ea le spunea tuturor celor care veneau la ea să nu se aștepte ca ea să le rezolve problemele. Era preocupată de tot felul de lucruri, avea nevoie de câteva persoane pentru asta, iar noi aveam nevoie de oameni care gândeau diferit [...] ne numeau neoficial oamenii lui Erzsí Gaál. Acesta era numele nostru neoficial, iar oficial ne-au dat un nume sau altul. Trebuia să scriem câte ceva pentru festivaluri, dar numele pe care îl foloseau pentru noi era destul de aleatoriu” – Rita Deák Varga, cf. Erika PERESZLÉNYI, „Etűdők biciklikre, lányokra és szobákra – Gaál Erzsébet rendezései a Gödöllői Stűdióban” [„Etude pentru biciclete, fete și camere – producțiile Erzsébet Gaál la Studio Gödöllő”], *Theatron* 11, nr. 1–2. (2012), 49–83, 69.

<sup>359</sup> De exemplu: „Nu era actorie în sensul tradițional al cuvântului, ci mai degrabă o prezență intensă, o prezență obsedantă” – Péter MOLNÁR Gál, „Gaál Erzsí halálára” [„Despre moartea lui Erzsí Gaál”], *Népszabadság*, 12 iunie 1998, 11.

ență actoricească – cerința unei intensități a prezenței care era eliberată de elementele obișnuite ale actoriei – rămâne nealterată nu numai în producțiile sale ulterioare, care abordau un limbaj teatral complet diferit, ci și în conceptul teatral pe care îl reprezenta, care a fost continuat în multe privințe de Sándor Zsótér după moartea sa.

„În teatrul tradițional, actorii învață de la început cum să joace roluri, cum să întruchipeze personalități perfect definite de scriitor și regizor. Dar aceste roluri nu sunt atât de diferite de rolurile pe care le jucăm cu toții în viața de zi cu zi. Cu toții învățăm cum să dobândim, să jucăm și să interpretăm anumite roluri sociale, iar și iar. Rolul teatrului, pe care îl consider ideal și important, este de a elibera oamenii de aceste roluri care le-au fost impuse. De aceea vreau să încurajez actorii să exploreze cine sunt cu adevărat, cine se ascunde de fapt în spatele tuturor rolurilor pe care le-au învățat încă din copilărie. Actorii trebuie învățați să se descopere pe sine, să renunțe la toate straturile care le-au fost impuse și să aducă pe scenă adevărata lor identitate, adică să existe prin prezența lor personală.”<sup>360</sup>

În cazul lui Gaál, regia începe nu numai teoretic, ci și temporal, cu formarea actorilor: la începutul anilor '80, a fost înființată o școală neoficială în Gödöllő, unde tineri

---

<sup>360</sup> N. I., „Gaál Erzsébet színészkurzusa Kanadában” [„Cursul de actorie al lui Erzsébet Gaál în Canada”], *Világszínház* 5, nr. 12, (1987), 38–39.

profesioniști din teatru lucrau cu tineri amatori o dată pe lună, în weekend – cursurile erau ținute de Tamás Ascher, Árpád Árkosi, László Salamon Suba, Péter Uray și Gábor Csetneki<sup>361</sup>. A început să lucreze la spectacole cu tinerii de aici, din care a rezultat premiera *Etűdsorozat gesztusokra/ Buster Keaton sétája* [Suită de studii pentru gesturi/ Plimbarea lui Buster Keaton] (1983), urmată de *Felütés* [Anacruza] (1984) și, în final, *Tájkép* [Peisaj] (1987). După premierele de la Gödöllő, primele două spectacole sunt puse în scenă la Teatrul Szkéné, iar al treilea este prezentat la Clubul R al Universității Tehnice<sup>362</sup>.

Primul spectacol, *Etűdsorozat*, bazat pe piesa scurtă a lui Lorca, *Plimbarea lui Buster Keaton*, este descris ca „teatru de mișcare” într-o recenzie a festivalului național de teatru studentesc din Kazincbarcika<sup>363</sup>. Recenzia susține că producția „nu este teatru”, dar la scurt timp după o altă reprezentație la festival, ei primesc o invitație de a călători în străinătate, la Monaco<sup>364</sup>. Deși această piesă, și mai târziu *Felütés*, primesc invitații suplimentare în Monaco, grupului nu i se mai permite să călătorească în străinătate cu

<sup>361</sup> Cf. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...” [„Etude pentru biciclete...,”], 68.

<sup>362</sup> Conform statisticilor Szkéné, *Felütés* [Anacruza] a fost interpretată de treisprezece ori, iar *Tájkép* [Peisaj] de douăsprezece ori, cf. [N. n.] „Statisztika a Szkéné Színház tíz évéről” [„Statistici privind cei zece ani ai Teatrului Szkéné”] în *Felütés – írások a magyar alternatív színházról* [Anacruza – scrieri despre teatrul alternativ maghiar], 88–94, ed. Tibor VÁRSZEGI, 89. Cu toate acestea, *Etűdsorozat* și *Felütés* au fost jucate și în alte locuri, de exemplu în Gödöllő sau la clubul Közgáz, fiecare cu între 20 și 30 de reprezentații. În cazul piesei *Tájkép*, Gábor Dióssi menționează 8–10 reprezentații. Cf. PERESZLÉNYI, 76.

<sup>363</sup> Róbert DÉVÉNYI, „Kazincbarcika '84”, *Theatre* 17, nr. 11 (1984), 6–10, 10.

<sup>364</sup> Așa cum își amintește Rita Deák Varga – v. PERESZLÉNYI, 68.

spectacolele sale. Doar Gaál poate călători o singură dată în Canada, în vara anului 1987, pentru a conduce un curs de actorie de vară.

Gaál se consideră o regizoare „formalistă”<sup>365</sup> și, chiar și atunci când coordonează actori, folosește stilizări. Potrivit celor care își amintesc de ea, ea cere precizie în fiecare mișcare, astfel încât actorii trebuie să „umple” întotdeauna o formă dată, strict definită. Această formă este adesea un gest sau o mișcare: în timpul repetițiilor pentru seria *Studii*, de exemplu, grupul a început să lucreze cu mișcări văzute pe stradă și în casele persoanelor în vârstă din Gödöllő. Gesturile, posturile și mișcările au fost observate, apoi interpretate în sala de repetiții, filmate, revizuite, analizate și dezvoltate în continuare<sup>366</sup>. Așa a fost creată stilizarea.

*Felütés* a luat doi ani până să fie finalizat. Spectacolul spune poveștile a 11 femei, folosind puține cuvinte și tehnici de montaj, concentrându-se în principal pe conflicte individuale/de grup sau momente solitare. Situațiile de bază sunt vag realiste, de exemplu, o femeie care așteaptă

---

<sup>365</sup> Gábor Dióssi își amintește astfel – v. *ibidem*, 76.

Deși István L. Sándor afirmă în mod oficial opusul, nu există în esență nicio contradicție între ei. „Erzsi Gaál nu era o regizoare formalistă [...] deși spectacolele sale pot fi descrise cu acuratețe pe baza caracteristicilor externe, formale, valoarea lor nu poate fi judecată pe această bază. Forma nu era scopul final în crearea calității, ci mai degrabă un cadru pentru exprimarea conținutului uman, care putea fi organizat într-o operă de artă de calitate numai atunci când era combinat cu energii creative de actorie” – István L. SÁNDOR, „A megdermedt idő emlékmásai – Gaál Erzsi rendezéseiről” [„Amintiri din timpul înghețat – Despre regiile lui Erzsi Gaál”], *Ellenfény* 3, nr. 4 (1998), 22–28, 28.

<sup>366</sup> După Rita Deák Varga – PERESZLÉNYI, 68.

într-o cafenea sau se uită în oglindă și observă că cheleşte etc. Cu toate acestea, punerea în scenă este departe de a fi realistă în ceea ce privește tehnicile de actorie: studiile devin condensări grotești, umoristice ale unor destine tragice, în care actorii lucrează cu mișcări și sunete neobișnuite, ciudate, distorsionate sau repetitive, adică elemente tehnice spectaculoase.

*Felütés*, cel de doi ani mai târziu, este în esență un happening: a avut loc în patru camere, iar publicul era liber să se plimbe între ele. Într-o cameră, fetele spălau vasele foarte încet, în alta, băieți în uniformă așteptau împreună cu o bătrână care cânta la sintetizator, în a treia, un băiat și o fată, alături de un bărbat și o femeie în vârstă, citeau Biblia și cântau din *Prințesa ceardașului*, iar în a patra un băiat stătea în fața televizorului. În camere, pe un televizor erau proiectate alte camere sau clipuri și studii conexe. De exemplu, în camera în care fetele spălau podeaua, erau prezentate înregistrări cu dorințele fetelor<sup>367</sup>.

Aceste spectacole nu sunt experimentale doar din punctul de vedere al limbajului regizoral și nici nu sunt inovatoare doar din punct de vedere dramaturgic. Limbajul lor actoricesc este definit de stilul actoricesc al lui Gaál. Éva Dévényi, care a observat munca trupei la Studio K, scrie despre stilul actoricesc al lui Gaál:

„A început să inventeze singur efecte sonore și mișcări ciudate, creând astfel personaje marginale, deviante [...] Preferă să gândească în termeni

---

<sup>367</sup> Memoriile lui Lehel Fuchs – PERESZLÉNYI, 77–79.

de efecte sonore, mișcări – în termeni tehnici. La început, a interpretat eroi compuși într-un stil baladesc sau personaje ciudate, «enigmatice», apoi a început treptat să inventeze sunete și mișcări noi, care cereau atenție [...] la mijloacele sale de expresie [...] dar muzica a avut un impact major prin folosirea efectelor [...] Mă interesau sunetele ciudate și susținute...”<sup>368</sup>

Tocmai aceste tehnici de actorie continuă să le exploreze împreună cu grupul său din Gödöllő. În *Felütés*, expresivitatea și profunzimea „efectelor” create de oameni sunt cele care țin la un loc spectacolul.

În ceea ce privește crearea personajului, Dévényi îl descrie pe Gaál ca fiind un actor de tip „orizontal”, ceea ce înseamnă că actorul nu caută de obicei personajul și poveștile sale în propria viață și suflet în prima etapă. Nu are nevoie să facă acest lucru, deoarece personajul fictiv este mai real și mai puternic pentru el; el „se strecoară în rol” și apoi îl aprofundează<sup>369</sup>. Această trăsătură a sa poate fi motivul pentru care, deși Gaál a declarat că nu crede în scenariu, a considerat important să înregistreze scenariul piesei *Felütés*. Scenariul s-a dezvoltat în paralel cu repetițiile, pornind de la ideea sa, dar el nu numai că a folosit improvizațiile actorilor în acesta, ci, într-un anumit sens, l-a scris pentru ei. În același timp, aceste texte nu sunt

---

<sup>368</sup> Éva DÉVÉNYI, „Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány” [„Studio K – Woyzeck. Un studiu de caz în psihologia teatrului”] în Éva DÉVÉNYI – Péter BALASSA, *Színképelemzés [Analiza personajelor]*, 7–193 (Budapesta: Institutul Maghiar de Teatru, 1981), 139.

<sup>369</sup> DÉVÉNYI, 53–55.

doar documente de repetiție, ci și instrucțiuni, care, însă, nu trebuie interpretate, așa cum avertizează autorul<sup>370</sup>. Instrucțiuni, așadar, nu în sensul de „ordine”, ci mai degrabă în sensul de „surse de inspirație”, în sensul că informațiile scrise influențează imaginația actorilor, devenind astfel importante în munca acestora, chiar dacă nu apar în spectacol.

În *Felütés*, Gaál a împărțit rolurile celor 11 tinere între actrițe în timpul spectacolelor, schimbându-le între ele. Nicio actriță nu avea un singur rol: ele trebuiau să fie familiarizate cu fiecare detaliu al fiecărei etape, nu numai „din exterior”, ci și în termeni de experiență. În timpul spectacolului, regizorul nu s-a străduit să stabilească o unică (și definitivă) versiune, ci mai degrabă să se asigure că fiecare actriță se imersează fiecare situație cât mai complet și mai puternic posibil, rămânând în același timp fidelă propriei personalități.

„Ștacheta era foarte sus, [...] nu în ceea ce privește calitatea interpretării, [...] ci în ceea ce privește [...] așteptarea ca toată lumea să se deschidă complet. Voia ca toată lumea să trăiască acel moment la maxim, chiar acolo și atunci. [...] Trebuia să-l trăiești complet sau să-l treci cu vederea. Aceasta este, de fapt, o așteptare foarte simplă a unui regizor, pe care nu o cunoșteam atunci, dar

---

<sup>370</sup> „Următoarele scrieri (schițe de personaje? biografii? portrete?) sunt doar ajutoare pentru actori, nu trebuie interpretate!” – Erzsébet GAÁL, *Felütés* [Anacruză], în *Lépések – egyfelvonásosok* [Pași – piese într-un act], ed. Botond Márai (Budapesta: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990), 61.

o cunosc acum [...]. Modul în care lucra și ceea ce aștepta de la noi ar trebui să fie lucruri elementare peste tot, în opinia mea. Era foarte dur cu Erzsébet, dar, cu toate acestea, era incredibil de recunoscător când se năștea un moment autentic.”<sup>371</sup>

În timp ce Gaál este liderul absolut al grupului, un regizor autoritar și dur, membrii îl percep ca pe unul de-a lor, ca pe cineva care este, de asemenea, într-o căutare proprie<sup>372</sup>. A juca la Teatrul *Felütés*, teatrul lui Erzsi Gaál, este un sport psihologic, o măsură a cunoașterii de sine și a performanței.

### *Actorie invizibilă*<sup>373</sup>

Al treilea atelier de teatru este literalmente subteran și, în multe privințe, cel mai radical. În anii '80, Lili Monori și Miklós Székely B. au experimentat teatral în subsolul de pe strada Szentkirályi nr. 4, dar rezultatele lor au devenit accesibile publicului abia în spectacolele de teatru

---

<sup>371</sup> Andrea Moldvai Kiss exprimă acest lucru într-un interviu, PERESZ-LÉNYI, 74.

<sup>372</sup> Cf. *ibidem*, 68–69.

<sup>373</sup> „La sfârșitul celor trei săptămâni de la începutul verii, într-o pivniță întunecată de pe strada Szentkirályi, Lili Monori și Miklós Székely B. au susținut un spectacol în fața unui public restrâns, dar în creștere – ce au făcut? Avem nevoie de un predicat. [...] Dacă reflectăm mai atent, avem nevoie și de un subiect. Cine a făcut ce? [...] Arta este invizibilă. [...] Nu pot descrie ce am văzut, nu am văzut ce s-a întâmplat” – Péter ESTERHÁZY, „Monori, Székely B.”, în IBID., *Egy kékhárisnya följegyzései* [Însemnările unei točilare], (Budapesta: Magvető, 1994), 31–32.

prezentate în anii '90. Până atunci, ele rămân nevăzute: în anii '80, ei nu au intenția de a pune în scenă un spectacol. În același timp, încă de la început, ei solicită și închiriază subsolul de la consiliul districtului 8 în scopul de a practica „actoria ca formă de artă cu un limbaj formal propriu”<sup>374</sup>.

Patrice Pavis împarte actoria în două aspecte: el vorbește despre partitură și despre munca din spatele partituri<sup>375</sup>. Prima include tot ceea ce poate fi văzut și descris în interpretarea unui actor (gesturi, expresii faciale, voce, privire etc.), în timp ce a doua include tot ceea ce este invizibil, dar susține vizibilul și, în cele din urmă, rămâne în memoria noastră „când am uitat totul”<sup>376</sup>. Teatrul lui Monori și Székely B. pare să tindă spre eliminarea continuă a partituri.

Prima lor reprezentație din martie 1990, o reconstituire a *piesei Mútét/Analízis [Operație/Analiză]*, oferă o idee despre tipul de muncă actoricească care a precedat spectacolul<sup>377</sup>. Deși Miklós Székely B. ezită să se numească actor<sup>378</sup>, iar Lili Monori este în proces de a se detașa de actoria de scenă, ei încă își definesc munca ca actorie – ca o formă de artă autonomă. Astfel, ei exprimă faptul că nu consideră

---

<sup>374</sup> Rozália SZÉKELY, *Szentkirályi utca 4. Pince* [Strada Szentkirályi 4. Pivniță], teză de doctorat. Kaposvár: Universitatea din Kaposvár, Facultatea de Arte, 2012.

<sup>375</sup> Patrice PAVIS, „A színész” [„Actorul”] în *Előadáselemzés [Analiză de spectacol]*, 57–117, trad. Magdolna Jákfalvi, Budapesta, Balassi, 2003, 90–97.

<sup>376</sup> *Ibidem*, 101.

<sup>377</sup> Rozália SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 13–23.

<sup>378</sup> Bálint HEGEDŰS: „Amennyi a múltam, annyi a jelenem. Interjú Székely B. Miklóssal” [„Cât este trecutul meu, atât este prezentul meu. Interviu cu Székely B. Miklós”], *Ellenfény* 3, nr. 1. (1998), 29.

teatrul în primul rând sau exclusiv ca o construcție socială, ci mai degrabă ca un instrument de cunoaștere<sup>379</sup>.

Atelierul Szentkirályi nu are producții sau reguli instituționale, nici regizor și (în această etapă incipientă) nici public. Cei doi actori preiau rolurile de regizor, dramaturg și public. Potrivit amintirilor lor, la începutul perioadei petrecute în subsol, Monori stătea singură într-una dintre camere, în care Székely B. nu avea voie să intre. Apoi, inspirați de videoclipurile lui Andy Warhol, unul dintre ei a început să observe existența celuilalt, la fel cum camera lui Warhol observă când „nu i se întâmplă nimic” cuiva. Au observat „câte mișcări stereotipe” făcea persoana observată și cum se simțea aceasta când era observată<sup>380</sup>. Mai târziu, Monori a început să repete monologul lui Molly Bloom din *Ulise*, iar, în timp ce îi recita textul de aproape patruzeci de minute partenerului său, Székely B. stătea în tăcere în fața ei, în pragul ușii. Au repetat această scenă ani de zile, dar nu au interpretat-o niciodată.

<sup>381</sup> Atelierul de pe strada Szentkirályi – și mai ales existența sa invizibilă în anii '80 – ridică întrebarea ce este meseria de actor, în ce constă munca sa și ce este actoria, dacă nu există regizor (piesă, instrucțiuni, sarcini) și nici public (mesaj, comunicare), ci doar două persoane (uneori doar

---

<sup>379</sup> ZENTAI, „Mamutok pedig vannak” [„Mamuți totuși există.”], *Kurir*, 9 februarie 1997, 11.

<sup>380</sup> *Ibidem*, 16–17.

<sup>381</sup> Zsuzsa LÁNG, „Szentkirályi utca 4. Monori Lili és Székely B. Miklós arról, hogy miért fontosabb a karriernél a nyugalom” [„Strada Szentkirályi nr. 4. Lili Monori și Miklós B. Székely despre motivul pentru care liniștea sufletească este mai importantă decât cariera”], *Népszabadság*, 24 decembrie 1999, 26.

una). Răspunsul lui Monori și Székely B. este ontologic într-un mod ciudat. În teatrul lor – adică în decorul pieselor lor, subsolul – actorul este persoana care nu face altceva decât să existe sau, mai precis, persoana care intră într-o relație cu un subsol și a cărei existență este schimbată de această relație. „Este de necontestat că am cunoscut puține spații mai interesante în viața mea; pereții celor patru camere le «vorbesc» oamenilor, trebuie doar să fim atenți să nu nimicim ceea ce șoptesc”, spune Székely B., în timp ce Monori se referă la pivniță ca la părinții săi, la mama sa<sup>382</sup>.

Actoria, prin urmare (pe lângă faptul că este coborâtă sub nivelul solului), este existența observată și intrarea în contact și relații cu locuri, obiecte, texte, animale – rațe, câini, pisici și găini apar mai târziu în pivniță. Unul dintre obiectivele actorilor, de exemplu, este să coexiste cu animalele în așa fel încât acestea să nu iasă mai tare în evidență, existența lor să nu fie vizibil mai naturală decât cea a actorilor. Ei folosesc texte literare pe care criticii nu le pot identifica, deoarece sunt formulate în așa fel încât contravin tradiției lor actricești. *Operație/Analiză* a rezumat traumele din tinerețea și cariera lui Lili Monori, dar publicul nu a putut descifra acest lucru, iar creatorii nu au oferit niciun indiciu interpretativ. În acest teatru, atenția publicului, la fel ca și cea a actorilor, trebuie să găsească în mod independent și autonom punctele pe care le vede și cu care relaționează. În realizarea acestei legături constă însăși experiența teatrală.

---

<sup>382</sup> Rita SZENTGYÖRGYI, „Jött a gyomorgörcs” [„A sosoit nodul în stomac”], interviu cu Lili Monori. *Magyar Narancs*, 9 octombrie 2012, <https://magyarnarancs.hu/szinhez2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>, accesat ultima dată: 7 august 2023.

În teatrul lui Monori și Székely B., limbajul regiei este astfel perfect în concordanță cu limbajul actoriei. În acest teatru, actorii nu improvizează și nu își subordonează jocul unei dramaturgii sau sarcini prestabilite, ci se asociază liber cu anumite elemente din spațiu prin prezența și acțiunile lor, apoi înregistrează aceste asocieri și le folosesc pentru a construi o structură fixă a spectacolului. În consecință, spațiul în acest teatru nu este un loc pentru spectacol, ci un câmp de gândire pentru actor, unde acesta modelează imaginea întregii interpretări cu fiecare acțiune și mișcare a sa. Nu este un teatru spectaculos, deoarece instrumentele sale sunt înglobate exclusiv în prezența actorilor și nu urmăresc frumusețea vizuală, evitând crearea de imagini teatrale încântătoare și punând în scenă acțiunile cât mai simplu posibil. Astfel, el poate să apeleze cel mai bine la imaginație: la atenția publicului, care, la fel ca actorul, caută o conexiune evocatoare și personală.

## „Actoria ca formă de artă cu un limbaj propriu”. Despre piesa Monori–Székely B. și cele trei spectacole ale Atelierului Szentkirályi

„M-am luptat, m-am agitat și m-am plâns lui Lili Monori că era prea complicat, că nu va funcționa. Iar ea mi-a spus că trebuie să capitulez”, îi spune Stork Natasa (sau Sheryl Sutton) regizorului-partener al său în spectacolul *The Great Capitulation*, care a avut premiera în toamna anului 2020<sup>383</sup>. Spectacolul Kárpáti–Stork–Zsótér se învâрте în jurul dialogului dintre viață și artă, a relației (relațiilor) dintre oamenii (Zsótér) care creează teatru. La sfârșitul piesei, afirmația lui Monori sună ca o strategie de soluționare: aici, a capitula ca actor nu înseamnă a renunța la rol. A capitula înseamnă a vedea clar că ai pierdut, a depune armele, a te preda. Acest lucru poate aduce atât de multă demnitate și eliberare de sine, cât are nevoie un actor pentru meseria sa (sau o persoană pentru viața sa).

Acest exemplu ilustrează modul în care cariera unică de actriță și de teatru a lui Lili Monori – și, într-un mod diferit, cea a lui Miklós Székely B. – i-a asigurat un loc special în domeniu până în 2020. Influența actoriei lui Monori și

---

<sup>383</sup> Péter KÁRPÁTI, *A nagy kapituláció, 2020* [Marea capitulare], 2020. Fragmente din scenariul spectacolului mi-au fost furnizate de Anna Zsigó, dramaturgul spectacolului.

Székely B. și opiniile lor asupra actoriei și interpretării se regăsesc în practicile transmise colegilor lor și au o istorie<sup>384</sup>. Pentru a studia și a aborda actoria și înțelegerea lor asupra teatrului, examinez trei spectacole din anii 1990: *Műtét* [Operație], *Matiné* și *M. II. 6*<sup>385</sup>. Aceste spectacole au fost prezentate de Szentkirályi Műhely, în regia lui Monori și Székely B., iar ei înșiși au jucat în ele (împreună cu familiile lor și cei ajunși în casa lor).

Din analizarea acestor trei spectacole, este clar că, în anii '90, teatrul lui Monori și Székely B. a continuat tradițiile performative ale Ungariei din anii '70 și '80. Teatrul de apartament al lui Péter Halász este o experiență definitorie pentru publicul lor. Ei nu văd spectacolul lui Robert Wilson<sup>386</sup>, dar citesc eseul lui Miklós Erdély despre aces-

---

<sup>384</sup> În continuare, voi da două exemple teatrale în acest sens și voi menționa doar că ar merita să se examineze și modul în care minimalismul pe care îl afișează și îl impune actoria cinematografică maghiară contemporană se raportează la opera lui Székely B. și Monori, care lucrează cu cât mai puține semne posibil, creând o impresie de amatorism și prezență actricească puternică.

<sup>385</sup> Monori-Székely B., *Műtét/Analízis – Orlando* [Operație/Analiză – Orlando] (1990 și 1992); Monori-Székely B.: *Matiné* [Matineu] (1996); Monori-Székely B.: *M. II. 6.* (1999). Le analizez pe primele două pe baza descrierilor, amintirilor, recenziilor, fotografiilor și fragmentelor video, iar pe a treia pe baza unei înregistrări video, a interviurilor și a recenziilor. Evenimentele din cadrul spectacolelor și circumstanțele creării lor sunt descrise în detaliu în teza lui Székely Rozi: SZÉKELY Rozália, *Szentkirályi utca 4. Pince* [Strada Szentkirályi 4. Pivniță], teză (Kaposvár: Universitatea din Kaposvár, Facultatea de Arte, 2012).

<sup>386</sup> Éva MARTON, „Lólépésben közlekedem. Interjú Monori Lilivel” [„Mă deplasez în săritura calului. Interviu cu Lili Monori”], *Revizor – Portalul critic*, 8 septembrie 2015. Accesat: 9 iulie 2021. <https://revizoronline.com/hu/cikk/5713/beszeltetes-monori-lilivel/>.

ta<sup>387</sup> și, cu siguranță, și textele lui Pilinszky<sup>388</sup>. Dramaturgia timpului în maniera lui Wilson le inspiră spectacolul. De la început, ei au fost influențați de gândirea artistică a lui Gábor Bódy, în căutarea formei, și mai târziu de teatrul și scrierile teoretice ale lui Tadeusz Kantor.<sup>389</sup> Ei îi consideră pe predecesorii lor drept practicienii eforturilor performative și teatrale neo-avangardiste de la începutul anilor '70: Halász, Tibor Hajas și Tamás Szentjóni<sup>390</sup>.

Teatrul lor – după cum se poate observa din cele menționate – nu poate fi abordat dintr-o perspectivă dramatică, ci mai degrabă dintr-una postdramatică. Evenimentele din spectacole nu se succed în conformitate cu o logică și o ierarhie liniar-cauzală; ele sunt organizate după o ordine diferită. Materialul lor sursă este întotdeauna o operă literară, iar rolul textului este central în spectacolele Atelierului „Szentkirályi” – dar în același mod ca în „peisajele textuale” descrise de Lehmann: semnificația textului scenic nu ajunge neapărat la public; în schimb, apare un nou tip de situație comunicativă și teatrală, în care noi forme de textualitate, rețele intertextuale, monologuri, colaje și dramaturgie vizuală apar ca principiu editorial<sup>391</sup>. Cu toate acestea, firul

<sup>387</sup> Miklós ERDÉLY, „Mit keres Einstein a tengerparton? – Gondolkozás Robert Wilson operája alatt” [„Ce face Einstein pe plajă? – Reflecții asupra operei lui Robert Wilson”], *Színház* 11, nr. 3 (1978), 46–48.

<sup>388</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

<sup>389</sup> YVETTE Sajó, „Létezik másféle színház is – művészcsalád a pincében” [„Există și un alt fel de teatru – o familie de artiști în pivniță”], *Esti Hírlap*, 23 ianuarie 1996, 6.

<sup>390</sup> HEGEDŰS Bálint, „Legfeljebb nem halunk meg” [„Cel mult n-o să murim”], *Ellenfény* 2, nr. 3 (1997), 58–59, 58.

<sup>391</sup> Hans-Thies LEHMANN, „A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia” [„De la logos la peisaj. Text și dramaturgie contemporană”], trad. Éva ENYEDI, *Theatron* 5, nr. 2 (2004), 25–30.

cel mai strâns care leagă spectacolele lui Monori și Székely B. este relația, adică actorul ca ființă care construiește relații și relația sa personală cu ceva (un obiect, un text, un loc, o amintire). Evenimentele sau întâmplările din spectacol (sau, pentru a împrumuta termenul lui Lehmann din Platon, pragmatica acestuia) sunt rezultatul acestor întâlniri și coliziuni<sup>392</sup>.

După îndelungi experimente, în aceste spectacole Monori și colegii săi au realizat practic ceea ce literatura numește dramaturgie peisagistică, bazată pe scrierile lui Gertrude Stein din anii 1920:

„Peisajul are propria sa formă, iar în cele din urmă și o piesă de teatru trebuie să aibă o formă; un lucru trebuie să fie în relație cu alte lucruri, iar esența lucrului nu este povestea, așa cum spune toată lumea, peisajul nu se mișcă, dar este mereu în relație cu altceva, copacii cu dealurile, dealurile cu pajiștile, copacii între ei, și fiecare parte a lor cu fiecare nuanță a cerului și fiecare detaliu cu fiecare alt detaliu; povestea nu este importantă decât dacă îți place să o spui sau să auzi o poveste, în timp ce relațiile între lucruri există oricum.”<sup>393</sup>

În teatrul lor, actorul este conectat la toate; conexiunea personală este conceptul cheie care organizează piesa, construind o

---

<sup>392</sup> „Potrivit lui Aristotel, tragedia constă în primul rând din evenimente, adică *din pragmatică*”, LEHMANN, „A logosztól...” [ „De la logos...” ], 26.

<sup>393</sup> GERTRUDE Stein, „Plays”, în *Lectures in America*, 93–131 (Boston: Beacon Press, 1957), 125.

ordine nouă și logică pentru spectacol (dar și una pragmatică). Potrivit lui Lehmann, teatrul se străduiește întotdeauna să evite logica intenționată și caută de obicei un spațiu pentru ceea ce se află la granița dintre conceput și neconceput, un loc care poate fi descris prin conceptul de *chora*, care a apărut la Platon și a fost folosit mai târziu de Julia Kristeva<sup>394</sup>. *Chora* este un concept filosofic și estetic al spațiului, care este întruchipat și realizat într-un mod evident și tangibil pentru Monori și Székely B. în subsolul de pe strada Szentkirályi, nr. 4<sup>395</sup>.

Tot ceea ce Lehmann sugerează prin „redescoperirea teatrului ca și *chora*” cum ar fi „polifonia, polilogismul, deconstrucția sensului fix, nemulțumirea față de unitate și fenomenul central”, este caracteristic spectacolelor Atelierului Szentkirályi din anii '90 și este dificil de separat de spațiul subsolului<sup>396</sup>.

În centrul concepției despre teatru a lui Lili Monori și Miklós Székely B. se află actorul; ei au creat atelierul lor de teatru nu doar ca actori, ci în mod specific în scopul de a practica „actoria ca formă de artă cu un limbaj formal propriu”. Cel puțin așa formulează ei cererea pe care o depun la departamentul cultural al consiliului districtului 8 în 1982 pentru utilizarea pivniței de la strada Szentkirályi, nr. 4<sup>397</sup>.

---

<sup>394</sup> LEHMANN, „A logosztól...” [„De la logos...”], 26.

<sup>395</sup> „Această pivniță era totul pentru mine, mama mea, părinții mei” – Rita SZENTGYÖRGYI, „Jött a gyomorgörccs” [„A sosit nodul în stomac”], *Magyar Narancs*, 29 octombrie 2012. Accesat: 2 iulie 2021, <http://magyarnarancs.hu/szinhasz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.

<sup>396</sup> LEHMANN, „A logosztól...” [„De la logos...”], 26.

<sup>397</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 15.

Monori descoperise subsolul cu doi ani mai devreme, iar acesta a rămas nefolosit încă câțiva ani până când a fost amenajat, inițial fiind plin cu apă. Prima contradicție aparentă: deși l-au închiriat în scopuri artistice și de actorie, ei nu doreau să organizeze spectacole acolo. Voiau să se dedice actoriei fără a face teatru<sup>398</sup>. Acest lucru se datorează doar parțial faptului că pivnița a fost inițial destinată ca viitor loc de filmare pentru proiectul cinematografic al lui Monori, *Operație*, și ei și-au imaginat că ar fi locul ideal pentru repetițiile filmului. Mai important, pivnița determină în mod fundamental și metoda lor de lucru. Pivnița nu este nici o casă, nici un loc de muncă; este distinctă de ambele, dar păstrează ceva din fiecare: aici, trebuie pur și simplu să fii și să gândești, iar aceasta este munca în sine. Ei înțeleg actoria ca fiind (auto)observarea de-a lungul anilor a „ființei” și a gândirii, repetate zi de zi<sup>399</sup>.

Aceștia aduc întrebările lor ontologice într-o legătură directă, senzorială, cu propriile experiențe actricești: în limbaj filozofic, acest lucru înseamnă că ei cercetează metafizica teatrului (și a ființa-în-teatru) prin metoda fenomenologică. „Elaborarea întrebării despre a fi [...]: a face existentul, cel care întreabă, comprehensibil în ființa sa”, scrie Heidegger<sup>400</sup>. Ceea ce el numește „prezență” în acest

---

<sup>398</sup> În 1984, s-au mutat la Kisoroszi, unde au cumpărat o casă care includea o clădire veche și dărăpănată, care fusese cândva un cinematograf, pe care au putut-o transforma într-o sală de repetiții. Lucrarea a fost finalizată în 1993.

<sup>399</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 19.

<sup>400</sup> MARTIN HEIDEGGER: *Lét és idő* [*Ființă și timp*], trad. Mihály VAJDA, Gergely ANGALOSI, Béla BACSÓ, András KARDOS și István OROSZ (Budapesta: Gondolat, 1989), 94.

caz este actorul, care, dacă dorește să abordeze întrebările despre ființă, trebuie în primul rând să se gândească la propria sa existență. Orele de repetiție nu sunt separate clar de orele de viață domestică<sup>401</sup>, astfel încât realitatea devine egală cu pregătirea, cu repetiția. Așadar, ei nu urmează (numai) metoda de lucru teatrală a căutării realităților din spatele cuvintelor ficțiunii în anumite momente într-un anumit loc, ci mai degrabă opusul: caută cât mai multe locuri posibile pentru ficțiune în propria realitate, în viața de zi cu zi, de exemplu, în timp ce fac munci casnice sau spală vasele, în momente nespecificate și în locuri nespecificate, în mod neașteptat și fără scop, căutând astfel conexiuni (necunoscute, în evoluție) în timp ce spală vasele, în momente și locuri nespecificate, în mod neașteptat și fără scop, căutând astfel conexiuni (necunoscute, în permanentă schimbare) cu materialul<sup>402</sup>. Fiecare repetiție, fiecare repetare este în același timp o întrebare și o experiență, o observare și o înregistrare.

Lili Monori și Gábor Bódy au inventat și dezvoltat împreună această metodă de lucru în anii dinainte de 1973, când lucrau la piesa *Cselédek* [*Cameristele*] – chiar și atunci, ea nu voia să facă un spectacol din material, iar Bódy voia. „Slujirea” a devenit un mod de viață pentru amândoi:

---

<sup>401</sup> Rozália SZÉKELY, „Hangsúly nélkül” [„Fără accent”], interviu realizat de Dorka POROGI pe 11 decembrie 2020, manuscris.

<sup>402</sup> Această practică apare într-o formă sau alta la mulți actori; gradul și conștientizarea sunt cele care o transformă într-o metodă. S-a remarcat și despre Mari Jászai: „Ea face tot felul de treburi casnice în timp ce recită replicile. Face ordine, șterge praful și pare să nu-i pese deloc de starea ei de spirit” – Oszkár BEREI, „Életem regénye. Részlet” [„Romanul vieții mele. Fragment”], *Holmi* 10, nr. 7 (1998), 1001–1019, 1007.

acasă, în apartamentul lor, unul dintre ei începea să recite în mod neașteptat textul piesei, iar celălalt continua fără niciun plan sau scop, plasând astfel textul fictiv în propria lor realitate și schimbându-l, creând stări modificate de conștiință pe care Monori le-a numit mai târziu „singurul sens al actoriei”<sup>403</sup>.

Un deceniu mai târziu, pivnița de pe strada Szentkirályi le-a oferit ocazia de a continua. Primul exercițiu pe care l-au încercat cu Miklós Székely B. a fost primul capitol dintr-un manual de actorie, punând întrebarea fundamentală a teatrului: „Este suportabil când cealaltă persoană te privește?”<sup>404</sup>. Doi oameni se află în pivniță, unul îl privește pe celălalt. Teatrul – nu ca fabrică sau instituție, ci ca exercițiu ontologic, potrivit lui Monori și Székely B. – există chiar și fără public; este nevoie doar de o altă persoană<sup>405</sup>.

Pivnița, care amintește de un adăpost din copilărie din 1956, devine un spațiu sigur pentru Monori, care la acea vreme juca doar în filme de ani de zile și nu mai era membră a unei trupe de teatru<sup>406</sup>. Ruptura sa cu teatrul este rezultatul unei crize atât în viața sa privată, cât și în cea profesională. Acesta poate fi motivul pentru care Monori nu a mai semnat niciun contract cu un teatru după ce și-a revenit din criza personală, deși era fericită să joace

---

<sup>403</sup> Lili MONORI, „Bódy Gáborról” [„Despre Gábor Bódy”], interviu nepublicat realizat de Bence Bíró la 31 octombrie 2012.

<sup>404</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 16–17.

<sup>405</sup> Aceasta corespunde definiției lui Peter Brook privind teatrul minimalist, Peter Brook, *Az üres tér [Spațiul gol]*, trad. Anna Koós (Budapesta: Európa Könyvkiadó, 1999), 5. În limba originală: *The Empty Space*, Londra, Mac Gibbon and Kee, 1964.

<sup>406</sup> A părăsit Kaposvár în 1976, apoi a părăsit repetițiile pentru *Furtuna* lui Harag în Győr.

ocazional<sup>407</sup>. În martie 1990, după paisprezece ani, s-a întors pe scenă cu o piesă intitulată *Műtét [Operație]*, care trata această criză.<sup>408</sup> Cu toate acestea, scenele din *Operație* nu sunt create din dorința de a fi inserate în spectacole sau de a fi văzute de public. Doar vestea creșterii chiriei îi determină pe cei doi creatori să prezinte ceea ce au lucrat<sup>409</sup>. Anumite părți ale materialului, cum ar fi monologul de patruzeci de minute al lui Molly Bloom din *Ulise* de Joyce, care constituie coloana vertebrală a spectacolului, au fost repetate timp de trei ani, dar la premieră, Monori decide brusc să nu recite monologul: rămâne tăcută și improvizează câteva propoziții – această parte rămâne neschimbată în spectacol<sup>410</sup>.

---

<sup>407</sup> Miklós Székely B., care nu se consideră actor, a devenit membru al Teatrului Nou al lui Gábor Székely între 1996 și 2000. Lili Monori este membră a trupei virtuale a Teatrului Proton încă de la înființarea acesteia în 2009.

<sup>408</sup> Premiera piesei *Műtét [Operația]* va avea loc (probabil) pe 2 martie. Pe 10 martie, piesa *Az ismeretlen katona [Soldatul necunoscut]* va avea premiera la Teatrul „Játékszín”, în regia lui István Verebes, cu Lili Monori în rolul principal, după textul lui Péter Kárpáti, *Pesti Műsor*, 39, nr. 10 (1990), 6.

<sup>409</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 19.

<sup>410</sup> După patruzeci de minute de tăcere, în scenă s-au rostit în sfârșit următoarele câteva propoziții: „Stăteam cu Gábor Bódy în cameră, în tăcere, nimeni nu vorbea. Am simțit că mai era cineva în cameră în afară de noi. Dar am sărit imediat în picioare, am fugit la toaletă și am reușit să încui ușa. El deja îl lovea cu picioarele și spunea: «Du-te în subsol, vin după tine, doar să nu-ți fie frică»” – SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 21.

„...Timp de trei ani, am stat într-o cameră de pe strada Szentkirályi repetând o singură scenă. Și nu era nicio problemă. Chiar dacă nu voiam să fiu actor” – KÖVÁRI Orsolya, „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal” [„Nu de teatru, ci de oameni m-am atașat. Conversație cu Székely B. Miklós”], *Kritika* 38, nr. 11 (2009), 17–21, 21.

Singurul spectator al premierei a fost Péter Molnár Gál, care, în legendarul său articol<sup>411</sup> descrie trecutul și istoria clădirii de pe strada Szentkirályi, nr. 4: casa era un spital pentru săraci, unde a fost efectuată prima operație sub anestezie pe un copil mic<sup>412</sup>. Scenariul său de film conținea în principal descrieri ale secvențelor de vis, dar includea și monologul lui Joyce. Proiectul de film a fost acceptat mai întâi de Young Artists' Studio și apoi de Béla Balázs Studio, dar în cele din urmă nu a fost finalizat<sup>413</sup>.

### *Műtét/Analízis [Operație/Analiză]*

Cu toate acestea, conform fotografiilor și amintirilor păstrate, dramatizarea spectacolului *Operație/Analiză*, prezentat<sup>414</sup> în pivniță, pe 2 martie 1990, a păstrat această calitate onirică, cu logica sa aparent inexplicabilă, transformările asociative și imaginile

<sup>411</sup> M.G.P., „Szentkirályi utca 4.” [„Strada Szentkirályi nr. 4”], *Népszabadság*, 10 martie 1990, 9.

<sup>412</sup> „... pe care, desigur, mulți oameni au venit să-l vadă: «A fost o audiență numeroasă, pentru că aici, ca și la Viena și în alte locuri, toată lumea vrea să vadă noul miracol! Doamnele au venit și la spitalul de copii», Éva NÉMETH, „Az altatás kezdeti lépései a 19. században” [„Primii pași ai anesteziei în secolul al XIX-lea”], în *Schoepf-Mérei Ágoston születése 200. évfordulója tiszteletére tartott emlékülés előadásai [Prelegeri ținute în onoarea celei de-a 200-a aniversări a nașterii lui Ágoston Schoepf-Mérei]*, ed. Judit VINCZE, 28–37 (Budapesta: Semmelweis Kiadó, 2004), 30.

<sup>413</sup> Mari ZENTAI, „Mamutok...” [Mamuți ...], *Kurir*, 2 februarie 1997, 11, v. și SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 17.

<sup>414</sup> Nu există informații despre data exactă, dar M.G.P. scrie *vineri seara* în recenzie sa publicată sâmbătă, 10 martie.

puternice. Spațiul pivniței vechi de 170 de ani este interpretat ca un loc de ascundere, de taină, al subconștientului, al funcționării psihice invizibile. Ziarele nu relatează despre spectacol, iar datele celor nouă reprezentații suplimentare care urmau să aibă loc în luna premierei sunt scrise cu cretă pe ușa pivniței<sup>415</sup>.

În 1992, materialul este extins la o oră și jumătate, și este reintitulat *Műtét/Analízis – Orlando*<sup>416</sup>. Pe lângă Miklós Székely, Lili Monori și actorul amator Ernő Tihanyi, participă și copiii familiei, Sándor Farkas Horváth și Rozi Székely, iar – în ceea ce va deveni mai târziu una dintre caracteristicile unice ale atelierului – apar pentru prima dată animale. Pe baza reconstituirii realizate de Rozi Székely, succesiunea evenimentelor din spectacol a fost următoarea<sup>417</sup>:

1. Scena de deschidere: un bărbat în vârstă stropește cu apă cu un furtun, umplând o cadă în care zace o siluetă asemănătoare unui sac de nailon.
2. Scena „contactului vizual” (spațiul gol al monologului lui Molly Bloom), o femeie având sâni falși de recuzită și un bărbat cu un falus în formă de pompă de toaletă se privesc unul pe celălalt timp de aproape patruzeci de minute.
3. „Luna de miere”: bărbatul începe să lovească balustrada de fier cu o țeavă de fier cu mare forță, femeia atârnă hârtii albe pe ea, ei scot sunete

---

<sup>415</sup> Fotografie de Ferenc Rédei, *Népszabadság*, 10 martie 1990, 9.

<sup>416</sup> r

<sup>417</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 19–29.

animalice, femeia începe să alerge ca un cal, bărbatul o conduce cu o curea, galopează prin pivniță.

4. „Operație” sau „nuntă”: când se opresc, bărbatul taie hârtia albă și sânii artificiali de pe femeie cu o foarfecă mică, operând-o.

Aici este inserat mai târziu fragmentul inspirat din *Orlando* (5, 6, 7):

5. „Viața de zi cu zi într-un sat ucrainean”: copiii apar în jurul cuplului, o fetiță împinge un cărucior cu pisici în el, un băiat are un câine îmbrăcat în costume, Székely B. în haine de femeie, Monori îmbrăcată ca un bărbat dansând pe muzică rusă, apoi dându-se cu patine cu roțile.

6. „Striptease animal”, prezentare de modă animală.

7. „Striptease uman”: Székely B. în rolul lui Hitler, cu părul ciufulit și mustață, se dezbracă și se întoarce cu fața spre public<sup>418</sup>.

8. „Băutură ușoară”: femeia trebuie să bea lumina care pătrunde pe sub ușă.

9. Închidere: actorul amator în vârstă „desface” manechinul din sacul de nailon, hârtiile, sânii artificiali din cârpe și burete și privește umbrele din spatele cortinei de nailon.

Spectacolul nu urmărește să fie ușor de înțeles, nu oferă explicații, ceea ce înseamnă că, în momentul vizionării, nu

---

<sup>418</sup> Piesa a fost inspirată de o povestire scurtă: Gergely MOLNÁR, „Dream Power”, *Jelenlét* 1, nr. 2 (1989), 189–207, 198.

se bazează pe natura rațională. „Arta este invizibilă”, scrie Péter Esterházy despre acest spectacol, „[...] Nu pot descrie ce am văzut, nu am văzut ce s-a întâmplat”<sup>419</sup>. Legăturile dintre elementele individuale, logica și funcționarea relațiilor sunt ascunse, dar temele, imaginile și mizele tematice ridicate conturează clar o rețea conceptuală în care sexualitatea, violența, boala mintală, trauma, chirurgia și vindecarea funcționează drept concepte cheie. Acest lucru este susținut și de textele recitate, deși criticul nu le recunoaște în 1990 – fragmente din *Aranyketrec* [*Cușca de aur*] de István Benedek și *Egy elmebeteg nő naplója* [*Jurnalul unei femei bolnave mintal*] de Géza Csáth<sup>420</sup>. Doar creatorii ne pot spune că monologul lui Molly Bloom a fost aproape recitat.

Versiunea din 1992 este completată cu scene bazate pe *Orlando* de Virginia Woolf. Schimbarea de gen, rolurile de gen, costumele, hainele, costumele și, astfel, existența teatrală și genul social devin și mai proeminente în spectacol, care de la început a legat trauma profesională, suferința psihologică și boala de întrebări legate de sexualitate, concentrându-se pe discursul feminin și fluxul conștiinței. „Multă vreme, Lili și-a imaginat că aceasta era singura ei poveste, *Operația*. În ea, și-a rezumat tinerețea; nu mai era nimic altceva”, scrie Rozália Székely<sup>421</sup>. Cu alte cuvinte, actoria devine regie în sensul că își caută propriile forme de expresie senzuale și performative, atât ca interpret, cât și ca regizor, în opere literare și cuvintele textelor, traducând

---

<sup>419</sup> ESTERHÁZY, „Monori, Székely B....”, 31–32.

<sup>420</sup> M.G.P., „Szentkirályi...”, 9.

<sup>421</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 23.

ideile lor în imagini și acțiuni, gândindu-le asociativ și făcând toate acestea – iar asta este esențial din punct de vedere al actoriei – cu scopul de a spune o poveste foarte personală într-o narațiune ascunsă, confesivă, deghizată. Toate spectacolele viitoare ale Atelierului Szentkirályi pot fi interpretate în acest fel. În acest teatru, experiența de viață sau mesajul actorului nu umple o structură, ci organizează, dictează și creează materialul; spectacolele sunt poveștile cele mai personale ale lui Monori și Székely B., chiar dacă aproape întotdeauna folosesc texte literare pentru a se exprima.

„...bărbatul este folosit ca o marionetă. El stă acolo, aproape nemișcat, la ușă, ca un pretendent, ascultând în tăcere monologul sexual de câteva ore al lui Molly Bloom. [...] În spectacol, Lili a vrut să exprime vizual violența, în parte violența profesională pe care a resimțit-o și violența pe care suferit-o din partea societății machiste. [...] Era o răzbunare în sine faptul că Laca stătea la ușă de ani de zile, ascultând nemișcată femeia. Cu toate acestea, ea a considerat cumva că bărbații violenți sunt, în esență, traumatizați, motiv pentru care a înfășurat falusul-pompă în feși de tifon.”<sup>422</sup>

În 2021, beneficiind de perspectiva retrospectivă și de comentariile creatorilor, este ușor de susținut că *Operație* (1990) tratează fenomenul violenței masculine în mediul

---

<sup>422</sup> SZÉKELY, Szentkirályi..., 21.

profesional atât din punct de vedere tematic, cât și terapeutic. Nu contează că acest lucru nu a putut fi perceput la momentul premierei: în acest sens, Szentkirályi nu se preocupă de spectatori. Actorii (Monori și Székely B.) nu joacă roluri. Prezența și manifestarea lor sunt puternice; jocul lor este atât de natural, atât de imperceptibil, încât aprecierile în ceea ce-i privește le evaluează performanța drept una diferită de jocul actoresc<sup>423</sup>. Acest stil de joc actoresc provine și din experiențele separate ale creatorilor în domeniul actoriei. Székely B. devine actor la Studio K, studiind sub îndrumarea lui Tamás Fodor și Erzsébet Gaál. În timpul creării piesei *Woyzeck*, ei dezvoltă o metodă de interpretare a rolurilor în care „anumite momente din propria lor viață sunt transferate în piesă [...] nu există separare între actorul care a trăit și actorul care a jucat”.<sup>424</sup> Abordarea lui Székely B. este „ideal teatrală”, deoarece el are viziunea și abilitatea regizorală de a vedea întotdeauna imaginea de ansamblu.<sup>425</sup> Lili Monori, o actriță care este interesată și de regie, s-a remarcat prin naturalețea sa încă

---

<sup>423</sup> „Monori Lili și Székely B. Miklós au susținut un spectacol în fața unui public restrâns, dar în creștere – ce au făcut? Avem nevoie de un predicat. [...] Dacă reflectăm mai atent, avem nevoie și de un subiect. Cine a făcut ce? Să spunem: asta și asta, și doi actori fantastici. Dar asta este doar pe jumătate adevărat, pentru că, pe de o parte, Lili Monori este una dintre cele mai mari actrițe maghiare, iar pe de altă parte, dacă este o actriță care joacă, atunci ea nu este aici așa ceva, deși este, desigur, fantastică” – ESTERHÁZY, *Monori, Székely B.*..., 32.

<sup>424</sup> Éva DÉVÉNYI, „Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány” [„Studio K – Woyzeck. Un studiu de caz în psihologia teatrului”], în Éva DÉVÉNYI și Péter BALASSA, *Színképelemzés [Analiza personajelor]*, 7–198 (Budapesta: Institutul Maghiar de Teatru, 1981), 43.

<sup>425</sup> DÉVÉNYI, „Studio K...”, 85.

din perioada studenției<sup>426</sup>. Ultimul ei rol în Kaposvár, interpretarea lui Vinczéné în 1976, care a fost evidențiată în aproape toate recenziile spectacolului, reprezintă un stil de joc în mod izbitor diferit de cel al celorlalți membri ai distribuției<sup>427</sup>.

În același timp, limbajul actoricesc folosit de cei doi rezumă bogăția experiențelor comune dobândite în timpul anilor de repetiții și experimentări în pivniță (de exemplu, Székely B. stă în tăcere în pragul ușii timp de trei ani, în timp ce Monori lucrează la monologul său, iar timp de trei ani – dacă nu în fiecare zi, atunci în mod regulat – se privesc în ochi timp de patruzeci de minute).

Actorul amator în vârstă, Ernő Tihanyi<sup>428</sup>, prezența copiilor și a animalelor arată și afirmă stările nonreflexive și puterea naturaleții care pot fi obținute prin munca nonactorială, ca o altă perspectivă sau un alt obiectiv de atins, alături de actoria lui Monori și Székely B. Aproape toate spectacolele ulterioare prezintă un fel de animale, uneori îmbrăcate în costume: câini, pisici, găini, oi, rațe. În plus, numeroase motive reapar în spectacolele lor ulterioare,

<sup>426</sup> György Sas, „Az első bemutatkozás. Vidám beszélgetés négy jókedvű lánnyal” [„Prima introducere. O conversație veselă cu patru fete bine dispuse”], *Film, teatru, muzică*, 13 iulie 1968, 10–11.

<sup>427</sup> De exemplu, PÁLYI András, „Alvilági házmesterné” [„Administratorul lumii subterane”], *Tükör* 14, nr. 6 (1977), 27. V. și TARJÁN Tamás, „Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon” [Imre Sarkadi: Simeon Stâlpmnicul], *Kritika* 6, nr. 1 (1977), 29.

<sup>428</sup> „Era un partener creativ foarte important. Cu gravitatea sa umană și dedicarea sinceră, era o inspirație mult mai puternică pentru munca noastră decât orice idee strălucită a unui actor sau regizor. [...] Nu era o persoană de teatru, dar ne puteam baza complet pe prezența și atenția lui” – SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 20.

cum ar fi jocul umbrelor mărite proiectate pe tavan, pompa de desfundat toaleta ca falus, îmbrăcarea în spatele unei perdele de nailon și un corp format numi din haine. Acestea nu sunt doar elemente găsite pentru o singură reprezentare: prin utilizarea lor, ele au devenit parte a locului, a peisajului, a pivniței, confirmându-și validitatea: la fel ca actorii, și ele pot prelua roluri noi, teme și sarcini noi și semnificații noi data următoare.

În 2015, Monori și Székely B. apar și ca invitați în producția lui Árpád Schilling, *Faust*, la Teatrul „Katona József”, și se întâlnesc pe scenă în minutul 23 al celei de-a doua seri. Centaurul Chiron, nebărbierit, obosit, îmbrăcat într-o haină maro, îl împinge pe Faust într-o roabă, iar Faust, care o caută pe Helena, o întreabă pe ghicitoarea Manto cum să ajungă acolo. Manto vine din baie, purtând un șorț albastru de menajeră și ținând în mână o perie de toaletă cu mânușile galbene de cauciuc. În timpul dialogului de aproape jumătate de minut, duetul de dragoste ironic-liric al lui Monori și Székely B., toate celelalte acțiuni de pe scenă se opresc, intriga faustiană este aproape suspendată, iar ei nu fac altceva decât să se privească unul pe celălalt de pe laturile opuse ale scenei. Cu această scenă, Schilling recunoaște și evidențiază munca creativă „invizibilă” a actorilor<sup>429</sup>, limbajul actoricesc pe care cei doi l-au recreat de

---

<sup>429</sup> „Arta este invizibilă [...] arta trebuie uneori să se ascundă astfel, în subteran, în două persoane, în indiferență, în întuneric – pentru a supraviețui; de aceea supraviețuiește, pentru că vor exista întotdeauna undeva două persoane. În același timp, însă, mi-ar plăcea ca Lili Monori și colegii ei să fie văzuți la teatru în fiecare seară. Să fie acolo și să fie ei înșiși. Așa ar trebui să fie teatrul” – ESTERHÁZY, „Monori, Székely B...”, 32.

nenumărate ori de-a lungul mai multor decenii, și îl prezintă unui public teatral mai larg.

## *Matiné*

Spectacolul intitulat *Matiné* s-a aflat în pregătire timp de ani de zile și a avut premiera pe 12 decembrie 1996<sup>430</sup>. Este probabil cel mai des jucat și cel mai popular spectacol al Atelierului Szentkirályi<sup>431</sup> și a câștigat premiul capitalei la cea de-a treia ediție a Festivalului de Teatru Alternativ. În această perioadă, ambii actori au jucat și în teatre tradiționale: Székely B. a devenit membru al Új Színház în 1994, iar Monori a jucat acolo în iarna 1995-1996 în piesa *A világbóbitó* [Cel care îndreaptă lumea – *Der Weltverbesserer* de Thomas Bernhard], în regia lui Sándor Zsótér.

Evenimentele din *Matiné* sunt, în linii mari, următoarele<sup>432</sup>:

1. În subsolul de pe strada Szentkirályi, imnul DI-VSZ se aude clar și puternic în mai multe limbi din difuzoare<sup>433</sup>. Cei 40-50 de spectatori<sup>434</sup> coboa-

<sup>430</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 30.

<sup>431</sup> Conform cifrelor relevante din *Pesti Műsor*, piesa a fost jucată doar de șase ori în februarie 1997, în timp ce alte spectacole au fost jucate de atâtea ori în total. „Aceasta a fost probabil cea mai populară piesă a noastră. Am pus în scenă și alte producții de impact după aceea, dar nu am reușit să o depășim pe aceasta” – KÖVÁRI, „Nem színházhoz...” [„Nu de teatru...”], 21.

<sup>432</sup> Pentru mai multe detalii, vezi SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 29–35.

<sup>433</sup> Cântecul mișcării care începe cu cuvintele „Sloganul nostru este pacea” era imnul Federației Mondiale a Tineretului Democrat.

<sup>434</sup> Cf. Tibor Legát, „Egyszerűen ez lett a sorsunk. Monori Lili és Székely B. Miklós színművészek” [„Acesta este pur și simplu destinul nostru.

ră scările subsolului și întâlnesc o rață care poartă o cravată de pionier și o fetiță în uniformă de pionier (Rozi Székely<sup>435</sup>). În spatele unui perete de nailon, părinții sunt și ei îmbrăcați ca pionieri.

2. „Zborul raței”: O altă cameră. Cei doi pionieri adulți, bărbatul și femeia, stau la 4-5 metri distanță unul de celălalt și își aruncă rața unul altuia. Rața încearcă să zboare, dar nu poate, bătând din aripi și căzând. Nu are picioare: nu poate merge.

3. „Mâncător de oameni”: familia de pionieri merge la plimbare. Capul familiei, îmbrăcat într-o haină de lână, poartă cu grijă în brațe, ca pe un copil, un pui prăjit, purtând și acesta o cravată roșie și haine de sărbătoare. În camera alăturată, ea se așază la masă, pune puiul jos, își suflecă fusta, taie o bucată din pui cu un briceag de buzunar și o mănâncă<sup>436</sup>. Rața vie cu cravată de pionier se află lângă ea.

4. „Scena mamei” sau „scena înmormântării”: mama lui Lili a fost lovită de un tren în 1974, iar

---

Actorii Lili Monori și Miklós Székely B.”], *Magyar Narancs*, 13 februarie 1997, accesat la 1 iulie 2021, [https://magyarnarancs.hu/film2/egyszeruen\\_ez lett\\_a\\_sorsunk\\_monori\\_lili\\_es\\_szekely\\_b\\_miklos\\_szinmuveszek-56482](https://magyarnarancs.hu/film2/egyszeruen_ez lett_a_sorsunk_monori_lili_es_szekely_b_miklos_szinmuveszek-56482), v. și István BOROS, „Raport din labirint. Rața amputată”, *Magyar Nemzet*, 10 mai 1997, 12.

<sup>435</sup> Fiica lui Monori Lili și Székely B. Miklós avea 14 ani la acea vreme.

<sup>436</sup> Creatorii au publicat un fragment de 12 minute din spectacol. Lili Monori-Miklós SZÉKELY B., *Matiné* (fragment), minutele 7-11, accesat la 1 iulie 2021. <https://www.monorililiegyesulet.hu/cikkek/matine-e.a.html>.

ea<sup>437</sup> o comemorează prin această scenă. Székely Rozi citește o scrisoare scrisă de bunica lui , în timp ce Monori îmbracă un manechin cu hainele vechi ale mamei sale. Apoi „reconstituie accidentul” cu un trenuleț: decupează o fotografie a mamei ei și o așază pe șine, iar trenulețul trece de mai multe ori peste ea. Apoi pun fotografia într-o cutie de chibrituri, așază cutia pe o trăsură de jucărie trasă de cai (a cărei umbră este proiectată pe tavan) și o îngroapă.

---

<sup>437</sup> „Mama mea a fost lovită de un tren din cauza unei rațe. Locuia în Csúcshegy și cumpărase patru rațe colorate, pe care voia să le îngrășe pentru ziua mea și a surorii mele. Trenul de marfă de la Esztergom, care pleca la ora 8:25, circula foarte încet, dar totuși a lovit-o. A murit pentru șaiszeci de forinți, prețul unei rațe la acea vreme. Animalul s-a apropiat prea mult de șine și ea a încercat să-l alunge cu o pătură. Treptele trenului au prins pătura, dar ea nu a lăsat-o jos. Instinctul ei de autoconservare a trădat-o: când a apucat pătura, s-a încurcat în ea, iar treptele trenului i-au rupt coloana vertebrală. A murit pe loc, dar trenul a târât-o și i-a sfâșiat hainele. Rața a scăpat nevătămată. La momentul respectiv, filmam filmul lui Gyula Gazdag, *Bástyasétány* 74. Echipa nu mi-a spus despre moartea mamei mele, mi-au dat doar un număr de telefon seara – numărul centralei telefonice unde lucra mama mea. Nu înțelegeam ce se întâmplă, dar, în timp ce sunam, am văzut cât de mulți oameni stăteau în jurul meu și mă priveau. Probabil așteptau să leșin, ca să mă poată prinde. Colega mamei mele a răspuns la telefon și mi-a dat vestea, pe care nu am putut să o cred. «Unde este acum?», am întrebat imediat, iar ea și-a schimbat tonul, crezând că poate vorbi calm cu mine. «Probabil la morgă», a spus ea. M-am uitat prin studio și am realizat că au reușit să aștepte până seara pentru a-mi da vestea, după ce terminaserăm filmările pentru ziua respectivă, și am râs în mod deliberat. M-au dus direct la secția de psihiatrie. După aceea, nu am putut să merg o vreme, nu mă puteam mișca. Am terminat filmările cu Jutka Pogány sprijinindu-mă din spate când trebuia să stau în picioare. Filmam o comedie, dar în acel moment nu puteam să râd deloc” – Monori Lili citată de László BIHARI, „Életjel egy pincéből” [„Semn de viață dintr-o pivniță”], *Magyar Hírlap*, 8 februarie 1997, 30.

5. În camera alăturată: bărbatul și femeia, Székely B. și Monori, stau față în față și recită replici din piesa lui Beckett, *Endgame*. Fetița este și ea prezentă (în rolurile lui Nagg și Nell).

6. Scena finală: imnul DIVSZ se aude din nou. Familia se schimbă de haine, își scoate uniformele de pionieri, îmbrăcând haine de fermieri. Fetița citește o lecție în engleză despre agricultură și împrăștie pământ pe podeaua de beton. Ei ară cu o pompă de toaletă (bărbatul o leagă de el, femeia îi ține picioarele, ei împing roaba), fetița seamănă porumb în brazde.

Legătura dintre evenimente poate fi observată în relațiile familiale. *Matiné* este o istorie familială în sensul în care fiecare scenă transmite și tematizează un anumit tip de relație, problemă sau conflict familial. Animalele îmbrăcate în haine umane: membrii familiei care sunt abuzați de cei mai puternici, care îiucid și îi mănâncă. Costumele și recuzita, care creează imediat referințe familiare pentru public (eșarfe de pionier, baloane, haine de sărbătoare, hainele originale ale mamei lui Monori, fotografii, jucării) evocă lumea dictaturii din anii '50 și '60; intruziunea dictaturii în viața de familie și în intimitatea fizică<sup>438</sup>. Distrugerea criminală (mâncarea membrilor familiei) devine astfel nu

---

<sup>438</sup> Poate că tocmai acest lucru, evocarea clară a simbolurilor trecutului socialist și absurditatea sau cruzimea familiară a situațiilor strâns legate de ele, face ca *Matiné* să fie mai accesibil decât alte spectacole.

numai un joc mitologic de putere între corpurile vii și cele moarte, ci și un motiv politic concret<sup>439</sup>.

Privirea înspre trecutul familial (adică cel comun) este interpretată și contextualizată de pivniță ca loc și experiență spațială: spectatorii trebuie să coboare în subteran, ceea ce poate semnifica, în același timp, o închisoare, un buncăr, lumea de dincolo sau inconștientul colectiv.<sup>440</sup> În adâncul pivniței, cele două evenimente majore, „înmormântarea” și „sfârșitul jocului”, sunt legate de identitatea personajelor: „înmormântarea” este povestea personală a lui Lili Monori, în timp ce Székely B. și-a dorit de mult timp să pună în scenă *Endgame*<sup>441</sup>. Relația părinte-copil, trauma tragediei din trecut, vulnerabilitatea față de ceilalți și moartea, adică temele care apar în spectacol, sunt astfel plasate într-un cadru interpretativ-creativ dual, atât privat, cât și literar, iar regia se asigură că cele două sunt cât mai inseparabile posibil. Replicile de la sfârșitul piesei, cele ale lui Hamm și Clov, sunt rostite atât de natural, de parcă ar fi propriile lor replici personale<sup>442</sup>.

---

<sup>439</sup> „Încet, dar sigur, toată lumea va fi consumată. Copiii bunicii lui Lili au fost cu toții devorați într-un fel sau altul de sistemul anterior. [...] Bunica este obișnuită cu moartea copiilor ei” – SZÉKELY, *Szentkirályi..*, 32.

<sup>440</sup> Cf. de exemplu HEGEDŰS Bálint, „Legfeljebb nem halunk meg” [Cel mult, nu vom muri], *Ellenfény* 2, nr. 3 (1997), 58–59, 58. V. și László BÉRCZES, „Hősies terek. Beszélgetés Antal Csabával” [„Spații eroice. Conversație cu Csaba Antal”], *Színház* 30, nr. 6 (1997), 39–44, 44.

<sup>441</sup> Székely B. plănuise să pună în scenă *Sfârșitul jocului* cu ani în urmă, împreună cu Erzsébet Gaál, cf. KÖVÁRI, „Nem színházhoz...” [„Nu de teatru...”], 21.

<sup>442</sup> În acest caz, însă, Péter Molnár Gál devine suspicios și identifică textul în critica sa. Cf. M.G.P., „Kuuunst és művészet” [„Aaaartă și artă”], *Népszabadság*, 16 decembrie 1996, 17, v. și Péter MOLNÁR Gál, Lili,

Materialul literar poate fi astfel considerat punctul de plecare pentru practica teatrală a Szentkirályi Műhely, dar devine interpretabil doar în relație cu și la intersecția cu experiențele și amintirile personale, trăite: spectacolul *Matiné* reprezintă întâlnirea lui Lilike Monori și Miklós Székely B. cu *Endgame*. Spectacolul este o reprezentare a întâlnirii, a relației, a conexiunii în sine – similar modului în care Gertrude Stein descrie drama ca pe un peisaj, în care nu povestea este importantă, ci conexiunea și relația dintre elemente sunt primordiale<sup>443</sup>.

De exemplu, zborul raței fără picioare poate fi ușor interpretat ca un joc crud cu rața lui Totyi, cel mai vulnerabil și mai slab membru al familiei<sup>444</sup>, dar și ca o scenă absurdă, critică din punct de vedere social.

„O amintire a perioadei în care poporul maghiar se credea liber într-o închisoare. O rață fără picioare, incapabilă să scape. Era un simbol cu multiple semnificații: Totyi era regimul Kádár-Rákosi, care încă zbura în 1996, deși în clandestinitate.”<sup>445</sup>

În același timp, la sfârșitul piesei lui Beckett, Hamm și Clov își pasează un câine: spectatorii care sunt conștienți de

---

*Mozgó Világ* 31, nr. 7. (2005), 125–128.

<sup>443</sup> Gertrude STEIN, „Plays”, în *Lectures in America*, 93–131 (Boston: Beacon Press, 1957), 125.

<sup>444</sup> „...au fost unii care au considerat asta drept o cruzime față de animale și au părăsit sala.” Cf. LEGÁT, „Egyszerűen...” [„Acesta este...”].

<sup>445</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 31.

acest lucru pot vedea legătura dintre cele două evenimente și pot interpreta aruncarea raței ca pe un joc beckettian<sup>446</sup>.

Cu toate acestea, producția nu oferă explicații și nu interacționează cu publicul, care poate să se apropie și să interacționeze. În acest sens<sup>447</sup>, ea creează un sistem strict, închis și evită efectele teatrale<sup>448</sup>. În același timp, ea lucrează cu elemente performative puternice, precum folosirea spațiului din pivniță, atmosfera și inserarea în spectacol a animalelor<sup>449</sup>.

---

<sup>446</sup> Mai mult, în notele sale pentru propriile producții teatrale, Beckett „aruncă” câinele către Hamm, în loc să i-l dea pur și simplu, așa cum se specifică în instrucțiunile originale. V. Anita RÁKÓCZY, „Közelítések «A játszma végé»-hez. Samuel Beckett drámája, rendezései és színházi jegyzetei” [„Abordări ale piesei «Sfârșitul jocului». Drama, regizările și notele de teatru ale lui Samuel Beckett”], *Holmi* 25, numărul 5 (2013), 603–615, 612.

<sup>447</sup> „A privi nu este chiar cuvântul potrivit, pentru că noi ne holbăm, această piesă se desfășoară chiar sub nasul nostru. Nu este nici măcar o piesă, ci o mărturisire crud de sinceră, o mărturisire publică și voluntară despre viețile și destinele personajelor. Și cu Lili Monori și ceilalți la doar o lungime de braț distanță de noi, le putem mirosi corpurile, le putem vedea mușchii zvâcnind și, vrând-nevrând, devenim parte a spectacolului, atrași în viețile și revelațiile lor. Ceea ce este șocant este că, fie că vrem sau nu, devenim participanți, ca niște cățeluși cumiști, urmându-i pretutindeni, lipiți de călcăiele lor. Nu suntem în stare să ne izolăm, să ne închidem în noi înșine, să păstrăm distanța. Iar durerea, ca și transpirația, ne inundă” – BOROS, „Jelentés...”, 12.

<sup>448</sup> Efectul teatral este cel „al unei acțiuni scenice care își dezvăluie imediat originile ludice, artistice și teatrale” – Patrice PAVIS, *Színházi szótár [Dicționar de teatru]*, trad. Adrienn GULYÁS et al. (Budapesta: L'Harmattan Könyvkiadó, 2006), 434. Prima ediție, în limba originală: Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Édition sociales, 1980).

<sup>449</sup> Cf. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája [Estetica performativității]*, trad. Gabriella Kiss (Budapesta: Balassi Kiadó, 2009), 142–150 și 160–167.

Piesa este în mare parte silențioasă, pauzele lungi jucând un rol important chiar și atunci când textul este rostit. Criticii descriu prezența actorilor și relațiile umane portretizate ca fiind tensionate și puternice<sup>450</sup>. Textul este redat fără ornamente, în liniște, și constă în principal din afirmații<sup>451</sup>. Creatorii evită, de asemenea, în mod radical expresiile teatrale în interpretare. Și întrucât textul lui Beckett este transmis de data aceasta de un bărbat și o femeie, tiparele de violență și vulnerabilitate, tensiunile legate de putere sunt, de asemenea, legate de rolurile de gen, creând un nou strat de semnificație. Cu perechea Hamm și Clov, Monori și Székely B. continuă confruntarea dintre bărbat și femeie începută în *Operație*<sup>452</sup>.

Prin prelucrarea trecutului personal, *Matiné* se concentrează pe problemele memoriei colective, a uitării și a supraviețuirii, precum și a traumei sociale. „Avem o relație atât de pasională cu trecutul încât îl reținem constant”, spune Székely B.<sup>453</sup>. Declarațiile lor relevă faptul că sunt

<sup>450</sup> De exemplu, Bálint HEGEDŰS, „Legfeljebb nem halunk meg” [„Cel mult nu vom muri”], *Ellenfény* 2, nr. 3 (1997), 58–59.

<sup>451</sup> „Totul trebuia spus într-o manieră declarativă, foarte simplu, fără accent, dur”, Rozália Székely, „Without Emphasis” [„Fără accent”], interviu realizat de Dorka POROGI pe 11 decembrie 2020. Manuscris.

<sup>452</sup> „Nu există regizor sau scenarist; folosim opere, dar nu le respectăm și nu le interpretăm. Péter Molnár Gál, care a urmărit toate spectacolele noastre timp de mai multe decenii, a observat clar că am aprofundat relațiile dintre bărbați și femei. Nu aceasta era intenția noastră, dar așa s-a întâmplat” – Rita Szentgyörgyi, „Nem kell az arcom. Székely B. Miklós színész” [„Nu am nevoie de chipul meu. Actorul Miklós B. Székely”], *Magyar Narancs*, 2 iunie 2015, accesat la 17 iunie 2021. <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/nem-kell-az-arcom-94840>.

<sup>453</sup> Hegedűs, „Annyi a jelenem...” [„Cât este trecutul meu, ...”], *Ellenfény* 3, nr. 1 (1998), 26–29, 29.

surprinși, dar încântați să vadă că și alții sunt interesați de experimentul lor teatral foarte personal; pe lângă terapie și experimentare, apare încet și cererea pentru o experiență comunitară: se articulează și nevoia de spectacol<sup>454</sup>. *Ars poetica* lor teatrală este întărită de Tadeusz Kantor<sup>455</sup>, care a scris în cartea sa din 1994, *Teatrul morții*, publicată în maghiară în același an: *scena este camera lui*,

„Singurul loc/ unde un om „izgonit” de societate se poate ascunde,/ poate fi el însuși [...] Dar de ce expun acest „loc sacru”,/ acest „sanctuar familial”,/ CASA mea,/ privirilor tuturor? [...] Singura artă adevărată este reprezentarea/ revelarea/ dezvăluirea fără rușine a propriilor noastre vieți, a propriului nostru destin. Am explicat de multe ori că motivul pentru aceasta nu este exhibiționismul, nici narcisismul, ci intenția de a consolida conceptul de „viață individuală” pentru a evita distrugerea de către „masa” înfricoșătoare și inumană. Consolidarea conceptului de viață individuală prin adăugarea unui singur cuvânt: a *mea*! Granița dintre scenă și auditoriu este linia victoriei. Este de netrecut. Este impenetrabilă. Lumea maselor și a vieții comunitare se oprește la această Linie Maginot.”<sup>456</sup>

<sup>454</sup> „Din păcate, au fost doar șase reprezentații [...], dar am dori să continuăm povestea” –Yvette SAJÓ, Léteznek másféle színház is – művészcsalád a pincében” [„Există și un alt fel de teatru – o familie de artiști în pivniță”], *Esti Hírlap*, 23 ianuarie 1996, 6.

<sup>455</sup> ZENTAI, „Mamutok...” [„Mamuți...”], 11.

<sup>456</sup> TADEUSZ Kantor, „Az én szobám” [„Camera mea”], în *Halálszínház*.

În acest moment, Monori și Székely B. definesc teatrul lor, atelierul lor creativ, ca o oportunitate liberă de a pune întrebări fundamentale<sup>457</sup>. Ei afirmă că privesc teatrul ca un mijloc de cunoaștere<sup>458</sup>. Subiectul cunoașterii este actorul, care modelează fundamental forma, structura sau spectacolul teatral. Atelierul Szentkirályi consideră actorul ca un creator autonom, iar Monori și Székely B. transmit această practică colegilor lor mai tineri.

În spectacolul *Frankenstein-terv* (*Proiectul Frankenstein*) al lui Kornél Mundruczó din 2007, de exemplu, Lili Monori, în rolul Viktoriei, povestește cu propriile cuvinte accidentul de tren al mamei sale, care a fost adaptat și pentru *Matiné*<sup>459</sup>, iar regizorul îi permite să facă acest lucru, oferindu-i spațiu, ascunzând-o (protejând-o) și permițându-i să funcționeze prin încorporarea ei în propria structură de interpretare (construindu-și propria structură peste ea). Cu această reprezentare și colaborarea sa regulată cu

---

*Írások a művészetről és a színházról* [Teatrul morții. Scrieri despre artă și teatru], trad. Nina Király, 235–236 (Budapesta-Szeged: Prospero Könyvek, 1994), 235–236.

<sup>457</sup> SAJÓ, „Letezik...” [„Există...”], 6.

<sup>458</sup> „...o interpretare mai largă a teatrului, care, în opinia mea, nu este altceva decât o activitate cognitivă” – ZENTAI, „Mamutok...” [„Mamuti...”], 11.

<sup>459</sup> „Îți amintești când, în 1974, eu...? [...] Pe 6 august, ai spus că am un telefon în depozit [...] Am ridicat receptorul, am spus «alo», iar femeia, pentru că era vocea unei femei, mi-a spus că are trista datorie de a-mi comunica că mama mea a murit... Ei bine... nu mi-a venit nimic în minte, știi, tată, nimic, dar apoi am ridicat privirea și v-am văzut stând acolo ca niște vrăbii, Pisti Némedi, Lalika Kenderesi, și tu erai acolo, așa că știai foarte bine că mama... la 7:40... – scuze, nu-mi amintesc exact, trenul de marfă de la 8:46, trenul de marfă Esztergom a lovit-o și... tu chiar... lasă-mă să trec prin toată ziua asta, ca să nu fie nicio pierdere... Ca să nu fie un vid, înțelegi...?” – Kornél MUNDRUCZÓ: *Frankenstein-terv* [Proiectul Frankenstein], 2007, minutele 56–58.

Teatrul Proton, Mundruczó o readuce pe Monori în lumina reflectoarelor Teatrului Național și, mai târziu, a profesioniștilor internaționali din domeniul teatrului și al filmului.

## *M. II. 6.*

A treia premieră a Atelierului Szentkirályi (a Teatrului stilou al lui Lili și Laca<sup>460</sup>) a fost spectacolul intitulat *M. II. 6.* din 24 aprilie 1999<sup>461</sup>. Până la acel moment, ei închiriaseră subsolul timp de șaptesprezece ani și primiseră publicul timp de nouă ani. Nu există bilete pentru spectacolele lor; ei resping „teatrul ca serviciu” și îl practică ca „mod de viață cultic”<sup>462</sup>. Într-un interviu din 1997, creatorii vorbeau deja despre spectacol nou ca despre un proiect<sup>463</sup> și au început

---

<sup>460</sup> Termenul „pen camera” este o traducere a expresiei franceze „caméra stylo” și se referă la o metodă creativă în care regizorul scrie cu camera așa cum un scriitor scrie cu stiloul; el folosește camera în mod natural și flexibil, la fel cum un scriitor folosește stiloul. Este caracteristic filmelor de autor din perioada Noului Val francez. Termenul a fost folosit pentru prima dată de Alexandre Astruc. V. Alexandre Astruc, „Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, *L'Ecran Français*, 30 martie 1948, accesat la 3 aprilie 2021, [http://repertoire-critiques.cinematheque.fr/fiche\\_auteur.php?objId=94](http://repertoire-critiques.cinematheque.fr/fiche_auteur.php?objId=94) „Dacă, potrivit lui Cocteau, exista un «stilou-aparat de filmat», atunci teatrul lui Lili și Laca este un «stilou-teatru». Este ca un jurnal, confesiv. Ei își înregistrează meticolos trecutul, viața de zi cu zi, mizeria, luptele, îndoielile creative constante și incertitudinea constantă pe paginile memoriei noastre” – MOLNÁR GÁL, „Lili”, 127.

<sup>461</sup> Titlul apare în surse și ca *M. II. 6.*, *M. II. em. 6.* și *M. II. emelet 6.*

<sup>462</sup> KOLTAI Tamás, „M mint Macbeth” [„M ca Macbeth”], în *Szeret, nem szeret. Színházi írások* [Mă iubește, nu mă iubește. Scrieri despre teatru], 278–281 (Budapesta: Osiris, 2000), 279.

<sup>463</sup> ZENTAI, „Mamutok...” [Mamuți ...], 11.

repetițiile în 1998, moment în care conceptul luase deja formă<sup>464</sup>. După un an de repetiții, au prezentat spectacolul.

M. II. 6. se bazează pe materiale personale din trecut, la fel ca și lucrările anterioare: este inspirat de figura tatălui lui Lili Monori, Albert Monori<sup>465</sup>. Spectacolul folosește aceste materiale personale, documentare, legate de experiențele și amintirile din trecutul tatălui, pentru a pune în scenă piesa *Macbeth* a lui Shakespeare.

Ca și în cazul pieselor *Operație și Matineu*, literatura oferă un cadru precis de mediere pentru gândurile lor cele mai personale. Spre deosebire de cele două care îl precedaseră, acest spectacol nu-și ascunde punctul de plecare literar, dar este mai radical decât cele anterioare în tratarea timpului și spațiului, în sensul că este aproape complet static la suprafață, ca un peisaj. La prima vedere, în sensul dramatic clasic, „nu se întâmplă nimic” în el. Ceea ce se întâmplă, însă, este abia perceptibil, abia distins: evenimentele se succed unul după altul.

„Este, așadar, o chestiune de percepție. În loc de tensiune nervoasă – să-i spunem dramatică –, trebuie să fim capabili să observăm ceea ce se întâmplă pe scenă în același mod în care am observa un parc sau un peisaj pitoresc. Mitul nu este o poveste pe care o citim de la stânga la dreapta,

---

<sup>464</sup> HEGEDŰS, „Annyi a jelenem...” [„Cât este trecutul...”], 29.

<sup>465</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

de la început până la sfârșit, ci ceva care se află în fața ochilor noștri ca un întreg.”<sup>466</sup>

Spectacolul se concentrează pe existență: dramaturgia sa temporală, bazată pe așteptare prelungită și plictiseală, este un procedeu binecunoscut al teatrului neo-avangardist din anii '60 și '70, utilizat de Péter Halász și colegii săi, precum și de Robert Wilson: „ea suferă schimbări de sens foarte lungi și imperceptibile pe măsură ce timpul trece”<sup>467</sup>.

Cu excepția primei scene, piesa se desfășoară într-un cort militar sovietic<sup>468</sup>. Sub cortul uriaș întins în adâncurile pivniței, iluminat de un singur bec, o duzină de spectatori se adună printre mobilierul săracăcios al bucătăriei pentru a observa viața de zi cu zi a unei familii, asistând la agitația nesfârșită și mărunță a trei persoane (și zece găini). Bărbatul se plimbă, bea cafea, fumează, femeia gătește, băiatul ascultă radioul, mai târziu cântă la saxofon, bărbatul și femeia dansează puțin; apoi curăță cartofi, mănâncă îndelung, femeia spală vasele, bărbatul joacă fotbal de masă. Prima replică shakespeariană este rostită după mult

---

<sup>466</sup> Hans-THIES LEHMANN: *A posztdramatikus színház* [Teatrul postdramatic], trad. Beatrix KRICSFALUSI, Zsuzsa Berecz și Gábor SCHEIN (Budapesta: Balassi Kiadó, 2009), 69. Prima ediție, în limba originală: *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

<sup>467</sup> ERDÉLY, „Mit keres Einstein...” [„Ce face Einstein ...”], *Színház* 11, nr. 3 (1978), 46–48, 46.

<sup>468</sup> Scena cu vrăjitoarele are loc într-o altă cameră (probabil vizibilă pentru publicul care se îndreaptă spre cort): lângă un foc care trosnește, un bătrân (Lajos Greff) povestește cu o voce abia inteligibilă, înainte ca un bărbat și o femeie cu vâl trec în fugă pe lângă el (ca în „scena lunii de miere” din *Operație*).

timp, un timp aproape insuportabil de lung<sup>469</sup> – și, chiar mai târziu, actorii schimbă cuvinte doar rar. Tragedia se desfășoară sub suprafața limbajului și a conștiinței, în secret, în colțurile invizibile ale sufletelor personajelor, unde nu se creează niciun limbaj sau imagini. Singura sursă de lumină este purtată înainte și înapoi, iar umbrele și locurile slab luminate sunt numeroase. Costumele lui Székely B. și Monori amintesc de jocurile copiilor: ei poartă coroane de hârtie (asemănătoare cadourilor oferite la mesele pentru copii de la Burger King în anii '90) și cozi uriașe de diavol<sup>470</sup>. „Scoția” – proclamă inscripția de pe o bucată de cearșaf atârnată pe perete. Camera conține un aragaz, scaune, o masă și o măsuță pentru joacă în nisip, iar când găinile murdăresc podeaua, se simte „mirosul pământului”, pe care Monori îl împrăștează cu un odorizant<sup>471</sup>. Cântatul găinilor se aude peste tot, iar ritmurile neașteptate și monotone ale bățăilor aripilor și ale zborului lor însoțesc tragedia ca o muzică. Mai întâi, se prepară cafeaua pe aragazul cu gaz, apoi se gătesc paste și cartofii, radioul cântă la masă (posturi cehe și slovace, căutând Radio Europa Liberă)<sup>472</sup>, iar mai târziu familia curăță cartofii gătiți și îi mănâncă pe îndelete. Bătălia finală are loc la masă, la un joc de fotbal de masă, în același loc în care bărbatul făcuse o flotă de bărci de hârtie chiar de la începutul spectacolului. Înainte de final, Monori își înfășoară capul și fața într-o eșarfă albă, iar puțin mai târziu Székely B. își acoperă și el

<sup>469</sup> M.G.P., „Lili, Laca, Vili”, *Népszabadság*, 30 aprilie 1999, 10.

<sup>470</sup> Descrierea Rozáliei Székely menționează coada unei pisici. SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 35.

<sup>471</sup> KOLTAI Tamás, „M mint...” [„M ca...”], 280.

<sup>472</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 35.

fața cu un prosop de bucătărie (ca personajele din tabloul lui Magritte, *Iubiții*).

Majoritatea acțiunilor actorilor par mult mai realiste și cotidiene decât în *Operație* sau *Matiné*. Dacă am vrea să descriem evenimentele în cinci sau douăzeci de puncte, am putea face acest lucru în două moduri: fie am putea distinge acțiunile în sine (de exemplu, curățarea cartofilor din scena mesei), fie le-am putea separa în funcție de scene, sau mai degrabă de motivele poveștii *Macbeth* (de exemplu, Macbeth pe câmpul de luptă, apariția fantomei lui Banquo, relația dintre Macbeth și Lady). Acest lucru relevă caracteristica principală a spectacolului: se desfășoară pe mai multe niveluri simultan.

Titlul *M.*, de exemplu, se referă simultan la numele de nerostit în superstiția teatrală, *Macbeth*<sup>473</sup>, și la tatăl lui Monori, care „a ruinat familia”<sup>474</sup>. Etajul al doilea, numărul 6, este adresa fostului lor apartament de pe strada Auróra<sup>475</sup>. Firul personal, documentar, și firul universal, literar, sunt împletite până la a deveni de nerecunoscut. Bărbatul este figura centrală: Miklós Székely B. îl interpretează pe Macbeth și însăși problema macbethiană, în timp ce Monori joacă rolul lui Lady. Cu toate acestea, pe lângă replicile lui Shakespeare, spectacolul include și texte originale, cum ar fi fragmente<sup>476</sup> din Sándor Farkas Horváth.

<sup>473</sup> Conform unei superstiții teatrale vechi de secole, titlul piesei lui Shakespeare nu trebuie rostit cu voce tare, ci ea trebuie numit[ „piesa scoțiană”. Cf. [n.n.], *The curse of the scottish play*. Royal Shakespeare Company, accesat: 01.07.2021, <https://www.rsc.org.uk/macbeth/about-the-play/the-scottish-play>. V. și: M.G. P., „Lili, Laca...”, 10.

<sup>474</sup> SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

<sup>475</sup> *Ibidem*.

<sup>476</sup> Fiul lui Monori Lili avea 24 de ani la acea vreme.

Monori Lili îl întreabă despre frica lui de vampiri sau îi povestește ce a văzut la televizor: un copil preot din Statele Unite, un mic șarlatan care era așteptat de mulțimi, la vederea căruia mulți leșinau când ridica crucea. Spectacolul traduce astfel experiențele cotidiene, temerile și nevoile transcendental-magice ale societății anilor '90, așa cum se aud la televizor, în lumea magică a lui Macbeth și, în acest fel, *M. II. 6*. plasează conexiunile macbethiene dintre magie și putere în prezent. În 1999, actorul a susținut că natura dictaturilor este strâns legată de o credință oarbă în transcendent<sup>477</sup>. Deși Monori este o doamnă și Horváth este un nobil, conversația lor este totuși cea dintre o mamă și un fiu (se numesc reciproc Mamă și Sanyi, fără nicio schimbare). Tema conversației, însă, corespunde exact cu partea din piesa lui Shakespeare în care Malcolm relatează cum regele englez vindecă cu puterea sa miraculoasă (IV/3). Duetul lor evocă, în același timp, scena cu Lady Macduff și fiul ei mic, victimele lui Macbeth, sau una cu o femeie și fiul ei (din orice epocă) care au rămas fără soț și tată.

Elementele spectacolului intitulat *M. II. 6* (personajele, evenimentele și obiectele sale) pot fi interpretate astfel pe trei niveluri simultan, în așa fel încât niciunul dintre cele trei să nu devină dominant, ci fiecare să ne amintească constant de celălalt.

A) primul este nivelul imaginar-textual, literar, al piesei *Macbeth* a lui Shakespeare;

---

<sup>477</sup> SZÉKELY, Szentkirályi..., 37.

B) al doilea este viața unei familii maghiare sub dictatura lui Kádár: aceasta este povestea tatălui lui Monori, dar și mai mult a lui János Kádár, adică nivelul istoric-social<sup>478</sup>;

C) iar al treilea este relația dintre membrii familiei Monori-Székely B.-Horváth, nivelul fizic-teatral (performativ).

Producția folosește elemente și acțiuni care funcționează pe toate cele trei niveluri și sunt valabile în toate cele trei domenii de interpretare. De exemplu, găinile care cotcodăcesc pe scenă reprezintă lorzii lui Shakespeare (A), dar, în același timp, reprezintă și găinile lui János Kádár (B/1) sau găinile unei familii sărace maghiare în bucătărie (B/2), ori animalele de companie ale cuplului Monori-Székely B., care apar regulat alături de ei: din punct de vedere al tehnicii actoricești, punctul lor de referință pentru a obține naturalețe este „apropierea de animale” (C)<sup>479</sup>.

În acest fel, pentru interpretare este necesară o examinare mult mai atentă și o analiză mai detaliată a evenimentelor individuale: acțiunile aparent cotidiene înseamnă mai mult decât par. Triada tragediei shakespeareane/

---

<sup>478</sup> „M. este Kádár, ea este doamna Kádár” – *ibidem*, 36.

<sup>479</sup> „... ne gândeam la animale [...] de ce animalele au devenit animale? Ele nu pot fi altceva decât ceea ce sunt. Ceea ce sunt în acest moment. Și probabil că de aceea. Ne-am mutat la țară și acolo proximitatea animalelor a intrat în teatru, tocmai pentru că un astfel de animal... este lângă mine și mă avertizează constant să nu mă joc, bătrâne! Pentru că nu poți să te joci. Lângă acest coleg. Așa că fiecare mișcare este imediat lipsită de validitate, pentru că te privește și... înțelegi? O forță disciplinară constantă”, spune Miklós Székely B. într-o înregistrare. Accesat: 21 martie 2021. <https://www.monorililiegyesulet.hu/cikkek/az-allatok-kozelsege/szentkiralyi-szinhazi-muhely-1983..html>.

istorice/familiale din această producție rezidă în imobilitate, în „non-acțiune”. Păcatul dorinței de crimă se ascunde în principal în tăceri, izbucnind în exclamațiile ocazionale ale lui Székely B. Atmosfera este astfel înfricoșătoare, aproape oribilă, dar în același timp ironică și comică datorită interacțiunii dintre diferitele niveluri (de exemplu, Macbeth mănâncă găluște de cartofi în timp ce întreabă despre vrăjitoare). Tăcerile și vina epocii Kádár și soarta omului de rând transformat în ucigaș, reprezintă în 1999 o moștenire colectivă cu care comunitatea nu știe ce să facă și despre care refuză să vorbească: de aceea, există mult mai multă acțiune tăcută și agitație decât cuvinte sau gesturi teatrale grandioase.

În același timp, interpretările actorilor sunt ca o serie de scurte eseuri shakespeariene. „Tehnica lor internă este impresionantă. Ei încing cuvintele până la incandescență, dar nu devin niciodată teatrali.”<sup>480</sup> Monori o interpretează pe Lady Macbeth, ucigașa plină de vinovăție, în seria de acțiuni specifice spălatului de vase: după cină, ea spală farfuriile. Vasele nespălate se află într-un lighean, în timp ce un altul, plin cu apă, este ținut de bărbatul care stă în fața ei. Monori ia o farfurie, o învâрте în ligheanul cu apă, o șterge cu grijă, apoi o aruncă intenționat de la înălțime: aceasta se sparge pe podea. Apoi ia un pahar, îl șterge, îl ridică și îl privește la lumină. „E o pată aici”, spune el, iar paharul cade pe podea. Monori se așază, își șterge mâinile și râde nervos. „Vă este frică?!” strigă el la găini, apoi: „Cine ar fi crezut că bătrânul mai are atât de mult sânge

---

<sup>480</sup> M.G.P.: „Lili, Laca...”, 10.

în el?” Distrugerea farfuriilor spălate și uscate cu grijă nu este doar o crimă, ci mai ales o crimă feminină, deoarece spălatul vaselor și îngrijirea lor este treaba femeii. „Simt mirosul sângelui. Toate mirodeniile Arabiei nu pot îndulci această mână mică”, spune ea, frecându-și mâinile cu un prosop de bucătărie<sup>481</sup>.

Interpretarea lui Székely B. are o fundație stabilă, solidă. El joacă un Macbeth reținut, impetuos. Drama shakespeariană poate fi urmărită prin frazele sale concise și pauzele lungi. La început, el face meticolos bărcuțe de hârtie, bea cafea, fumează, se plimbă, iar apoi – de îndată ce aude vocile<sup>482</sup> – ridică brusc ceva de pe jos și îl aruncă cu toată puterea într-o direcție incertă (de fapt, spre găini). Soția lui îl calmează. Prima lui replică, „Cine e acolo?”, se aude în înregistrarea spectacolului (care este semnificativ mai

scurtă decât spectacolul real, având o durată totală de 45 de minute)<sup>483</sup> în al patrulea minut al piesei: această replică este preluată direct din Actul II, Scena 2 a dramei, unde se

---

<sup>481</sup> Replicile rostite în scena spălatului vaselor se regăsesc în piesa lui Shakespeare, în Actul V, Scena 1. Am folosit baza de date Open Source Shakespeare pentru comparație, v. William Shakespeare, *Macbeth*, Open Source Shakespeare, accesat la 18 august 2021, <https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=-macbeth>

<sup>482</sup> Discursul abia articulat al lui Lajos Greff (distorsionat de efectele din înregistrare) se referă la apariții supranaturale, la vrăjitoare și la Banquo.

<sup>483</sup> Lili Monori–Miklós Székely B., *M. II. etajul 6*, 1999. Înregistrările, din care Székely B. a editat videoclipul spectacolului în 2020, au fost realizate de András Szirtes în 1999. Durata reală a spectacolului a fost de aproximativ o dată și jumătate până la de două ori mai mare decât durata înregistrării.

aud bătăile în ușă imediat după uciderea regelui. Puțin mai târziu, în minutul al șaselea al înregistrării, Macbeth vorbește deja cu fantoma lui Banquo: acesta este momentul în care își ridică vocea pentru prima dată. (În piesă, această replică se găsește în actul III, scena 4.) El nu poate alunga viziunea decât cu ajutorul soției sale. Înregistrarea nu arată ce se întâmplă, se aude doar blestemul lui Macbeth, ca și cum Lady ar râde, apoi Macbeth își încheie pantalonii: „A plecat, sunt un bărbat” (III/4). El ajută la curățarea cartofilor, aruncă cojile găinilor și discută situația politică cu soția sa („Sunt atât de plin de sânge... Mă duc la vrăjitoare” – III/4.). Când se întoarce, saxofonul cântă. El dansează vesel și jucăuș, o invită pe Doamnă la dans, care refuză, dar în cele din urmă cedează, își zâmbesc unul altuia, se îmbrățișează pentru o clipă, apoi se luptă din nou, Doamna îl respinge și se întoarce cu spatele. Urmează lunga scenă a cinei (text din IV/1: „Ai văzut dușurile de urgență?”). După aceea, el ajută la spălatul vaselor, ținând bazinul. O lasă pe soția sa să-i frece și mâinile. Apoi, după moartea Lui Lady, el rămâne singur și, cu încăpățănare, joacă meticulos meciul de fotbal de masă cu el însuși, chiar dacă știe deja că Pădurea Birnam a început să se miște<sup>484</sup>.

În același timp, această piesă este asemănătoare unui jurnal și unei confesiuni: ei aduc propriile vieți, relațiile lor

<sup>484</sup> Esterházy o numește „unul dintre cele mai mari momente teatrale din ultimii ani” când, în loc să măcelărească găinile, „Macbeth-Laca își bagă mâna în buzunar și așază două echipe de fotbal din nasturi pe tablă. Fără sânge: nasturi de plastic. Și noroi și joc. Și bătălia începe”, Péter ESTERHÁZY, „Megint: Monori, Székely B” [„Din nou: Monori, Székely B.”], în *A szabadság nehéz mámora [Beția grea a libertății]* (Budapesta: Muzeul Literar Petőfi, 2010), accesat la 17 iunie 2021. <http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA252>.

fizice și emoționale reale și legăturile lor în fața publicului și le folosesc în interiorul materialului literar, al lumii și al cuvintelor, pentru reflecție socială și asocieri teatrale în spațiul pivniței. Personajele de pe scenă nu încep piesa de la zero; ele se cunosc între ele.

Spectacolul îi derutează pe critici, deoarece nu oferă explicații, nu furnizează chei interpretative, iar această lipsă de înțelegere duce la o senzație de deficiență<sup>485</sup>. Monori și Székely B. – așa cum vedem în mai multe spectacole – resping în mod consecvent elementele convenționale, familiare ale actului teatral (de exemplu, biletele de intrare, definiția strictă a începutului și sfârșitului unui spectacol, timpul dramatic, structura dramatică a situațiilor, schimbările de scenă, corespondențele dintre rol și actor, dicția etc.) sau nu explică modul în care le utilizează (de exemplu, relația dintre actor și rol, legătura dintre materialul literar și punerea în scenă, metafore, semne, comportamentul așteptat al publicului). În jocul lor actoricesc și în regia lor, ei nu fac trimitere și nu reflectează asupra faptului că fac teatru: ei renunță la efectele teatrale<sup>486</sup>.

Încă din 1997, creatorii au declarat că unul dintre obiectivele principale ale atelierului lor era evitarea deliberată a efectelor<sup>487</sup>. Ei „ignoră în mod conștient anumite meca-

---

<sup>485</sup> De exemplu, [N. N.], „Dialógus az 5. Alternatív Színházi Szemléről [Dialog despre cea de-a 5-a ediție a Festivalului de Teatru Alternativ. Convorbire între Budai Katalin, Dömötör Adrienne, Lőrinc Katalin, Urbán Balázs și Szűcs Katalin]”, *Criticai Lapok*, nr. 8–9 (1999), 13–16, 14.

<sup>486</sup> Péter ESTERHÁZY, „Megint” [„Din nou...”].

<sup>487</sup> „Am creat sunete meticuloase, precise, iar articularea clară este esențială. Evităm toate efectele” – Zentai, „Mamutok...” [„Mamuți”], 11.

nisme de fond ale receptării<sup>488</sup>, deoarece scopul lor este de a crea un altfel de teatru<sup>489</sup>. Aproape fiecare spectator percepe impactul prezenței puternice a actorilor, dar legăturile dintre elementele spectacolelor, structurile asociative și baza teoretică și conceptuală nu sunt dezvăluite de recenzii și analize. În momentul *M. II. 6*, este complet evident că Atelierul Szentkirályi, care și-a dezvoltat propriul limbaj teatral, o imagine, un genul și o metodă de lucru distincte în ultimii nouă ani, necesită un alt tip de percepție, atenție și receptare din partea publicului decât de obicei. Pentru un scriitor precum Esterházy, este mai ușor să relateze această experiență de spectacol decât pentru un critic profesionist:

„Nu am putut scrie despre asta. Încă nu pot. Scriu doar [...] că acesta nu este teatru în sensul obișnuit. Este ceva mai atavic, mai visceral, mai înfricoșător [...] fiecare manifestare de sine, fiecare dorință de a mulțumi, fiecare întrebare legată de «treburile lumefști» devine discutabilă. În timp ce

<sup>488</sup> [N. N.], „Dialógus” [„Dialog ...]”, 14.

<sup>489</sup> Vezi, de exemplu: „... Eu văd esența actoriei diferit de ceea ce se întâmplă în teatre. Efectul nu se bazează pe *glamour*, pe plânsete zgomotoase, pe râsete zgomotoase sau orice altceva zgomotos. Dimpotrivă, esența este ascunsă. Ascunsă în imagine, în obiect, în rol, în spectator. Ea nu are nimic de-a face cu teroarea sau splendoarea. [...] M-a durut mult timp. M-a durut când oamenii zâmbeau sau râdeau de mine pentru asta. În cel mai bun caz, ei declară tare și răspicat: „Ei bine, cine o să se uite la asta? Cui îi pasă de toate astea?!” [...] Mie îmi pasă. Nouă ne pasă. Și celor patru sau cinci, poate treizeci de oameni care sunt aici. [...] Nu mai discut când spun că am renunțat la cariera mea. Pentru că nu am renunțat. Muncesc la fel de mult ca ei” – Zsuzsa Láng, „Szentkirályi utca 4.” [„Strada Szentkirályi nr. 4”], *Népszabadság*, 24 decembrie 1999, 26.

stau acolo, inițiat și lăsat pe dinafară, sunt simultan copleșit de anxietate, rușine și un sentiment de libertate, neputință și dorință de evadare – sunt fascinat de groaza metafizică a viselor scăldate în sudori.”<sup>490</sup>

Din perspectiva anului 2021, este deja clar că ceea ce textul criticului solicită indirect nu se va întâmpla mai târziu, că critica analitică nu va putea descrie Atelierul Szentkirályi mai precis decât „nu e teatru în sensul în care e teatru”. Totuși – din nou, privind înapoi din 2021 – teatrul și atelierul lui Monori sunt provocatoare în sens teoretic, nu numai pentru că privesc teatrul ca un fel de mod de gândire și cunoaștere, ci și pentru că practica lor actoricească este cu adevărat inspirată de exemple din teatrul mondial. Prin practica lor, ei se gândesc la teatrul lui Wilson sau Kantor, sau la ceea ce au citit despre el, în timp ce joacă.

Dacă luăm termenul lui Lehmann de „operă de artă scenică totală” pentru a descrie spectacolele lui Szentkirályi și le privim prin prisma cerințelor dramaturgice<sup>491</sup> ale lui Gertrude Stein, caracterul natural al pivniței și peisajul acesteia ies în evidență, subliniind relația teatrului cu publicul său:

„Am simțit că, dacă o piesă ar fi ca un peisaj, nu ar conta că publicul s-ar găsi fi în față sau în spate, deoarece un peisaj nu are nevoie să fie cunoscut, el pur și simplu există. Tu trebuie să formezi o

---

<sup>490</sup> Tamás KOLTAI: „M mint...” [„M ca ...”], 278–280.

<sup>491</sup> LEHMANN, *Posztdramatikus... [Teatrul...]*, 69.

legătură cu el, dar el nu trebuie să formeze o legătură cu tine, ceea ce înseamnă că o piesă scrisă creează exact acest tip de relație, se conectează cu tine în permanență, dar nu are nicio semnificație până când nu începi să o privești.”<sup>492</sup>

În 2020, Miklós Székely B. a editat o prezentare video din înregistrările de arhivă ale spectacolului *M. II. 6.*, filmând ulterior „drama documentară” înregistrată odată.<sup>493</sup> Această versiune nu transmite atmosfera spectacolului teatral sau forța momentului, dar atrage atenția mai pregnant asupra celorlalte elemente ale operei: lanțurile de asocieri sau relația dintre spațialitate și textualitate – adică, comentând și condensându-se pe sine, deși într-un mod complet diferit, oferă totuși opera Atelierului Szentkirályi pentru analiză, reflecție suplimentară și reconstituire.

---

<sup>492</sup> STEIN, *Plays...*, 122. (tradus de autor, P.D.).

<sup>493</sup> M.G. P., „Lili, Laca...”, 10.



## Bibliografie

### *Timpul ca instrument – și posibilitate – al gândirii teatrale*

- ARISTOTEL. *Metafizica*. trad. Andrei Cornea. București: Humanitas, 2007.
- CF. SFÎNTUL AUGUSTIN. *Confesiuni*. trad. Eugen Munteanu. București: Editura Nemira, 2006.
- BABITS Mihály. „Bergson filozófiája” [„Filozofia lui Bergson”]. În Bergson, Henri, *Teremtő fejlődés [Evoluția creatoare]*, trad. Dienes Valéria, I–XVI. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987.
- BADIOU, Alain. „Éloge du théâtre: Avec Nicolas Truong” [„Elogiul teatrului. Conversație cu Nicolas Truong”]. Paris: Flammarion, 2016.
- BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*. Paris: Seuil, 1988.
- BARON, Sam, and Miller, Kristie. *An Introduction to the Philosophy of Time*. Cambridge: Polity Press, 2019.
- HENRI Bergson. *Evoluția creatoare*. trad. Vasile Sporic. Iași: Institutul European, 1998.
- BODÓ Viktor. „Mániák és kérdések” [„Manii și întrebări”]. În *A második életmű: Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája [A doua operă: Gábor Székely și școala creației teatrale]*, ed. Jákfalvi Magdolna, Nánay István, and Sipos Balázs, 11–28. Budapest: Balassi Kiadó–Arktisz Kiadó, 2016.
- CORNEILLE, Pierre. „Discours des trois unités” [„Discurs despre cele trei unități”]. În *Œuvres de P. Corneille, Tome I*, ed.

- Charles Joseph Marty-Laveaux, 98–123. Project Gutenberg eBook no. 31628. Acces: 2026. 02. 02. [https://www.gutenberg.org/files/31628/31628-h/31628-h.htm#Page\\_112](https://www.gutenberg.org/files/31628/31628-h/31628-h.htm#Page_112).
- DELEUZE, Gilles. *A bergsoni filozófia [Le bergsonisme]*. Trad. John Éva. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2010.
- DIDEROT, Denis. *Paradox despre actor*. trad. Dana Ionescu. București: Nemira, 2010.
- DIENES Valéria. „A fordító előszava” [„Prefața traducătorului”]. În Bergson, Henri, *Tartam és egyidejűség [Durată și simultaneitate]*, trad. Dienes Valéria, 6. Budapest: Pantheon Irodalmi Intézet Rt., 1923.
- EMERY, Nina, MARKOSIAN, Ned, and SULLIVAN, Meghan. „Time”. În *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. ZALTA, Edward N. Stanford: The Metaphysic Research Lab, 2020. Acces: 2022. 03. 06. <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/time/>.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája [Estetica performativității]*. Trad. Kiss Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009. Prima ediție, în limba originală: Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- JÁKFAI Magdolna. *A félrenézés esetei – Jean Racine drámái [Cazurile privirii lăaturalnice – dramele lui Jean Racine]*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011.
- KOLTAI Tamás. „A csúcson hideg van – Beszélgetés Peter Brookkal” [„E frig la vârful – Conversație cu Peter Brook”]. *Színház* 25, nr. 8 (1992): 5–9.
- KOLTAI Tamás. *Brook szemtől szemben [Brook față în față]*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1976.

- LEHMANN, Hans-Thies. „A logosztól a tájképig: A szöveg és a kortárs dramaturgia” [„De la logos la peisaj: Textul și dramaturgia contemporană”]. Trad. Enyedi Éva. *Theatron* 5, nr. 2 (2004): 25–30. în limba engleză: Lehmann, Hans- Thies. „From Logos to Landscape. Text in Contemporary Dramaturgy”. *Performance Research*, Vol. 2. No. 1. Spring (1997): 55–60.
- LEHMANN, Hans-Thies. *A posztdramatikus színház [Teatrul postdramatic]*. Trad. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, and SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009. Prima ediție, în limba originală: *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).
- LEWIS, David K. „The Paradoxes of Time Travel”. *American Philosophical Quarterly* 13, nr. 2 (1976): 145–152.
- MASSEY, Heath. *The Origin of Time – Heidegger and Bergson*. Albany: State University of New York, 2015.
- MCTAGGART, J. Ellis. „The Unreality of Time”. *Mind* 17, nr. 68 (1908): 457–474. Acces: 2022. 03. 14. [gyanús link eltávolítva].
- MIDDLETON, Thomas, and Rowley, William. *The Changeling*. Ed. Williams, George Walton. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1966.
- MOLNÁR Ferenc. „Egy, kettő, három” [„Unu, doi, trei”]. În *Molnár Ferenc színművei [Piese de teatru ale lui Ferenc Molnár]*, 803–849. Bécs: Novák, 1972.
- NOVÁK Eszter. „Végtelen idő van” [„Există timp infinit”]. Interviu de Porogi Dorka, 4 noiembrie 2021. Manuscris.
- PLATON „Timaios”. trad. Cătălin Partenie. În *Platon Opere VII – Clasicii filosofiei universale*, ed. Creția, Petru, 131–215. București: Editura științifică, 1993.

- SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*, in *The Arden edition of the works of Willam Shakespeare*. ed. Brian Gibbons. London: Methuen Drama, 2008.
- SÖDERBÄCK Fanny. „Motherhood: A Site of Repression or Liberation? Kristeva and Butler on the Maternal Body”. *Studies in the Maternal 2*, nr. 1 (2010): 1–15.
- UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*. Paris: Éditions sociales, 1981

### *Primele regizoare din Ungaria*

- [N. N.]. „1929”. *Vassar Quarterly* 23, no. 4 (1938): 28. Acces: 2025. 06. 30. <https://newspaperarchives.vassar.edu/?a=d&d=-vq19380301-01.2.31&e=-----en-20--1--txt-txIN----->
- [N. N.]. „28.000 kilométer autóval Amerikán keresztül” [„28.000 de kilometri cu mașina prin America”]. *Magyar Nemzet*, 12 aprilie 1940, 8.
- [N. N.]. „A rendezőakadémia növendékei” [„Studentii academiei de regie”]. *Színházi Magazin*, 9 februarie 1944, 18–19.
- [N. N.]. „Az országos Színészegyesület színészképző iskolájának vizsgaelőadása” [„Spectacolul de examen al școlii de actorie a Asociației Naționale a Actorilor”]. *Pesti Napló*, 28 mai 1935, 14.
- [N. N.]. „Budapesten képezték ki a Detroitban letartóztatott náci kémeket” [„Spionii naziști arestați la Detroit au fost instruiți la Budapesta”]. *Magyar Jövő*, 26 august 1943, 1.
- [N. N.]. „Chilei magyar mozaik” [„Mozaic maghiar din Chile”]. *Délamerikai Magyararság*, 29 februarie 1952, 4.

- [N. N.]. „Évadnyitó előtt a Pécsi Nemzeti Színházban” [„Înainte de deschiderea stagiunii la Teatrul Național din Pécs”]. *Dunántúli Napló*, 5 septembrie 1954, 6.
- [N. N.]. „Maga csak tudja...” [„Numai dumneavoastră știți...”]. *Színházi Élet*, 11 octombrie 1936, 22.
- [N. N.]. „Mindössze 125 új növendéke van a pesti színésziskoláknak” [„Școlile de actorie din Pesta au doar 125 de noi studenți”]. *Színházi Élet*, 29 septembrie 1929, 34.
- [N. N.]. „Női rendezője van a Pirandello-darabnak” [„Piesa lui Pirandello are o femeie regizor”]. *Magyar Hírlap*, 14 octombrie 1933, 7.
- [N. N.]. „Rozinek Gyulát és feleségét mint mesterkémekeket nevezték meg a detroiti perben” [„Gyula Rozinek și soția sa au fost numiți maeștri spioni în procesul de la Detroit”]. *Magyar Jövő*, 29 martie 1944, 3.
- [N. N.]. „Színházi hírek” [„Știri teatrale”]. *Világ*, 8 februarie 1949, 4.
- ACSÁDY Judit. „Megtettük-e azt, amit az eszményeink szerint meg kellett volna, hogy tegyünk? Az államszocializmus demokratikus ellenzékének elmaradt nőemancipáció-reflexióiról.” [„Am făcut ceea ce ar fi trebuit să facem conform idealurilor noastre? Despre reflecțiile lipsă privind emanciparea femeilor ale opoziției democratice din timpul socialismului de stat.”]. *Társadalomtudományi Szemle* 6, nr. 2 (2016): 173–197. Acces: 2023. 08. 04. [https://socio.hu/uploads/files/2016\\_2/acsady.pdf](https://socio.hu/uploads/files/2016_2/acsady.pdf).
- CSILLAG Ilona. *A százéves színésziskola* [Școala de actorie de o sută de ani]. Budapest: Magvető, 1964.
- HERCZOG Noémi. „Szerény javaslat” [„O propunere modestă”]. *Élet és Irodalom*, 12 august 2022. Acces: 2023. 08. 04.

- <https://www.es.hu/cikk/2022-08-12/herczog-noemi/szereny-javaslat.html>.
- IMRE Zoltán. „Idegenek a Nemzeti Színházban” [„Străini în Teatrul Național”]. *Színház* 46, nr. 2 (2013): 29–37.
- JENNITZ Sándor. „A Nemzeti Színház negyedik munkáselőadása” [„Al patrulea spectacol pentru muncitori al Teatrului Național”]. *Népszava*, 19 martie 1935, 10.
- K., A. „Nóra leányai” [„Fiicele Norei”]. *Pesti Napló*, 29 aprilie 1938, 13.
- KELEMEN Kristóf. „A marxista-leninista ideológia gyakorlata a Színház- és Filmművészeti Főiskolán” [„Practica ideologiei marxist-leniniste la Colegiul de Artă Teatrală și Cinematografică”]. *Theatron* 11, nr. 2 (2021): 42–61.
- LENKEI Júlia. „»Ti is összeesküvők vagytok« Egy elfeledett színházi kísérlet” [„»Și voi sunteți conspiratori« Un experiment teatral uitat”]. *Critica! Lapok* 23, nr. 7–8 (2014): 5–10.
- MÁRKUS Piroska. „Labour Fills me With Grayness”. *Labour Focus on Eastern Europe* 5, no. 5–6 (1983): 45–46.
- NÁNAY István. *Tanodától egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve* [De la școală la universitate. O sută patruzeci de ani de formare instituțională în teatrul și cinematografia maghiară]. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005.
- OSZMI Színházi adattár [Arhiva Teatrală OSZMI]. Acces: 2023. 08. 04. <https://szinhaztortenet.hu/home>.
- PAPP Jenő. „Pirandello és Bajor Gizi tévedése a Nemzeti Színházban” [„Greșeala lui Pirandello și a lui Gizi Bajor la Teatrul Național”]. *Magyarság*, 21 octombrie 1933, 9.

- SELMECZI Elek. *Németh Antal: A magyar színház enciklopédistája* [Antal Németh: Enciclopedia teatrului maghiar]. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1991.
- SZÉKELY György (ed.). *Magyar Színházművészeti Lexikon* [Dicționarul de Artă Teatrală Maghiară]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. Acces: 2023. 08. 04. <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz04/107.html>.
- SZÉLL József. *Az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájának negyven éve 1903–1943* [Patruzeci de ani ai Școlii de Actorie a Asociației Naționale a Actorilor 1903–1943]. Budapest: Országos Magyar Színészegyesület Színészképző Iskola, 1943.
- SZENTESY Lajos (ed.). *Az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia 1929/30 tanévről szóló értesítője* [Raportul Academiei Regale Maghiare de Artă Dramatică despre anul școlar 1929/30]. Budapest: Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia, 1930.
- SZENTESY Lajos (ed.). *Az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia 1931/32 tanévről szóló értesítője* [Raportul Academiei Regale Maghiare de Artă Dramatică despre anul școlar 1931/32]. Budapest: Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia, 1932.
- SZFE honlap adatbázisa [Baza de date a site-ului SZFE]. Acces: 2023. 08. 04. <https://szfe.hu/osztaly-kategoriak/vegzett-osztalyok/>.
- SZFE Irattár, Anyakönyv 1939–1947 [Arhiva SZFE, Registru matricol 1939–1947].
- TRENCSÉNYI Katalin. „De mi lett a nővel?” [„Dar ce s-a întâmplat cu femeia?”]. *Színház* 52, nr. 5 (2019): 32–39.

ZÁVODSZKY Ferenc. „A svéd-magyar kapcsolatok” [„Relațiile su-edezo-maghiare”]. *Budapest* 3, nr. 11 (1947): 422–423.

### *Trei Instantanee Bajor–Philther*

(f.i.). „Heltai Jenő *A néma levente* felújításáról” [„Despre remon-tarea piesei *Cavalerul mut* de Jenő Heltai”]. *Pesti Napló*, 23 aprilie 1937, 14.

(H-ó). „*Amerikai Elektra* – a Nemzeti Színház tegnapi bemutató-ja” [„*Din jale se întrupează Electra* – premiera de ieri a Tea-trului Național”]. *Az Est*, 2 martie 1937, 6.

(ks.). „*A néma levente* – Heltai Jenő vígjátéka, bemutatja ma este a Magyar Színház” [„*Cavalerul mut* – comedia lui Jenő Hel-tai, prezentată în această seară de Teatrul Maghiar”]. *Az Est*, 21 martie 1936, 6.

[N. N.]. „A kormányzói pár is a Nemzeti Színházban vacsorázott az *Amerikai Elektra* szünetében” [„Cuplul guvernamental a cinat de asemenea la Teatrul Național în pauza spectacolu-lui *Din jale se întrupează Electra*”]. *Az Est*, 2 martie 1937, 6.

[N. N.]. „A maratoni darab a Nemzetiben, Szép Ernő a Vígben” [„Piesa maraton la Național, Ernő Szép la Víg-színház”]. *A Reggel*, 1 martie 1937, 11.

[N. N.]. „*A néma levente* a Magyar Színházban fog színre kerülni” [„*Cavalerul mut* va fi pus în scenă la Teatrul Maghiar”]. *Az Est*, 16 februarie 1936, 6.

[N. N.]. „*A néma levente* két főszereplője szerepéről” [„Despre rolul celor doi protagoniști din *Cavalerul mut*”]. *Az Est*, 18 martie 1936, 6.

- [N. N.]. „Bajor Gizi a meghosszabbított szabadságról” [„Gizi Bajor despre concediul prelungit”]. *Magyarország*, 16 iulie 1936, 8.
- [N. N.]. „Bajor Gizi kéthónapos szabadsága” [„Concediul de două luni al lui Gizi Bajor”]. *Nemzeti Ujság*, 4 iunie 1935, 13.
- [N. N.]. „Egész éjjel próbáltak a Magyar Színházban” [„S-a repetat toată noaptea la Teatrul Maghiar”]. *Esti Kurir*, 18 martie 1936, 8.
- [N. N.]. „Fáj a szívem... Bajor Gizi énekel” [„Mă doare inima... Gizi Bajor cântă”]. *Az Est*, 5 martie 1936, 6.
- [N. N.]. „Heltai Jenő nyilatkozik *A néma levente* jubilaris előadásáról” [„Jenő Heltai declară despre spectacolul jubiliar al piesei *Cavalerul mut*”]. *Keleti Újság*, 19 octombrie 1936, 13.
- [N. N.]. „Hol kerül színre Heltai Jenő verses vígjátéka?” [„Unde va fi pusă în scenă comedia în versuri a lui Jenő Heltai?”]. *Az Est*, 13 februarie 1936, 6.
- [N. N.]. „Itt a Nemzeti Színház új társulatának a névsora” [„Iată lista noii trupe a Teatrului Național”]. *Nemzeti Ujság*, 4 iunie 1935, 13.
- [N. N.]. „Két nyilatkozat a *Néma leventéről*” [„Două declarații despre Cavalerul mut”]. *8 órai újság*, 15 martie 1936, 12.
- [N. N.]. „Németh Antal: A grandiózus lélek kibontásához szűk lett volna a szokásos színpadi keret” [„Antal Németh: Cadrul scenic obișnuit ar fi fost prea strâmt pentru desfășurarea sufletului grandios”]. *Esti Kurir*, 24 februarie 1937, 8.
- [N. N.]. „Színházi konfetti” [„Confeti teatrale”]. *Budapesti Hírlap*, 18 februarie 1936, 13.

- [N. N.]. „Törzs lesz a néma levente” [„Jenő Törzs va fi cavalerul mut”]. *Az Est*, 19 februarie 1936, 6.
- [N. N.]. Ügyelői jelentések, OSZK SZT [Rapoarte de regie tehnică, OSZK SZT]. Magyar Színház, 1949–1951.
- [N. N.]. Vandamm Theatrical Photographs [Fotografii teatrale Vandamm]. Site-ul New York Public Library. Acces: 2024. 12. 12. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dc-8ea7-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=2d8fe810-c5ad-012f-df6b-58d385a7bc34#page/10/mode/1up>.
- [N. N.]. [C.n.] *8 órai újság*, 21 februarie 1936, 10.
- [N. N.]. [C.n.] *Kis Újság*, 16 februarie 1951, 4.
- [N. N.]. [C.n.] *Pesti Hírlap*, 24 iunie 1936, 14.
- [N. N.]. [C.n.] *Pesti Napló*, 21 martie 1936, 13.
- a.n.gy. „Bajor Gizi Ziliáról, a keményszívű várúrnőről, akiért némaságot fogad Mátyás király leventéje” [„Gizi Bajor despre Zilia, castelana cu inimă de piatră, pentru care cavalerul regelui Matia jură tăcere”]. *Magyarság*, 23 februarie 1936, 20.
- ABLONCZY László. „Nemzeti terv – Beszélgetés Varga Mátyás díszlettervezővel” [„Plan național – Conversație cu scenograful Mátyás Varga”]. *Tiszatáj* 38, nr. 8 (1984): 88–95.
- B. [C.n.] *Uj nemzedék*, 21 martie 1936, 5.
- B. Gy. „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban” [„Cavalerul mut – comedia lui Jenő Heltai la Teatrul Maghiar”]. *Magyarország*, 21 martie 1936, 8.
- cs.n. [C.n.] *Keleti Újság*, 11 martie, 4.
- DEMETER Imre. „Ármány és szerelem – Schiller drámája a Magyar Színházban” [„Intrigă și iubire – drama lui Schiller la Teatrul Maghiar”]. *Világosság*, 14 decembrie 1950, 4.

- EMŐD Tamás. „Hétfőtől hétfőig” [„De luni până luni”]. *Reggeli Ujság*, 15 iunie 1936, 9.
- F. I. „Beszélgetés Heltai Jenővel” [„Conversație cu Jenő Heltai”]. *Pesti Napló*, 29 martie 1936, 22.
- F. J. „Házi főpróba vendégekkel” [„Repetiție generală internă cu invitați”]. *8 órai újság*, 19 martie 1936, 10.
- FEHÉR György (regizor). *Parancsolj velem, tündérkirálynő! Ruttkai Éva előadóestje (felvétel)* [Poruncește-mi, regină a zânelor! Recitalul Evei Ruttkai (înregistrare)]. M1, Budapest, 28 august 1977. Acces: 2024. 12. 12. <https://nava.hu/id/282500/>.
- FENDRIK Ferenc. „Ármány és szerelem – Felújítás a Magyar Színházban” [„Intrigă și iubire – Remontare la Teatrul Maghiar”]. *Magyar Vasárnap*, 17 decembrie 1950, 6.
- FÓTHY János. „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban” [„Cavalerul mut – comedia lui Jenő Heltai la Teatrul Maghiar”]. *Pesti Hírlap*, 21 martie 1936, 13.
- GÁBOR Miklós. „Naplót olvasva” [„Citind jurnalul”]. *Színház* 29, nr. 9 (1996): 8.
- GAJDÓ Tamás. „A Nemzetin / a nemzeten innen és túl – Hevesi Sándor és Bajor Gizi” [„Dincoace și dincolo de Național / de națiune – Sándor Hevesi și Gizi Bajor”]. *Theatron* 13, nr. 3 (2014): 13–17.
- GALAMB Sándor. „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban” [„Cavalerul mut – comedia lui Jenő Heltai la Teatrul Maghiar”]. *Magyarság*, 21 martie 1936, 11.
- GALAMB Sándor. „Amerikai Elektra – Bemutató a Nemzeti Színházban” [„Din jale se întrupează Electra – Premieră la Teatrul Național”]. *Magyarság*, 2 martie 1937, 12.

- GELLÉRT Endre. „A rendező alkotó munkája” [„Munca creatoare a regizorului”]. În GELLÉRT, Endre, *Helyünk a deszkákon* [*Locul nostru pe scânduri*], ed. MOLNÁR GÁL Péter, 79–101. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, f.a.
- GELLÉRT Endre. „Helyünk a deszkákon” [„Locul nostru pe scânduri”]. În GELLÉRT, Endre, *Helyünk a deszkákon* [*Locul nostru pe scânduri*], ed. MOLNÁR GÁL Péter, 23–29. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, f.a.
- GELLÉRT Endre. „Moszkva színházaiban” [„În teatrele Moscovei”]. În GELLÉRT, Endre, *Helyünk a deszkákon* [*Locul nostru pe scânduri*], ed. MOLNÁR GÁL Péter, 30–33. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, f.a.
- Gellért Endre. „Rendezői gyakorlatom tanulságaiból” [„Din învățămintele practicii mele regizorale”]. În GELLÉRT, Endre, *Helyünk a deszkákon* [*Locul nostru pe scânduri*], ed. MOLNÁR GÁL Péter, 123–152. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, f.a.
- GOBBI Hilda. „Emlék” [„Amintire”]. În *Bajor Gizi* [*Gizi Bajor*], ed. ESCHER Károly and VAJDA Miklós, 7–31. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1958. 14.
- GYÁRFÁS Miklós. „Ármány és szerelem” [„Intrigă și iubire”]. *Uj világ*, 14 decembrie 1950, 7.
- GYÁRFÁS Miklós. „Lady Milfort távozik” [„Lady Milfort pleacă”]. *Élet és Irodalom*, 12 decembrie 1957, f.p.
- GYÁRFÁS Miklós. „Zilia, Heltai és a vígjáték” [„Zilia, Heltai și comedia”]. *Csillag* 9, nr. 3 (1955): 669–671.
- HAJDU Algernon (ed.). *A Nemzeti Színház műsora 1837. VIII. 22-től 1941. VI. 21-ig* [*Repertoriul Teatrului Național de la 22. VIII. 1837 până la 21. VI. 1941*]. Adattár. Acces: 2024. 08. 24. <https://mandadb.hu/>

dokumentum/912516/A\_Nemzeti\_Sznhz\_Msora\_1837\_VIII\_22\_1941\_VI\_21\_241.pdf.

HATVANY Lili. „Hatvany Lili színházi levele” [„Scrisoarea teatrală a lui Lili Hatvany”]. *Színházi Élet* 27, nr. 11 (1937): 5–9. 6.

HATVANY Lili. „Hatvany Lili színházi levele” [„Scrisoarea teatrală a lui Lili Hatvany”]. *Színházi Élet* 26, nr. 14 (1936): 6–10.

HEVESI András. „Amerikai Elektra, O'Neill tragédiája a Nemzeti Színházban” [„Din jale se întrupează Electra, tragedia lui O'Neill la Teatrul Național”]. *8 órai újság*, 2 martie 1937, 12.

HEVESI Sándor. *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete [Arta spectacolului, a actoriei și a regiei]*. Ed. STAUD Géza. Budapest: Gondolat, 1965.

ILLÉS Endre. „A néma levente” [„Cavalerul mut”]. *Budapesti Hírlap*, 21 martie 1936, 13.

ISTVÁN Mária. *Látványtervezés Németh Antal színpadán [Scenografia pe scena lui Antal Németh]*. Művészettörténeti füzetek. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996. 25.

JÁKFALVI Magdolna. „A Philther mint történet-írás” [„Philther ca scriere a istoriei”]. *Hungarológiai Közlemények* 20, nr. 2 (2019): 1–16.

JÁKFALVI Magdolna. *A valóság szenvedélye – A realista színház emlékezete Magyarországon [Pasiunea realității – Memoria teatrului realist în Ungaria]*. Budapest: Arktisz-Theatron Műhely Alapítvány, 2023.

k. j. „Ármány és szerelem” [„Intrigă și iubire”]. *Szabad Szó*, 17 decembrie 1950, 6.

KARDOS István. „Erzsike, menj ki a próbáról, mert szégyellem magam – mondotta Bajor Gizi Paulay Erzsinek A néma levente házi főpróbáján” [„Erzsike, ieși de la repetiție,

- pentru că mi-e rușine – i-a spus Gizi Bajor lui Erzsí Paulay la repetiția generală internă a piesei *Cavalerul mut*”]. *Esti Kurir*, 19 martie 1936, 12.
- KÁRPÁTI Aurél. „A néma levente – a Magyar színház pénteki bemutatója” [„Cavalerul mut – premiera de vineri a Teatrului Maghiar”]. *Pesti Napló*, 21 martie 1936, 13.
- KÁRPÁTI Aurél. „Amerikai Elektra: A Nemzeti Színház vasárnapi O'Neill bemutatója” [„Din jale se întrupează Electra: Premiera de duminică a lui O'Neill la Teatrul Național”]. *Pesti Napló*, 2 martie 1937, 14.
- KÉKESI KUN Árpád. „A Philther mint historiográfiai modell” [„Philther ca model istoriografic”]. *Theatron* 13, nr. 1 (2014): 28–32.
- KERESZTURY Dezső. „Bajor Giziről” [„Despre Gizi Bajor”]. În *Bajor Gizi [Gizi Bajor]*, ed. ESCHER Károly and Vajda Miklós, 46–56. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1958.
- KOCH Lajos. *A budapesti Magyar Színház műsora [Repertoriul Teatrului Maghiar din Budapesta]*. Adattár, Színháztörténeti füzetek 24. Budapest: Színháztudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1960.
- Kocsis Katalin. „Egy ifjú Schiller-hős 4” [„Un tânăr erou schillerian 4”]. In *memoriam Gábor Miklós* (blog). Acces: 2023. 08. 23. <http://gabormiklos.blogspot.com/2015/03/egy-ifju-schiller-hos-4.html>.
- KOLTAY-KASTNER Jenő. „A néma levente meséje” [„Povestea Cavalerului mut”]. *Irodalomtörténet* 57, nr. 7 (1975): 180–191.
- KOVÁCS József. „O'Neill Magyarországon” [„O'Neill în Ungaria”]. *Világirodalmi Figyelő* 7, nr. 2 (1962): 231–238.

- M. G. P. „A mosolygó levente – 125 éve született Heltai Jenő”  
[„Cavalerul zâmbitor – 125 de ani de la nașterea lui Jenő Heltai”]. *Népszabadság*, 10 august 1996, 25.
- MAJOR Tamás. „Bajor Gizi halálának negyedszázados évfordulójára” [„La a 25-a aniversare a morții lui Gizi Bajor”]. *Kritika* 5, nr. 2 (1976): 18.
- MÁTRAI-BETEGH Béla. „Ármány és szerelem – Schiller szomorújátéka a Magyar Színházban” [„Intrigă și iubire – tragedia lui Schiller la Teatrul Maghiar”]. *Magyar Nemzet*, 20 decembrie 1950, 5.
- MÁTRAI-BETEGH Béla. „Bajor Gizi” [„Gizi Bajor”]. *Magyar Nemzet*, 14 februarie 1951, 2.
- MOLNÁR GÁL Péter. „A Bajor-legenda” [„Legenda Bajor”]. *Élet és Irodalom*, 19 mai 1973, 12.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Ármány és szerelem” [„Intrigă și iubire”]. În MOLNÁR GÁL, Péter, *Emlékpróba [Repetiție de memorie]*, 180–207. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977. 180.
- NAGY Andor. „Amerikai Elektra – O'Neill trilógiája a Nemzeti Színházban” [„Din jale se întrupează Electra – trilogia lui O'Neill la Teatrul Național”]. *Esti Kurir*, 2 martie 1937, 47.
- NÉMETH Antal. „Az eltűnt Bajor Gizi nyomában” [„Pe urmele dispărutei Gizi Bajor”]. În *Bajor Gizi [Gizi Bajor]*, ed. ESCHER Károly and VAJDA Miklós, 57–79. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1958.
- O'NEILL Eugene. *Amerikai Elektra [Din jale se întrupează Electra]*. Trad. Harsányi Zsolt, exemplar de sufler. OSZK SZT Nemzeti Színház A224/1.
- O'NEILL Eugene. *Teatru. Vol. II.* trad. Petru Comarnescu. București: Editura pentru Literatură Universală, 1968.

- PORZSOLT Kálmán. „Amerikai Elektra – Eugene O'Neill drámai trilógiája a Nemzeti Színházban” [„Din jale se întrupează Electra – trilogia dramatică a lui Eugene O'Neill la Teatrul Național”]. *Pesti Hírlap*, 2 martie 1937, 15.
- PÜNKÖSTI Andor. „Amerikai Elektra – A Nemzeti Színház előadása” [„Din jale se întrupează Electra – Spectacolul Teatrului Național”]. *Ujság*, 2 martie 1937, 11.
- PÜNKÖSTI Andor. „Krónika a néma levente szerelméről, amit Heltai Jenő mester csengő rímekben énekelt meg a Magyar Színházban” [„Cronica iubirii cavalerului mut, cântată de maestrul Jenő Heltai în rime sonore la Teatrul Maghiar”]. *Az Ujság*, 21 martie 1936, 3.
- RÉVÉSZ Mihály. „Amerikai Elektra” [„Din jale se întrupează Electra”]. *Népszava*, 2 martie 1937, 6.
- SCHÖPFLIN Aladár. „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban” [„Cavalerul mut – comedia lui Jenő Heltai la Teatrul Maghiar”]. *Nyugat* 29, nr. 4 (1936): 320–321.
- SCHÖPFLIN Aladár. „Amerikai Elektra” [„Din jale se întrupează Electra”]. *Nyugat* 30, nr. 4 (1937): 310–312.
- STAUD Géza. *Hevesi Sándor rendezései [Regiile lui Sándor Hevesi]*. Adattár, Színháztörténeti füzetek 3. Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1957.
- SZÉKELY Júlia. „Emlékezés Hevesi Sándor rendezői tanfolyamára” [„Amintiri despre cursul de regie al lui Sándor Hevesi”]. *Színház* 6, nr. 11 (1973): 15–21.
- TAMÁS Ernő. „Az Ármány és szerelem másik szereposztása” [„Cealaltă distribuție a piesei Intrigă și iubire”]. *Kis Ujság*, 28 decembrie 1950, 4.

- TÖRÖK Ilona (regizor). *Mestersége: színész: Makay Margit [Mesteria: actor: Margit Makay]*. Acces: 2024. 12. 12. <https://nava.hu/id/2271314/>.
- ZSOLT Béla. „A néma levente” [„Cavalerul mut”]. *A Toll* 8, nr. 2 (1936): 51–52.  
*‘In Rome, in Paris, / in Moscow, in Berlin, in London, and in Budapest’: Antal Németh and European Theatre*
- BALOGH Géza. „Németh Antal berlini naplója” [„Jurnalul berlinez al lui Antal Németh”]. *Szenárium* 6, nr. 6 (2018): 7–33.
- BALOGH Géza. *Németh Antal színháza: Életút és pályakép történelmi keretben [Teatrul lui Antal Németh: Parcursul vieții și portretul carierei în cadru istoric]*. Budapest: Nemzeti Színház, 2015.
- BÉNYI Antal. „[Nyilatkozat]”. În *Németh Antal igazolásai, 1945-1947, Forráskiadvány [Certificările lui Antal Németh, 1945-1947, Publicarea surselor]*, ed. POROGI Dorka. Theatron Könyvek. Theatron Műhely Alapítvány, ediție online, 2023. 176. Acces: 2023. 06. 30. [https://theatron.hu/wp-content/uploads/2022/12/NA\\_igazolas\\_20221213.pdf](https://theatron.hu/wp-content/uploads/2022/12/NA_igazolas_20221213.pdf).
- CRAIG, Edward Gordon. *Letters to Antal Németh*. OSZK K 63/1228.
- DIVÉKY Adorján. „Nyilatkozat”. În *Németh Antal igazolásai, 1945-1947, Forráskiadvány [Certificările lui Antal Németh, 1945-1947, Publicarea surselor]*, ed. Porogi Dorka. Theatron Könyvek. Theatron Műhely Alapítvány, ediție online, 2023. 191. Acces: 2023. 06. 30. [https://theatron.hu/wp-content/uploads/2022/12/NA\\_igazolas\\_20221213.pdf](https://theatron.hu/wp-content/uploads/2022/12/NA_igazolas_20221213.pdf).
- FRIED Ilona. *Őxellenciája kívánságára: Színház, kultúra és politika a fasizmus Olaszországában [La dorința Excelenței*

- Sale: Teatru, cultură și politică în Italia fascistă*]. Budapest: L'Harmattan, 2016.
- Hankissné HARASZTI Jolán. „A Nemzeti Színház és a külföld” [„Teatrul Național și străinătatea”]. În *A Százéves Nemzeti Színház: Az 1937/38-as centenáriumi év emlékalbuma* [Teatrul Național de o sută de ani: Albumul comemorativ al anului centenar 1937/38], 141–149. Budapest, 1938.
- ISTVÁN Mária. *Látványtervezés Németh Antal színpadán (1929-1944)* [Scenografia pe scena lui Antal Németh (1929-1944)]. Művészettörténeti Füzetek. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996. Acces: 2023. 06. 30. [http://realeod.mtak.hu/9874/1/Művészettörténeti\\_füzetek\\_24\\_István\\_Mária.pdf](http://realeod.mtak.hu/9874/1/Művészettörténeti_füzetek_24_István_Mária.pdf).
- JÁKFALVI Magdolna. „Changes. The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Hungary”. *Theatron* 16, nr. 4 (2022): 3–15.
- KOLTAI Tamás. „Az ismeretlen Németh Antal” [„Antal Németh cel necunoscut”]. În Németh, Antal, *Új Színházat! [Un teatru nou!]*, ed. KOLTAI Tamás, 5–23. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988.
- LENKEI Júlia. „A »theatrális művészetek egyeteme«: Adalékok, érdekességek, műhelytitkok Németh Antal Színeszeti Lexikona körül” [„Universitatea artelor teatrale«: Contribuții, curiozități, secrete de atelier în jurul Lexiconului Teatral al lui Antal Németh”]. *Critica Lapok* 24, nr. 7–8 (2015): 17–23.
- LOCHERS Jen. „[Nyilatkozat]”. În *Németh Antal igazolásai, 1945-1947, Forráskiadvány* [Certificările lui Antal Németh, 1945-1947, Publicarea surselor], ed. POROGI Dorka. *Theatron Könyvek*. Theatron Műhely Alapítvány, ediție online, 2023.

192. [https://theatron.hu/wpcontent/uploads/2022/12/NA\\_igazolas\\_20221213.pdf](https://theatron.hu/wpcontent/uploads/2022/12/NA_igazolas_20221213.pdf).
- MADÁCH Imre. *La tragedia dell'uomo*. Trad. Antonio Widmar. Milano: La Stampa Moderna / S.A. Editrice Genio, 1936.
- MARGALIT Gabriella. „Nyilatkozat”, 18 februarie 1947. În *Németh Antal igazolásai, 1945-1947, Forráskiadvány* [Certificările lui Antal Németh, 1945-1947, Publicarea surselor], ed. POROGI Dorka. Theatron Könyvek. Theatron Műhely Alapítvány, ediție online, 2023. 163–164. [https://theatron.hu/wpcontent/uploads/2022/12/NA\\_igazolas\\_20221213.pdf](https://theatron.hu/wpcontent/uploads/2022/12/NA_igazolas_20221213.pdf).
- MÁRTONFI Péter. „Dr. Németh Antal vázlatos életrajza” [„Biografia schițată a dr. Antal Németh”]. f.a. OSZMI K Q11.124.
- MOLNOS Lipót. „Nyilatkozat”. În *Németh Antal igazolásai, 1945-1947, Forráskiadvány* [Certificările lui Antal Németh, 1945-1947, Publicarea surselor], ed. POROGI Dorka. Theatron Könyvek. Theatron Műhely Alapítvány, ediție online, 2023. 180. [https://theatron.hu/wpcontent/uploads/2022/12/NA\\_igazolas\\_20221213.pdf](https://theatron.hu/wpcontent/uploads/2022/12/NA_igazolas_20221213.pdf).
- Mandl N. Erika. „Színház és metapolitika” [„Teatru și metapolitică”]. În *Társadalomtudományi Gondolatok a Harmadik Évezred Elején* [Gânduri de științe sociale la începutul celui de-al treilea mileniu], ed. KARLOVITZ János Tibor, 241–247. 2013.
- NÉMETH Antal (ed.). *Színészeti Lexikon I-II* [Lexicon Teatral I-II]. Budapest: Győző Andor kiadása, 1930.
- NÉMETH Antal. „A rendezőnevelés és a színészképzés problémája” [„Problema educației regizorale și a formării actoricești”]. În Németh, Antal, *Új Színházat!* [Un teatru

- nou!*], ed. KOLTAI Tamás, 76–82. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988.
- NÉMETH Antal. „A színjátszás esztétikájának vázlata” [„Schița esteticii actoriei”]. În Németh, Antal, *Új Színházat! [Un teatru nou!]*, ed. KOLTAI Tamás, 151–205. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988.
- NÉMETH Antal. „Berlini napló” [„Jurnal berlinez”]. f.a. OSZK K 63/108.
- NÉMETH Antal. „Curriculum Vitae”. f.a. OSZK K 63/61.
- NÉMETH Antal. „Két Shakespeare-rendezés a berlini állami Shauspielhausban” [„Două regii Shakespeare la Shauspielhaus de stat din Berlin”]. *Napkelet* 7, nr. 11 (1929): 870–872.
- NÉMETH Antal. „Klasszikusok a berlini színházakban” [„Clasici în teatrele din Berlin”]. *Napkelet* 7, nr. 10 (1929): 790–793.
- NÉMETH Antal. Scrisoare către Álmos Jaschik, 17 aprilie 1932. OSZK K 63/3815.
- NÉMETH Antal. „Statement for the Hungarian Radio’s English-language broadcast”. OSZK K 63/79.
- NÉMETH Antal. „Színházi napló” [„Jurnal teatral”]. f.a. OSZK K 63/109.
- NÉMETH Antal. *Új Színházat! [Un teatru nou!]*. Ed. Koltai Tamás. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988.
- NÉMETH Anton. *Goethe Und Der Moderne Bühne*. Vol. 3. Vorträge- Und Veröffentlichungen Der Deutsch-Ungarischen Gesellschaft 5. München: Südost-Verlag Adolf Dresler, 1932.
- NICOLL, Allardyce. „International notes”. Ed. NICOLL, Allardyce. *Shakespeare Survey* 12 (2 ianuarie 1959): 109–118. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521064252.014>.

- NICOLL, Allardyce. „International notes”. Ed. NICOLL, Allardyce. *Shakespeare Survey*, 2 ianuarie 1961, 116–125. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521064279.013>.
- Reale Accademia d'Italia (ed.). *Convegno di lettere. Il teatro drammatico: Roma, 8–14. ottobre 1934. Atti del convegno*. Roma: Fondazione A. Volta, 1934.
- SATERNUS, Artur. „Statement”. În *Németh Antal igazolásai, 1945-1947, Forráskiadvány* [*Certificările lui Antal Németh, 1945-1947, Publicarea surselor*], ed. POROGI Dorka. Theatron Könyvek. Theatron Műhely Alapítvány, ediție online, 2023. 166–167. [https://theatron.hu/wpcontent/uploads/2022/12/NA\\_igazolas\\_20221213.pdf](https://theatron.hu/wpcontent/uploads/2022/12/NA_igazolas_20221213.pdf).
- SCHÖPFLIN Aladár. „A színházi évad és a Nemzeti Színház kérdőjele” [„Sezonul teatral și semnul de întrebare al Teatrului Național”]. *Nyugat* 28, nr. 7 (1935): 59–62.
- SELMECZI Elek. *Németh Antal: A magyar színház enciklopédiatája* [*Antal Németh: Enciclopedia teatrului maghiar*]. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1991.
- SZÉKELY György. „A hetven éves kutatómunka önmagában is egyedülálló a színháztudományban: Székely György portréja, 4. rész” [„Cei șaptezeci de ani de muncă de cercetare sunt în sine unici în teatrologie: Portretul lui György Székely, partea a 4-a”]. Interviu de GAJDÓ Tamás. *Parallel*, nr. 24 (2012): 12–19.
- SZŰCS László. „Witness Testimony in the case of authentication of Dr. Antal Németh, former director of the National Theatre”. În *Németh Antal igazolásai, 1945-1947, Forráskiadvány* [*Certificările lui Antal Németh, 1945-1947, Publicarea surselor*], ed. Porogi Dorka. Theatron Könyvek. Theatron

- Műhely Alapítvány, ediție online, 2023. 106–108. Acces: 2023. 07. 05. [https://theatron.hu/wpcontent/uploads/2022/12/NA\\_igazolas\\_20221213.pdf](https://theatron.hu/wpcontent/uploads/2022/12/NA_igazolas_20221213.pdf).
- TRILLING, Ossia. „Hungarian Theatre Today”. *Theatre World, Le Theatre Dans Le Monde* 54, nr. 398 (1958): 36–39 și 45.
- WUOLIJOKI, Hella. Letter to Antal Németh. OSZK K 63/3332.
- „A doua privire” – Gábor Bódy: Cselédek [Cameristele], 1973.
- [N. N.]. „Galántai György kápolnaműtermének rövid története” [„Scurtă istorie a capelei-atelier a lui György Galántai”. *artpool.hu*. Acces: 2023. 03. 23. <https://artpool.hu/boglar/roviden.html>.
- BÓDY Gábor. „[»Holt színház« – kulturális vákuum]” [„[»Teatru mort« – vid cultural]”]. În *Bódy Gábor egybegyűjtött film-művészeti írásai* [*Scriserile cinematografice colectate ale lui Gábor Bódy*], ed. ZALÁN Vince, 83–92. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006.
- BÓDY Gábor. „A harmadik” [„Al treilea”]. În *Bódy Gábor - Életműbemutató* [*Gábor Bódy - Prezentarea operei de o viață*], ed. BEKE László and PETERNÁK Miklós, 72. Budapest: Múcsarnok, 1987.
- BÓDY Gábor. „Levél Ruttkai Évának” [„Scrisoare către Éva Ruttkai”]. În *Bódy Gábor - Életműbemutató* [*Gábor Bódy - Prezentarea operei de o viață*], ed. BEKE László and PETERNÁK Miklós, 178–179. Budapest: Múcsarnok, 1987.
- BÓDY Gábor. „Önéletrajz” [„Autobiografie”]. În *Bódy Gábor - Életműbemutató* [*Gábor Bódy - Prezentarea operei de o viață*], ed. BEKE László and PETERNÁK Miklós, 11–15. Budapest: Múcsarnok, 1987.

GENET, Jean. „Hogyan játszunk a Cselédek?” [„Cum să jucăm Slujnicele?”]. Trad. Jákfalvi Magdolna. În *Színházi antológia. XX. század* [*Antologie teatrală. Secolul XX*], ed. JÁKFALVI Magdolna, 148–150. Budapest: Balassi, 2000.

JANCÓS Sarolta. „»Mélyebben szállt le ezekbe a poklokba« – Bódy Gábor Cselédek-rendezése. Jancsó Saroltával beszélget Porogi Dorka” [„»A coborât mai adânc în aceste iaduri« – regia lui Gábor Bódy pentru Slujnicele. Dorka Porogi în conversație cu Sarolta Jancsó”]. Interviu de Porogi Dorka, 5 noiembrie 2019. În *Színházi szavak. A megszólalás alkatai a magyar színházkultúrában. OH-interjúk* [*Cuvinte teatrale. Figurile rostirii în cultura teatrală maghiară. Interviuuri OH*], ed. JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, OLÁH Tamás, and POROGI Dorka, 183–199. Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2024.

KÉKESI KUN Árpád. „A reprezentáció játéka: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza” [„Jocurile reprezentării: Teatrul regizoral maghiar din anii nouăzeci”]. În KÉKESI KUN, Árpád, *Tükörképek lázadása* [*Revolta imaginilor în oglindă*], 85–104. Budapest: JAK-Kijarat Kiadó, 1998.

KOLTAI Tamás. „A (színházi) fordulat éve” [„Anul cotiturii (teatrale)”]. *Beszélő* 3, nr. 3 (1998): 80–84.

KOWZAN, Tadeusz. *Théâtre miroir, Métathéâtre de l'Antiquité au XXème siècle*. Paris: L'Harmattan, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. „A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia” [„De la logos la peisaj. Textul și dramaturgia contemporană”]. Trad. ENYEDI Éva. *Theatron* 5, nr. 2 (2004): 25–30. în limba engleză: LEHMANN, Hans-Thies. „From Logos to Landscape. Text in Contemporary

- Dramaturgy". *Performance Research*, Vol. 2. No. 1. Spring (1997): 55–60.
- MONORI Lili. „Bódy Gáborról” [„Despre Gábor Bódy”]. Interviu Oral History inedit de BÍRÓ Bence, 31 octombrie 2012.
- NAGY Zoltán. „Keserü Ilona kiállítása a Csepel Galériában” [„Expoziția Ilonei Keserü la Galeria Csepel”]. *Jelenkor* 16, nr. 6 (1973): 543–544.
- PETERNÁK Miklós. „Kép, látás, jelentéstulajdonítás Bódy Gábor munkásságában” [„Imagine, viziune, atribuire de semnificație în opera lui Gábor Bódy”]. *Filmszem* 7, nr. 3 (2017): 6–11.
- SCHULLER Gabriella. „Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései” [„Regiile teatrale ale lui Gábor Bódy și András Jeles”]. *apertura.hu*, iarna 2008. Acces: 2023. 03. 24. <https://www.apertura.hu/2008/tel/schullerbodys-gabor-es-jeles-andras-szinhazi-rendezesei/>.
- SZÉKELY Rozália. „Szentkirályi utca 4. Pince” [„Strada Szentkirályi nr. 4. Subsol”]. Teză de licență, Universitatea din Kaposvár, Facultatea de Arte, 2012.
- VÁRHALMI András. „A 90 éves Csili” [„Csili la 90 de ani”]. În *A Csili története [Istoria Csili]*, ed. VÁRHALMI András. Budapest: Csili Művelődési Központ, 2008. Acces: 2023. 03. 23. <https://www.csili.hu/a-90-eves-csili-tortenete/>.

*„Îmi imaginez un spectacol frumos” – Trei experimente în teatrul underground maghiar din anii 1980 din perspectiva actoriei*

- BALASSA Péter. „Nádas Péter színháza” [„Teatrul lui Péter Nádas”]. În BALASSA, Péter, *Nádas Péter [Péter Nádas]*, 159–196. Bratislava: Kalligram Kiadó, 1997.

- BÉRCZES László. „Másszínház Magyarországon 1945–1989” [„Teatrul altfel în Ungaria 1945–1989”]. *Színház* 29, nr. 3 (1996): 42–48; nr. 4 (1996): 44–48; nr. 5 (1996): 43–48.
- Darida Veronika. „Monteverdi-variációk” [„Variațiuni Monteverdi”]. *Színház* 47, nr. 9 (2014): 20–42.
- DARIDA Veronika. *Jeles András és a katasztrófa színháza* [*András Jeles și teatrul catastrofei*]. Budapest: Kijárat Kiadó, 2014.
- DÉVÉNYI Éva. „Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány” [„Stúdió K – Woyzeck. Studiu de caz de psihologie teatrală”]. În DÉVÉNYI, Éva and BALASSA, Péter, *Színképelemzés* [*Analiza spectrului*], 7–193. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1981.
- DÉVÉNYI Róbert. „Kazincbarcika ’84”. *Színház* 17, nr. 11 (1984): 6–10.
- ESTERHÁZY Péter. „Monori, Székely B.”. În ESTERHÁZY, Péter, *Egy kékharisnya följegyzései* [*Însemnările unei ciorapi albastri*], 31–32. Budapest: Magvető, 1994.
- FORGÁCH András. „Az új szomorúság korszaka – Jeles András-sal Forgách András beszélget” [„Era noii tristeți – András Forgách în conversație cu András Jeles”]. *Színház* 20, nr. 4 (1987): 24–29.
- FORGÁCH András. „Talált színház – beszélgetés Kistamás Lacival, Scherter Judittal és Czeizel Barbarával, Jeles András színészeivel Jeles Andrásról” [„Teatru găsit – conversație cu Laci Kistamás, Judit Scherter și Barbara Czeizel, actorii lui András Jeles, despre András Jeles”]. În *Felütés – írások a magyar alternatív színházról* [*Anacruză – scrieri despre teatrul alternativ maghiar*], ed. Várszegi Tibor, 97–118. Jászberény: editie privată, 1990.

- GAÁL Erzsébet. „Felütés” [„Anacruză”]. În *Lépések – egyfelvonásosok* [*Pași – piese într-un act*], ed. MÁRAI Botond. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990.
- HEGEDŰS Bálint. „Amennyi a múltam, annyi a jelenem. Interjú Székely B. Miklóssal” [„Atât cât mi-e trecutul, mi-e și prezentul. Interviu cu Miklós B. Székely”]. *Ellenfény* 3, nr. 1 (1998): 26–29.
- JÁKFAI Magdolna. „A Psyché és a tükör – Gaál Erzsébet Teme-tés-rendezéséről” [„Psyché și oglinda – Despre regia lui Erzsébet Gaál pentru spectacolul În mormântarea”]. *Hungarológiai Közlemények* 50, nr. 1 (2019): 11–24.
- JÁKFAI Magdolna. „Jeles András – A mosoly birodalma (1986–87)” [„András Jeles – Imperiul zâmbetului (1986–87)”]. În JÁKFAI, Magdolna, *Avantgárd-színház-politika* [*Avantgardă-teatru-politică*], 202–205. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
- JELES András. „Levél a Balázs Béla Stúdió tagságának egy Színházi laboratórium létrehozásáról” [„Scrisoare către membrii Studioului Balázs Béla despre înființarea unui laborator teatral”]. În *Színházi antológia XX. század* [*Antologie teatrală. Secolul XX*], ed. Jákfai Magdolna, 199–201. Budapest: Balassi Kiadó, 2000.
- JELES András. „A láthatatlanok – Töredékes beszámoló a »Láthatatlan Színházról«” [„Invizibilii – Raport fragmentar despre »Teatrul Invizibil«”]. *Színház* 39, nr. 2 (2006): 2–4. 4.
- LÁNG Zsuzsa. „Szentkirályi utca 4. Monori Lili és Székely B. Miklós arról, hogy miért fontosabb a karriernél a nyugalom” [„Strada Szentkirályi nr. 4. Lili Monori și Miklós B. Székely

- despre motivul pentru care liniștea este mai importantă decât cariera”]. *Népszabadság*, 24 decembrie 1999, 26.
- MOLNÁR Gál Péter. „Gaál Erzs halálára” [„La moartea lui Erzs Gaál”]. *Népszabadság*, 12 iunie 1998, 11.
- N., I. „Gaál Erzsébet színészkurzusa Kanadában” [„Cursul de actorie al lui Erzsébet Gaál în Canada”]. *Világszínház* 5, nr. 12 (1987): 38–39.
- PAVIS, Patrice. „A színész” [„Actorul”]. În Pavis, Patrice, *Előadásaelemzés [Analiza spectacolului]*, 57–117. Trad. Jákfalvi Magdolna. Budapest: Balassi, 2003.
- PERESZLÉNYI Erika. „Etűdök biciklikre, lányora és szobákra – Gaál Erzsébet rendezései a Gödöllői Stúdióban” [„Etude pentru biciclete, fete și camere – regiile lui Erzsébet Gaál la Studioul din Gödöllő”]. *Theatron* 11, nr. 1–2 (2012): 49–83.
- RADNÓTI Zsuzsa. „A legbotrányosabb magyar dráma – Nádas Péter: Takarítás” [„Cea mai scandaloasă dramă maghiară – Péter Nádas: Curățenia”]. *Holmi* 14, nr. 2 (2002): 167–172.
- SÁNDOR L. István. „A megdermedt idő emlékmásai – Gaál Erzs rendezéseiről” [„Imagini-memorie ale timpului încremenit – Despre regiile lui Erzs Gaál”]. *Ellenfény* 3, nr. 4 (1998): 22–28.
- SCHULLER Gabriella. „A színészi test Jeles András rendezéseiben” [„Corpul actoricesc în regiile lui András Jeles”]. În *Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák [Istории teatrale alternative – alternativi și alternative]*, ed. IMRE Zoltán, 337–352. Budapest: Balassi Kiadó, 2008.
- SZÉKELY Rozália. *Szentkirályi utca 4. Pince [Strada Szentkirályi nr. 4. Subsol]*. Teză de licență. Kaposvár: Universitatea din Kaposvár, Facultatea de Arte, 2012.

SZENTGYÖRGYI Rita. „Jött a gyomorgörccs” [„A venit spasmul stomacal”]. Interviu cu Lili Monori. *Magyar Narancs*, 9 octombrie 2012. Acces: 2023. 08. 07. <https://magyarnarancs.hu/szinhez2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.  
 ZENTAI Mari. „Mamutok pedig vannak” [„Dar mamuții există”]. *Kurir*, 9 februarie 1997, 11.

„»Actoria ca artă cu limbaj formal de sine stătător.« Despre jocul lui Monori-Székely B. și despre cele trei spectacole ale Atelierului Szentkirályi”

- [N.n.]. „Dialógus az 5. Alternatív Színházi Szemlééről. Budai Katalin, Dömötör Adrienne, Lőrinc Katalin, Urbán Balázs és Szűcs Katalin beszélgetése”. [„Dialog despre cea de-a 5-a Revistă de teatru alternativ. Conversație între Katalin Budai, Adrienne Dömötör, Katalin Lőrinc, Balázs Urbán și Katalin Szűcs”]. *Criticai Lapok* 8, numărul 9 (1999): 13–16.
- [N.n.]. „The curse of the scottish play”. *Royal Shakespeare Company*. Accesat: 01.07.2021. <https://www.rsc.org.uk/macbeth/about-the-play/the-scottish-play>.
- ASTRUC, Alexandre. „Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”. *L’Ecran Français*, 30 martie 1948. Accesat: 17 iunie 2021, [http://repertoire-critiques.cinematheque.fr/fiche\\_auteur.php?objId=94](http://repertoire-critiques.cinematheque.fr/fiche_auteur.php?objId=94)
- BÉRCZES László. „Hősies terek. Beszélgetés Antal Csabával” [„Heroic Spaces. Conversation with Csaba Antal”]. *Színház* 30, nr. 6 (1997): 39–44.
- BOROS István. „Jelentés a labirintusból. Amputált kacsa.” [„Report from the Labyrinth – Amputated Duck”]. *Magyar Nemzet*, 10 mai 1997, 12.

- BROOK, Peter. *Az üres tér*. Tradus de Anna Koós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999. În limba originală: *The Empty Space*. London: Mac Gibbon and Kee, 1964.
- DÉVÉNYI Éva. „Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány.” [„Studio K – Woyzeck. Un studiu de caz în psihologia teatrului”]. În Éva DÉVÉNYI și Péter BALASSA. *Színképelemzés [Analiza culorilor]*, 7–198. Budapest: Institutul Maghiar de Teatru, 1981.
- ERDÉLY Miklós. „Mit keres Einstein a tengerparton? –Gondolkodás Robert Wilson operája alatt” [„Ce face Einstein pe plajă? – Reflecții asupra operei lui Robert Wilson”]. *Theatre* 11, numărul 3 (1978): 46–48.
- ESTERHÁZY Péter. „Monori, Székely B.”, în Péter ESTERHÁZY, *Egy kékharisnya följegyzései [Însemnările unei tocilare]*, 31–32. Budapest: Magvető, 1994.
- ESTERHÁZY Péter. „Megint: Monori, Székely B” [„Din nou: Monori, Székely B.”], în *A szabadság nehéz mámora [Beția grea a libertății]* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010), accesat la 17 iunie 2021. <http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA252>.
- Bálint HEGEDŰS. „Annyi a jelenem, amennyi a múltam. Beszélgetés Székely B. Miklóssal” [„Cât este trecutul meu, atât este prezentul meu. Interviu cu Miklós Székely B.”]. *Ellenfény* 3, numărul 1 (1998): 26–29.
- HEGEDŰS Bálint. „Legfeljebb nem halunk meg” [„Cel mult, nu vom muri”]. *Ellenfény* 2, numărul 3 (1997): 58–59.
- HERMANN Zoltán. „Faust öregszik” [„Faust îmbătrânește”]. *Színház* 48, numărul 6 (2015): 2–7.
- KÁRPÁTI Péter. *A nagy kapituláció. [Marea capitulare]*, Scenariu, 2020.

- KOLTAI Tamás. „M mint Macbeth” [„M ca în Macbeth”], în *Szeret, nem szeret* [Iubește, nu iubește]. *Scrieri de teatru*, 278–281. Budapest: Osiris, 2000.
- KŐVÁRI Orsolya. „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal” [„Nu eram atașat de teatru, ci de oameni. Conversație cu Miklós Székely B.”] *Kritika* 38, numărul 11 (2009): 17–21.
- LÁNG Zsuzsa. „Szentkirályi utca 4.” [„Strada Szentkirályi nr. 4”]. *Népszabadság*, 24 decembrie 1999, 26.
- LEGÁT Tibor. „Egyszerűen ez lett a sorsunk. Monori Lili és Székely B. Miklós színművészek” [„Acesta este pur și simplu destinul nostru. Actorii Lili Monori și Miklós Székely B.”]. *Magyar Narancs*, 13 februarie 1997, accesat la 1 iulie 2021, [https://magyarnarancs.hu/film2/egyszeruen\\_ez\\_lett\\_a\\_sorsunk\\_monori\\_lili\\_es\\_szekely\\_b\\_miklos\\_szinmuveszek-56482](https://magyarnarancs.hu/film2/egyszeruen_ez_lett_a_sorsunk_monori_lili_es_szekely_b_miklos_szinmuveszek-56482) (Povestea unui teatru).
- LEHMANN, HANS-THIES. „A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia” [„De la logos la peisaj. Textul și dramaturgia contemporană”]. Trad. ENYEDI Éva. *Theatron* 5, nr. 2 (2004): 25–30. în limba engleză: LEHMANN, Hans-Thies. „From Logos to Landscape. Text in Contemporary Dramaturgy”. *Performance Research*, Vol. 2. No. 1. Spring (1997): 55–60.
- LEHMANN, Hans-Thies. *A posztdramatikus színház* [Teatrul postdramatic]. Trad. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa, and SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009. Prima ediție, în limba originală: *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).
- M.G.P. „Műkedvelők és művészek” [„Iubitorii de artă și artiștii”]. *Népszabadság*, 8–9 iunie 1992.

- M.G.P. „Kuuunst és művészet” [„Kuuunst și arta”]. *Népszabadság*, 16–17 decembrie 1996.
- M.G.P. „Lili, Laca, Vili”. *Népszabadság*, 30 aprilie 1999, p. 10.
- M.G.P. „Szentkirályi utca 4.” [„Strada Szentkirályi nr. 4”]. *Népszabadság*, 10 martie 1990, 9.
- MARGITHÁZI Beja. „A jelenlét minősége –minimalista arc- és játéktípus a kortárs magyar játékfilmekben” [„Calitatea prezenței – Expresii faciale minimaliste și stiluri de interpretare în filmele ungurești contemporane”]. *Színház.net*, mai 2017, accesat la 21 iunie 2021, [http://szinhaz.net/2017/07/14/margithazi-beja-a-jelenlet-minosege/#\\_ftnref8](http://szinhaz.net/2017/07/14/margithazi-beja-a-jelenlet-minosege/#_ftnref8).
- MARTON Éva. „Lólépésben közlekedem. Interjú Monori Lilivel.” [„Mă mișc în galop. Interviu cu Lili Monori”]. *Revizor – Portálul critic*, 8 septembrie 2015, accesat la 9 iulie 2021, <https://revizoronline.com/hu/cikk/5713/beszelgetes-monori-lilivel/>.
- MOLNÁR Gál Péter. „Lili”. *Mozgó Világ* 31, numărul 7 (2005): 125–128.
- MOLNÁR Gergely. „Dream Power”. *Jelenlét* 1, numărul 2 (1989): 189–207.
- MONORI Lili. „Bódy Gáborról” „Despre Gábor Bódy”. Interviu oral nepublicat realizat de Bence BÍRÓ la 31 octombrie 2012.
- Lili MONORI și Miklós B. SZÉKELY. *Matiné*, 1996 (extras), accesat la 1 iulie 2021, <https://www.monorililiegyesulet.hu/cikkek/matine-e.a..html>.
- Lili MONORI și Miklós B. SZÉKELY. *M. II.* 6., 1999 (versiune video de 45 de minute realizată de Miklós B. Székely în 2020, pe baza înregistrărilor lui András Szirtes).

NÉMETH Éva. „Az altatás kezdeti lépései a 19. században” [„Etaple incipiente ale anesteziei în secolul al XIX-lea”] în *Schoepf-Mérei Ágoston születése 200. évfordulója tiszteletére tartott emlékülés előadásai* [Prelegeri susținute la reuniunea comemorativă organizată în onoarea a 200 de ani de la nașterea lui Ágoston Schoepf-Mérei] editat de Judit VINCZE, 28–37. Budapesta: Editura Semmelweis, 2004.

PÁLYI András. „Alvilági házmesterné” [Îngrijitoarea lumii subterane]. *Tükör* 14, nr. 6 (1977): 27.

PAVIS, Patrice. *Színházi szótár* [Dicționar de teatru], trad. Adrienn Gulyás et al. (Budapesta: L'Harmattan Könyvkiadó, 2006). Prima ediție, în limba originală: Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Édition sociales, 1980).

RÁKÓCZY Anita. „Kurtág György és Beckett. Úton a *Fin de partie* opera felé” [„György Kurtág și Beckett. Pe drumul spre opera *Fin de partie*”]. *Színház.net*, iunie 2019, accesat la 17 iunie 2021, <http://szinhaz.net/2019/09/19/rakoczy-anita-kurtag-gyorgy-es-beckett/>.

RÁKÓCZY Anita. „Közelítések *A játszma végéhez*. Samuel Beckett drámája, rendezése és színházi jegyzetei” [„Abordări ale piesei *Endgame*”. Drama, producțiile și notele teatrale ale lui Samuel Beckett”]. *Holmi* 25, numărul 5 (2013): 603–615.

SAJÓ Yvette. „Létezik másféle színház is. Művészcsalád a pincében” [„Există și un alt fel de teatru. O familie de artiști în subsol”]. *Esti Hírlap*, 23 ianuarie 1996, 6.

SÁNDOR Júlia. „A művészet láthatatlan. Monori Lili színházi műhelye” [„Arta este invizibilă. Atelierul de teatru al Lili Monori”], *Asociația Lili Monori*, 2014. Accesat: 23 iunie 2021, <https://www.monorililiegyesulet.hu/file/96/>

sandor-julia-monori-lili-szekely-b.miklos-szinhazi-muhelye.html.

SAS György. „Az első bemutatkozás. Vidám beszélgetés négy jókedvű lánnyal” [„Prima introducere. O conversație veselă cu patru fete vesele”]. *Film, Teatru, Muzică*, 13 iulie 1968, pp. 10–11.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Open Source Shakespeare, accesat la 18 august 2021. <https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=macbeth>

SZÉKELY Rozália. *Szentkirályi utca 4. Pince* [*Strada Szentkirályi nr. 4. Subsol*]. Teză de licență. Kaposvár: Universitatea din Kaposvár, Facultatea de Arte, 2012.

SZENTGYÖRGYI Rita. „Jött a gyomorgörccs” [„A venit spasmul stomacal”]. Interviu cu Lili Monori. *Magyar Narancs*, 9 octombrie 2012. Acces: 2023. 08. 07. <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.

SZENTGYÖRGYI Rita. „Nem kell az arcom. Székely B. Miklós színész” [„Nu am nevoie de fața mea. Actorul Miklós Székely B.”] *Magyar Narancs*, 2 iunie 2015. Accesat: 17 iunie 2021, <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/nem-kell-az-arcom-94840>.

SZÉKELY Rozália. „Hangsúly nélkül” (Fără accent). Interviu realizat de Dorka Porogi pe 11 decembrie 2020. Manuscris.

SZÉKELY B. Miklós despre apropierea animalelor. Accesat: 01.07.2021. <https://www.monorililiegyesulet.hu/cikkek/az-allatok-kozelsege/szentkiralyi-szinhazi-muhely-1983..html>.

TARJÁN Tamás. „Sarkadi Imre: *Oszlopos Simeon*”. *Kritika* 6, numărul 1 (1977): 29.

ZENTAI Mari. „Mamutok pedig vannak” [Mamuți totuși există].  
*Kurir*, 2 februarie 1997, 11.

*Locurile originale de publicare ale studiilor din volum:*

„Az idő mint a színházi gondolkodás eszköze – és lehetősége”  
[„Timpul ca instrument și posibilitate a gândirii teatrale”].  
*Literatura* 48, nr. 4 (2022): 388–402.

„Az első női rendezők Magyarországon” [„Primele femei regizor în Ungaria”]. *Symbolon* 24, număr special (2023): 127–141.

„Három Bajor-Philther” [„Trei Bajor-Philther”]. *Theatron* 18, nr. 3 (2024): 31–50.

„»In Rome, in Paris / in Moscow, in Berlin, in London and in Budapest«: Antal Németh and European Theatre” [„»La Roma, la Paris / la Moscova, la Berlin, la Londra și la Budapesta«: Antal Németh și teatrul european”]. *Theatron* 17, nr. 4 (2023): 15–30.

„»Második tekintet« – Bódy Gábor, Cselédek, 1973” [„»A doua privire« – Gábor Bódy, Slujnicele, 1973”]. *Theatron* 17, nr. 1 (2023): 42–51.

„»Gyönyörű előadást képzelek« – A 80-as évek magyarországi underground színházának három kísérlete a színészi munka szempontjából” [„»Îmi imaginez un spectacol minunat« – Trei experimente ale teatrului underground din

Ungaria anilor ,80 din perspectiva muncii actricești”]. *Literatura* 50, nr. 1 (2024): 16–28.

„»Színészet, mint önálló formanyelvű művészet.« A Monori-Székely B. játékról és a Szentkirályi Műhely három előadásáról” [„»Actoria ca artă cu limbaj formal de sine stătător.« Despre jocul lui Monori-Székely B. și despre cele trei spectacole ale Atelierului Szentkirályi”]. *Theatron* 15, nr. 2 (2021): 21–41.

Abrevieri:

OSZK SZT (Országos Széchényi István Könyvtár, Színháztörténeti Tár) - Biblioteca Națională Széchényi – Colecția de Istorie a Teatrului (Budapesta)

OSZMI (Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet) - Muzeul și Institutul Național de Istorie a Teatrului (Budapesta)

SZFE (Színház- és Filmművészeti Egyetem) - Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică (Budapesta)



Cele șapte studii reunite în volumul „A doua privire” își extrag temele și exemplele din istoria teatrului maghiar al secolului al XX-lea, de la interpretările lui Gizi Bajor din anii 1930 și programul regizoral al lui Antal Németh până la practica teatrală neoavangardistă a lui Lili Monori din anii 1990. Studiile analizează atât spectacole canonizate, cât și spectacole intrate în uitare, reflectând totodată asupra posibilităților de cercetare a jocului actoresc, asupra spiritului experimental al teatrului de regie, asupra poziției femeilor regizor, precum și asupra problemelor memoriei teatrale și ale istoriei receptării. Deși diferă nu doar prin tematică, ci și prin metodologia utilizată – de la studii consacrate parcursului artistic al unor personalități până la analize realizate prin metoda Philther –, ele intră într-un dialog reciproc, punând în relație actori, spectacole și practici actorești de-a lungul diferitelor contexte istorice.

UArtPress

studium  
prospero



  
BETHLEN GÁBOR  
Alap