Teatrul de avangardă ca experiment

DOI : 10.46522/S.2026.01.3

Magdolna JÁKFALVI, PhD
University of Pécs; University of Târgu Mureș
jakfalvi.magdolna@pte.hu

Abstract: Avant-Garde Theatre as Experimentation
This study examines avant-garde theatre as a distinctive mode of artistic experimentation, focusing on significant Hungarian examples from the 1920s and the 1970s. It proposes a conceptual framework that connects avant-garde performance practices to processes of spatial segmentation, selection, delimitation, and expansion – dynamics that may be collectively conceptualized as space occupation. By tracing how these practices redefined the relationship between performance and space, the study situates avant-garde theatre within broader discourses on freedom, artistic autonomy, and the politics of creative action.
The analysis highlights the now-canonized works of Ödön Palasovszky and Péter Halász, whose performances extended from private interiors at 68 Csengery Street and 20 Dohány Street into the wider urban landscape of twentieth-century Budapest. These experiments sought to embody freedom through acts of thought, expression, and movement. A century later, we can observe how these once-radical gestures have become historicized and institutionalized, revealing the persistent tension between experimentation and canonization in avant-garde theatre.

Key words: *avant-garde, space occupation, Squat Theatre, censorship, university theatre.*

În anul 2025 s-au împlinit o sută de ani de la nașterea teatrului de avangardă maghiar. În urmă cu un secol, Zöld Szamár Színház (Teatrul „Măgarul Verde") și-a susținut primul spectacol la Budapesta, o forma de avangardă prezentă de atunci în mediul nostru teatral. Cu toate acestea, este larg acceptată opinia potrivit căreia, în statele sovietice și postsovietice, după moartea lui Stanislavski în anul 1938, teatrul experimental ar fi devenit o practică teatrală interzisă, ca și cum însăși interdicția ar fi generat în mod primar opțiuni estetice, iar gestul politic comunitar de a o sfida ar fi declanșat și ar fi inspirat evenimentele de avangardă. Acest studiu nuanțează această convingere prin prezentarea a două cazuri de teatru de avangardă maghiar – cel al Teatrului „Măgarul Verde" din anul 1925 și cel al Kassák Ház Stúdió (Studioul „Casa Kassák") din anul1973 – analizând totodată reacțiile sociale la aceste acțiuni teatrale de avangardă. Cele două grupuri alese pun în lumină protocoalele de dirijare culturală de dinaintea și din timpul sovietizării, iar prezentarea lor comparativă oferă șansa de a recunoaște forma de avangardă inerentă gândirii practicienilor teatrului.

Relația dintre avangardă și dimensiunea experimentală este considerată de istoriografia teatrală drept una de apartenență reciprocă (Styan). Totuși, pentru moment, lăsăm în plan secund atât această relație, cât și organizarea estetico-teatrală și dramaturgică a evenimentelor, pentru a examina mai atent mediul în care se constituie experimentele. Abordarea propusă se sprijină pe două tehnici complementare: mai întâi, analizez narațiunile care decurg din actul denumirii, din practica libertății și din adaptare, apoi „parcurg" spațiile celor două teatre, pentru a arăta că interdicția și neutralizarea sunt, dincolo de particularitățile oricărei epoci, instrumente ale exercitării puterii.

Înainte de prezentarea celor două cazuri de teatru de avangardă din Ungaria, este util să trecem în revistă conceptele prin care sunt denumite evenimentele teatrale. Fenomenul teatrului de avangardă este calificat printr-o varietate de determinări – vorbim despre artă de opoziție, subterană, de avangardă, amatoristă, independentă –, pe care le întâlnim în principal în narațiunile istorice. La începutul perioadei sovietice, în anii 1950, în uzul limbii maghiare, calificativul dominant al acestui tip de teatru era „amator". Acest calificativ indica faptul că activitatea era concepută ca diferită de cea învățată și profesionalizată, trimițând astfel la figura creatorului neformat, instinctiv. În anii 1970 apare calificativul „alternativ", desemnând o formă estetică diferită de cea autorizată, care utilizează un limbaj estetic distinct de cel al teatrului profesionist. Echivalentul englez al fenomenului este cel mai adesea „anti-art", termen care figurează și în titlul volumului lui Hans Richter din anul 1965: *Dada. Art and Anti-Art* (Richter) – artă și antiartă deopotrivă.

În anii 1980, calificativul „independent" a fost asociat termenului „teatru", desemnând o formă situată la distanță, atât financiar, cât și organizațional, față de instituțiile oficiale, și nu o diferență de ordin estetic. În prima fază a mișcării teatrale independente, termenul „underground" a denumit fenomenul propriu-zis al ocupării spațiului. Atunci când sfera publică culturală oficială este închisă, devine necesară căutarea unui nou spațiu public, a unui nou spațiu al exprimării, iar acest spațiu se deschide pentru creatori „sub pământ". Tocmai datorită acestei existențe subterane, a descoperirii spațiului de dedesubt, evenimentul se poate desprinde de toate convențiile teatrale – de instituție, de trupă, de text, de clădire, de vorbire, de logică, de spectatorii ataşați convențiilor. Devine liber.

În timp ce, în terminologia teatrului maghiar, noțiunea de „amator" trimite la nivelul de formare al creatorului, cea de „alternativ" la estetica producției, iar cea de „independent" la modul de funcționare al trupei, tuturor acestor concepte le poate fi atribuită dimensiunea experimentării. De aceea, este important să subliniem că multitudinea manifestărilor teatrale de avangardă nu se constituie împotriva a ceva, ci prin orientarea către ceva. Uneori către noi forme de expresie, alteori către noi forme de organizare artistică, și, nu în ultimul rând, către noi posibilități de raportare la realitate. Chiar dacă istoriografia le-a plasat adesea în opoziție cu canonul. În același timp, trebuie remarcat faptul că narațiunile istorice dominante din spațiul anglo-saxon tind să asocieze noțiunea de experimentare cu noile mișcări artistice formate în anii 1960. Din acest motiv, termenul „experimental" este folosit în principal pentru a desemna

evenimente anglo-saxone și vest-europene, în timp ce alte tradiții ale experimentării teatrale rămân adesea marginalizate în discursul istoriografic internațional (Berghaus).

În statele de tip sovietic, practica teatrală neoficială a însemnat libertatea creației și a existenței. În construcția narativă a libertății, contopirea câmpului cultural cu cel politic apare ca o practică evidentă. În discursul despre mișcarea de avangardă, dimensiunile sociale ale activismului tind să se impună asupra dimensiunii estetice a creației. La aceasta contribuie și faptul că evenimentele teatrale de avangardă se exprimă adesea prin manifeste și proclamații. Manifestul este un instrument al grupurilor lipsite de instituții și poate fi interpretat direct ca parte a ritualurilor revoluției (Szolláth). Este aproape firesc ca practica activismului și etosul creației să se confunde, așa cum își amintește Palasovszky Ödön, unul dintre fondatorii Teatrului „Măgarul Verde": „poetul a fost împins în plan secund de către interpret" (Molnár 1985, 158). Interpretul este artist-creator, performer și, ca atare, activist.

Activismul de avangardă (Warstat 2003) este îndepărtat de idealurile revoluționare ale romantismului teatral și, în locul mișcărilor de masă, urmărește conștientizarea prezenței (sociale) (Arendt). În procesul producerii prezenței (Gumbrecht 2010, fără pagină), el face vizibile regulile social-artistice și, prin generarea de abateri de la acestea, dinamizează mediul. Urmărind evenimentele de avangardă, devine evident cât de dificil este să fie abandonată forma regulată impusă de spațiul teatral și cât de problematică este găsirea unui spațiu liber și nereglementat care să poată fi utilizat. Mulți creatori de avangardă ajung să recunoască faptul că, deși acționează prin gesturi de ruptură și prin neregularitate, o fac adesea în interiorul unor spații deja reglementate și, abia prin ieșirea din acestea, își descoperă propriul spațiu, definit prin coordonate neregulate[1]. Această practică de ocupare a spațiului este cea care declanșează interdicția în culturile statelor socialiste.

Interdicția vizează acele evenimente teatrale care nu se conformează cadrului reglementat, dar, în același timp, îi constrânge pe deținătorii puterii culturale să-și formuleze propriile cadre de reglementare. În funcționarea teatrului, aceasta privește câteva trăsături, iar din rapoartele informatorilor poliției politice consacrate evenimentelor teatrale de avangardă (Jákfalvi 2024) reiese că patru aspecte îi interesau în primul rând pe cenzori: unde are loc reprezentația, în fața cărui tip de public, de câte ori este jucată și care este textul. Pentru a evita interdicția, creatorii de avangardă, aflați în căutarea spațiului public și a comunității, au pus în practică o varietate de tehnici de adaptare: uneori jucau în spații teatrale consacrate, alteori în fața studenților sau a muncitorilor, uneori o singură dată, alteori fără un text cunoscut. În orice caz, practica acomodării reciproce în interiorul comunităților, „compromisul reciproc" (Kappanyos 2021), a făcut posibil ca avangarda să nu însemne doar opoziție față de discursul puterii sau elitism, ci și o libertate produsă chiar în mediul interdicției.

[1] „Nu știu de ce, dar, într-un fel, eram atras de neregularitate. Neregularitatea însemna, în fond, că mă alăturam diferitelor grupuri stranii, extreme. Așa am ajuns mai întâi în grupul lui Palasovszky, apoi, foarte repede, la Kassák." (Forgács 1988).

În cele ce urmează, analizez, prin istoria a două comunități teatrale de avangardă, formele prin care un teatru liber a devenit posibil atât în anii 1920, cât și, cincizeci de ani mai târziu, în anii 1970. Căminele muncitorești, scenele universitare, apartamentele private și spațiile urbane îi găzduiesc pe creatorii care părăsesc spațiile oficiale de joc și devin teritorii ale experimentării.

1. Căminele culturale și căminele muncitorești

În anul 1925, cu o sută de ani în urmă, grupul teatral „Măgarul Verde", condus de Ödön Palasovszky, a jucat primele sale reprezentații în spații goale, în cămine culturale (Baal 1984). Neutralitatea aparentă a spațiilor din căminele muncitorești era animată de simbolurile timpurii ale mișcării muncitorești, fapt ce-i conferea o semnificație ideologică aparte. Grupul lucra cu coruri experimentale de recitare, iar membrii săi formau, în parte, chiar publicul; am putea numi evenimentul un teatru participativ avant la lettre. Practica cercurilor de autoeducație le-a marcat în profunzime reprezentațiile (Molnár 1985, 161). Privind repertoriul trupei din acea perioadă, se observă că jucau altceva „pe scenele experimentale și altceva în căminele muncitorești" (Palasovszky 1980, 184). Pe scena experimentală recitau Honegger, Tzara, Apollinaire, Goll, iar pentru muncitori – Ady, Bartók, Maiakovski.

Știm că în căminele muncitorești social-democrații organizau spațiul de joc pentru reprezentații, motiv pentru care acest teatru și-a construit cel mai numeros public în cartierele periferice: la marginea nordică a Budapestei, la Újpest, în sectorul IX și la Csepel, toate cartiere muncitorești (Palasovszky 1980, 184). Din această situație decurge limpede că, începând cu anul 1930, Palasovszky Ödön, în calitatea sa de fondator al primului teatru de avangardă, și-a putut asigura posibilitatea aparițiilor publice exclusiv prin Asociația Sportivă a Muncitorilor. Pentru această situație pot fi invocate mai multe explicații. Din memorii a că, în centrul Budapestei, erau prea expuși privirii publice, iar poliția îi hărțuia de la un spectacol la altul în teatrele din zona centrală. Palasovszky formulează acest lucru spunând că, „din cauza atitudinii amenințătoare a poliției", au încetat să mai joace. Peisajul avengardei experimentale maghiare din anii 1920 era, de altfel, departe de a fi omogen. Palasovszky amintește existența a ceea ce numea „patru gărzi de stânga". Era vorba despre membrii Asociației Sportive a Muncitorilor, formația 100% a lui Aladár Tamás, Esperantiștii și școala Madzsar. Deși memoriile sale târzii constituie adesea singura sursă disponibilă pentru reconstituirea acestei perioade, ele arată totuși că uneori chiar și „gărzile de stânga" intrau în conflict între ele; chiar și Lajos Kassák le punea piedici. Palasovszky explică faptul că au părăsit centrul orașului deoarece „cei ai lui Kassák, care se aflau în conflict cu 100% și cu Tamás, organizau manifestații zgomotoase" (Palasovszky 1980, 187).

Numărul spațiilor închiriabile din centrul orașului era limitat, iar chiriile erau mai ridicate decât în cartierele periferice, unde se plătea mai puțin sau aproape deloc în sediile partidelor politice susținătoare (creștin-democrați, comuniști). În plus, publicul muncitoresc, vizat de aceste reprezentații, era mai ușor de mobilizat în zonele periferice.

În anul 1971, cu cincizeci și cinci de ani în urmă, grupul condus de Péter Halász a jucat, de asemenea, pentru prima dată în spații goale, în cămine culturale (Buchmüller și Koós 1996). Pentru a asigura posibilitățile de joc ale trupei, Halász a „încheiat un contract cu Casa de Cultură [Kassák Lajos] pentru organizarea și conducerea unui grup de teatru amator" (Pécsi 1974). Da, casa de cultură purta numele lui Kassák, care, cu o jumătate de secol mai devreme, publicase, ca unul dintre cei mai cunoscuți artiști activiști ai Europei, lucrările lui Tzara și Yvan Goll în propria sa revistă, MA. Un element esențial al compromisului reciproc era faptul că Halász putea primi autorizația de joc doar dacă accepta un post de „instructor al unui grup de actori amatori" la Institutul de Cultură Populară al statului-partid, cu un salariu lunar de 750 de forinți, considerat atunci mediu (Koós 2009, 58).

Casa de Cultură Kassák există și astăzi. Este o clădire cubică din panouri prefabricate, înconjurată de blocurile unui cartier de locuințe, „la periferie, […] chiar în inima cartierului de blocuri din sectorul XIV; […] un hol de intrare, un mic birou, două grupuri sanitare și o sală goală, cu înălțime redusă" (Koós 2009, 58). În cadrul instituțional al Casei de Cultură Kassák, Péter Halász și grupul său și-au prezentat prima premieră la Clubul de Tineret Dési Huber al cartierului (strada Toronyház), într-un cartier muncitoresc vecin. La Casa de Cultură Kassák repetau și jucau, aici și-au găsit comunitatea și, poate cel mai important, trăiau din salariul oferit de Institutul de Cultură Populară. Relația oficială cu Casa de Cultură Kassák s-a întrerupt însă după spectacolul de inspirație wilsoniană *Skanzen gyilkosai*. *Gyors változások II.* (Ucigașii Skanzenului. Schimbări rapide II), prezentat la 23 ianuarie 1972. La repetiția generală a asistat șeful de grup al Secției de Cultură Populară a Consiliului Sectorului XIV, care a notat: „nu autorizez prezentarea spectacolului". În plus, a dispus încetarea activității ulterioare a trupei și rezilierea contractului lui Halász, prin aceasta „fiind suprimată și baza juridică a funcționării ansamblului" (Pécsi 1974, 6). Cunoaștem doar un singur motiv real al rezilierii contractului, dincolo de acuzațiile de obscenitate și de ofensă adusă moralei publice – și acesta constituia o încălcare gravă a legii. Péter Halász și trupa sa realizaseră materialul publicitar al spectacolului pe mașina de multiplicare a Casei de Cultură, fără a avea autorizație. Regimul statului socialist păstra monopolul tipăririi, multiplicării și difuzării informației. Halász și trupa sa au încălcat acest monopol – poate fără să știe. Afișul spectacolului, cu inscripția „nu suntem broaște", fusese multiplicat ilegal. Așadar, interzicerea trupei nu a fost motivată nici ideologic, nici estetic, ci de folosirea neautorizată a mijloacelor de multiplicare. Halász a primit la 9 mai 1972 un avertisment al poliției (Köbel 2002) pentru *Skanzen*, iar astfel se încheie practica lor de joc în cadrul Casei de Cultură.

2. Sălile universitare de examene (sala mică a Academiei de Muzică și Scena Universitară)

Pentru teatrele de avangardă, universitățile constituie un teren strtegic al experimentării. Ele reunesc atâr creatori, dintre care mulți își desfășoară aici formarea intelectuală, cât și un public deja disponibil, capabil să recepteze forme artistice aflate în afara convențiilor

dominante. În anul 1925, Ödön Palasovszky joacă la Academia de Muzică, a cărei sală de examene era închiriată de instituție pentru matinee duminicale, la fel cum Alfred Jarry închiriase scena Théâtre de l'Oeuvre pentru *Regele Ubu*. Se pare că arhitectura clădirilor universitare contravine voinței experimentale. Avangarda anilor 1920 devine, în spațiul atunci contemporan și nou al Academiei de Muzică, cu ornamentația sa discret Art Nouveau, mai blândă și într-o anumită măsură disonantă. Acest spațiu, cu cadrele sale decorative, cu acustica sa perfectă (al cărei efect arhitectural fusese diminuat prin îndepărtarea celor două candelabre monumentale) și cu publicul său burghez, se așază, în aparență, ca un corp străin în jurul evenimentelor.

Avangarda anilor 1970 își găsește locul în fosta capelă piaristă din clădirea Facultății de Litere a Universității Eötvös Loránd din Budapesta. Pe această Scenă Universitară, devenită între timp legendară, trebuie însă să se confrunte cu forța fizică și spirituală a spațiului, fiindcă aici însuși spațiul opune rezistență formulării de avangardă. În acea perioadă, în capelă funcționa propriul cerc de teatru al universității, Universitas.

Péter Halász își începe parcursul la Scena Universitară încă din perioada în care era actor al grupului Universitas. De aici decurge și faptul că, atunci când „[…] caută modalitățile de apariție legală și publică" (Pécsi 1974, 1), trupa sa începe să exploreze cluburile altor universități. La Budapesta pot juca, de pildă, în căminul din strada Kinizsi al Universității de Științe Economice Karl Marx, dar și „clubul KISZ [Uniunea Tineretului Comunist] al Institutului de Artă Teatrală, respectiv căminul Münnich Ferenc al Universității Tehnice din Budapesta […]" oferă, la rândul lor, spațiu pentru câte o reprezentație.[2] Deoarece grupul lui Halász nu are un „sediu de funcționare înregistrat" (Pécsi 1974) și, în plus, nici nu poartă un nume, identificarea membrilor, dincolo de Halász, creează dificultăți atât informatorilor Ministerului de Interne din epocă, cât și istoricilor de mai târziu.

Trupa care joacă în spațiile universitare nu este însă, în mod necesar, o trupă universitară, chiar dacă, în anii 1970, Péter Halász poate călători cu Universitas la întâlniri europene ale teatrelor universitare. Este remarcabil faptul că spațiul universitar deschide grupului accesul către o sferă publică internațională. Astfel, compania ajunge la Festivalul Universitar de la Nancy (Han), unul dintre cele mai importante puncte de întâlnire ale experimentului teatral european al epocii. Acolo, deși joacă în amfiteatre universitare lipsite de decor, cu o acustică deficitară, compensează prin gesturi spectaculoase în locul textului, și se întâlnesc cu creatorii avangardei teatrale europene. Înâlnirile cu Tadeusz Kantor, precum și cu compania Bread and Puppet, transformă astfel spațiul universitar într-o veritabilă „poartă de acces" către rețelele internaționale ale experimentării teatrale.

3. Spațiile private

În anii 1920 și 1930, Ödön Palasovszky și grupul său cu componență schimbătoare au jucat aproape exclusiv în spații private. Nu trebuie să uităm că deținerea teatrelor și a

[2] Dintre instituțiile care le-au oferit spațiu lui Péter Halász și grupului său lipsește în mod frapant Szkéné, deschis în anul 1970.

sălilor de spectacole era reglementată prin dreptul privat și reprezenta o practică aproape generalizată. Teatrele, sălile de concert, școlile de dans etc., se aflau, în mare parte, în proprietate privată. Pentru formațiunile teatrale de avangardă ale lui Palasovszky, siguranța reprezentațiilor și stabilitatea locului de joc erau asigurate tocmai de aceste spații private, de apartamente. Într-un apartament de tip vilă de mari dimensiuni funcționa cea mai cunoscută școală de dans a primei jumătăți a secolului, școala de artă a mișcării condusă de Madzsar, care a găzduit serile de reprezentație ale lui Palasovszky. Aici, la Budapesta, pe strada Ménesi nr. 8, au prins formă spectacolele de avangardă, iar până în anul 1945, în acest spațiu, între gimnaști, demersurile teatrale de avangardă și-au găsit un teren de libertate.

În anul 1972, după pierderea Casei de Cultură Kassák, trupei lui Péter Halász nu i-a mai rămas niciun alt spațiu decât propriul spațiu privat: apartamentul lor din Budapesta, de pe strada Dohány nr. 20, la etajul al patrulea, format din două camere comunicante. Aici își concepeau și își prezentau majoritatea spectacolelor, dar puteau juca și în alte spații private, întrucât mai mulți particulari le-au pus la dispoziție propriile locuințe sau ateliere: cunoscutul pictor Endre Bálint atelierul său de pe strada Budafoki, scriitorul György Konrád apartamentul său din Piața Szilágyi Dezső, pictorița Júlia Vajda i-a primit pe strada Rottenbiller, iar actorul „[…] Itala Békés ne-a oferit, de asemenea, ospitalitatea sa” (Koós 2009, 91). Astfel, în fața a zece-douăzeci de invitați, jucau din nou și din nou *Skanzen*, spectacolul interzis. Ar fi însă o concluzie pripită să afirmăm că, în statul socialist, spațiile private nu puteau fi interzise, întrucât Halász și comunitatea sa au părăsit Ungaria în anul 1973 tocmai din cauza insuportabilei hărțuiri polițienești.

4. Spațiile din afara orașului

În istoria spectacolelor de avangardă se poate urmări și felul în care un eveniment capătă un caracter mediatic. În anul 1931, Ödön Palasovszky a compus o lucrare corală monumentală pentru spațiu deschis, *Zrí-punalua*. Această lucrare a fost concepută ca un joc desfășurat pe întreg teritoriul Budapestei, la scara întregului oraș, care „dădea glas dorinței de libertate trăite de copii”. *Zrí* nu putea fi însă jucat în oraș, întrucât nemulțumirea tinerilor era exprimată prin marșul și defilarea sutelor și miilor de participanți. Un scurt fragment a fost evocat pe scenă, însă ocuparea artistică a Budapestei nu a avut loc. Desfășurarea jocului coral este următoarea: „Fiii și fiicele lui Zrí se ridică împotriva bătrânilor. Pornesc să părăsească orașul. Pleacă spre o patrie nouă, tânără. Pe străzile Budapestei, pe cele două maluri ale Dunării, pe poduri, răsună cântecele lui Zrí și încep jocurile lui Zrí. Răzvrătiții străbat orașul în strigăte de bucurie. Pașii le sunt însoțiți de bătaia tobelor, de tropote, de fluierături, de chiote, de ecourile vocilor de la radio. Din gurile mulțimilor care se revarsă spre Dunăre izbucnește, tunător, marșul rebel al lui Zrí” (Palasovszky 1977). Planurile detaliate ale *Zrí-punalua* s-au păstrat, însă evenimentul nu a putut fi organizat, deoarece nu au primit autorizație de la poliție pentru ocuparea străzilor.

În luna iulie a anului 1971, Péter Halász, revenit de la Nancy, a primit pentru două seri posibilitatea de a juca la Teatrul de Vară Rózsavölgyi, iar grupul său a început să-și pro-

moveze la Budapesta spectacolul *Gyors változások* (Schimbări rapide). Halász și trupa sa au străbătut străzile Budapestei cu un balaur cu șapte capete, cunoscut din basmele populare – acțiuni documentate în detaliu într-un raport al unui informator al poliției politice.

> Deși nu a servit niciun alt scop decât propaganda și vânzarea de bilete, a provocat totuși neliniște și o tulburare pe deplin nejustificată, pe care membrii ansamblului trebuie să o fi prevăzut fără îndoială. Balaurul care îi speria pe trecători anticipează acele elemente violente și brutale care au reapărut în mod repetat în producțiile trupei din 1972–1973, devenind tot mai caracteristice prin aplicarea lor iresponsabilă.
>
> Pécsi 1974

Orașul înseamnă simultan spațiu liber, joc liber, public liber și intervenție polițienească amenințătoare, violență (Warstat 2024). Spațiile din afara orașului, locurile retragerii la distanță – precum, pentru grupul lui Péter Halász, capela din Balatonboglár și spațiile private din jurul ei în anul 1973 (Klaniczay, Sasvári 2003, fără pagină) – îi sustrag pentru o vreme pe creatorii de avangardă controlului, dar, în același timp, și vizibilității publice.

„Hidden or forbidden" – această dilemă însoțește evenimentele teatrului de avangardă la fel de mult ca și narațiunea lor istorică. Spațiile de joc – casa de cultură, universitatea, spațiul privat, ocuparea orașului – ne arată că teatrul, ca formulare a realului, capătă în spectacolele de avangardă un caracter inevitabil radical. Probabil pentru că din ansamblul edificiului teatral lipsește acea senzație difuză care îl cuprinde pe spectator și face ca totul să pară familiar și sigur, deci inteligibil. Atunci când spectatorul știe că bufetul se află la dreapta și garderoba la stânga, ordinea spațiului face ca privirea asupra experimentelor să fie un proces securizat. Când această siguranță a spațiului dispare, o nouă construcție a realității îi înconjoară pe participanții la evenimentul teatral de avangardă.

În istoria teatrală maghiară, teatrul de avangardă – atât la Ödön Palasovszky, cât și la Péter Halász – a desfășurat vreme de ani de zile o muncă liberă în spații libere sau, altfel spus, a lucrat printr-o tehnică a creației care poate avea loc oriunde, prin voința de a pune în scenă viața însăși. În acest context devine limpede că ruptura forțată de instituții, părăsirea lor, se confundă cu însăși experiența libertății. Este adevărat că, în climatul interdicției, această practică îndepărtată de instituții, aproape invizibilă, apare fragmentară din cauza imposibilității de a fi documentată – la fel de mult ca și cum ar fi fost propriu-zis interzisă.

BIBLIOGRAFIE

ARENDT, Hannah, 1958. *Totalitarian Imperialism: Reflections on the Hungarian Revolution*. The Journal of Politics, vol. 20, nr. 1, pp 5–43.

BAAL, Georges, 1984. *Hungarian Avant-Garde Theatre in the Twenties and Three Unknown Surrealist Plays by Tibor Déry*. Theatre Research International, vol. 9, nr. 1, pp 7–16.
BUCHMÜLLER, Eva, și Anna KOÓS, 1996. *Squat Theatre*. New York: Artist Space.
ERDÉLY, Miklós, 1956. *Pénz az utcán*. Performance (1956). [online] https://artpool.hu/Erdely/kreativitas/gyakorlatok.html
FORGÁCS, Péter, 1988. *Epizódok MF tanár úr életéből* (film-portret despre Mérei Ferenc). Filmvilág, vol. 30, nr. 10, pp 13–16.
GUMBRECHT, Hans Ulrich, 2010. *A jelentés előállítása*. Budapesta: Ráció.
HAN, Sidonie, [fără an]. *Le théâtre politique et les festivals*. [online] https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0019/le-theatre-politique-et-les-festivals.html#anchor2
JÁKFALVI, Magdolna, 2024. *Antigone's Brothers. The Soviet Reburial*. Theatron, 18/4 (2024). [online] https://theatron.hu/theatron_cikkek/antigones-brothers-the-soviet-reburial/
KAPPANYOS, Ilona, 2021. „Zománc fürdőkád és fateknő. Csecsemőfürdetési tanácsok a 20. század eleji magyar gyermekápolási irodalomban". Korall, 83 (2021), pp 59–83.
KLANICZAY, Júlia, și Edit SASVÁRI (coord.), 2003. *Törvénytelen avantgárd*. Budapesta: Balassi–Artpool.
KOÓS, Anna, 2009. *Színházi történetek szobában, kirakatban*. Budapesta: Akadémiai.
KÖBEL, Szilvia, 2002. *Aktív ateista propaganda*. Beszélő, vol. 7, nr. 9–10, p. 67–75.
MOLNÁR, Ágnes, 1985. „Palasovszky Ödön színháza". Színháztudományi Szemle, 17, pp 155–188.
PÉCSI, Zoltán, 1974. Raport de agent din 10 ianuarie 1974. [online] https://www.c3.hu/collection/tilos/238.html
RICHTER, Hans, 1965. *Dada. Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, [s.l.].
STYAN, J. L., 1981. *Modern Drama in Theory and Practice*, vol. I–III. Cambridge: CUP.
WARSTAT, Matthias, 2003. „Activist Theatre and the Agitprop Legacy". Peripeti, vol. 20, nr. 38, pp 66–75.
WARSTAT, Matthias, 2024. „Theater Publics in Motion. Affective Dynamics of the Theater and the Street, Berlin 1989", în: Margreth LÜNENBORG, Birgitt RÖTTGER-RÖSSLER (ed.), *Affective Formation of Publics: Places, Networks, and Media*. London: Routledge, pp 51–65.

Surse online

https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0019/le-theatre-politique-et-les-festivals.html
https://squattheatre.com/about.html
https://www.c3.hu/collection/tilos/238.html

© Magdolna Jákfalvi, 2026. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).