Teatrul experimental în provincia maghiară în anii 1970 (Montările pieselor „Ubu” de Jarry realizate de István Paál la Pécs și Szolnok)

DOI : 10.46522/S.2026.01.4

Árpád KÉKESI KUN, PhD
University of Arts Târgu Mureș, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary
arpad@kekesikun.hu

Abstract: Experimental Theatre in the Hungarian Provinces in the 1970s: István Paál's Productions of Jarry's Ubu Plays in Pécs and Szolnok

While, at the turn of the 1960s and 1970s, the traditions of the avant-garde found expression primarily within the sphere of amateur and alternative theatre in Hungary, by the second half of the 1970s the conception of theatre as an experimental practice had gradually begun to infiltrate certain productions of the institutional theatre as well. However, this only affected the provincial theatres, and the theatres in Budapest did not show any movement from the canon. The essay analyses two emblematic instances of such experimentation: the 1977 production of "King Ubu" in Pécs and the 1979 staging of "Ubu Enchained" in Szolnok. Both are linked to the name of István Paál, the only Hungarian theatre director to stage two of Alfred Jarry's "Ubu" plays in different theatrical contexts. The study seeks to explore the political resonances that these productions acquired within the cultural framework of state socialism and to analyse the extent to which they mobilised and reconfigured the dramaturgical strategies of the classical avant-garde.

Key words: *Alfred Jarry, King Ubu, Ubu Enchained, state-socialism, Hungary, 1970s, provincial theatres.*

Cea mai cunoscută montare maghiară a piesei *Ubu Rege* de Alfred Jarry din perioada socialismului de stat a fost realizată de Gábor Zsámbéki la Teatrul Katona József, în 1984. De-a lungul unui deceniu, spectacolul a cunoscut un succes remarcabil, însumând 191 de reprezentații la Budapesta și alte 39 pe scene internaționale. Succesul ei excepțional tinde să estompeze montările lui István Paál ale pieselor *Ubu Rege* și *Ubu înlănțuit*, realizate cu câțiva ani mai devreme, a căror semnificație este analizată în acest studiu.

Paál a montat *Ubu Rege* la Pécs în februarie 1977, iar „continuarea" sa, *Ubu înlănțuit*, la Szolnok, în decembrie 1979. Deși programele de sală prezentau ambele spectacole drept premiere maghiare, *Ubu Rege* fusese deja pus în scenă la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din Budapesta în 1968, precum și de Teatrul Minerilor, o trupă de amatori din Tatabánya. Montarea de la Pécs reprezenta însă prima punere în scenă a piesei realizată de o trupă profesionistă. Montarea piesei *Ubu înlănțuit*, în schimb, a constituit într-adevăr o premieră maghiară și, totodată, prima reprezentare a piesei în afara Franței (Bajomi 1980, 27). Această informație se bazează pe cea mai recentă ediție a volumului *Le Théâtre Dada et surréaliste* de Henri Béhar, publicată de Gallimard în anul 1979. De asemenea, decizia lui Paál de a monta *Ubu înlănțuit* separat era, în sine, neobișnuită, întrucât piesa este, de regulă, prezentată împreună cu cea precedentă (*Ubu Rege*). Astfel a procedat, de pildă, Peter Brook, care a reunit cele două piese sub titlul *Ubu aux Bouffes,* la teatrul său din Paris, în noiembrie 1977, iar Televiziunea Maghiară a difuzat, la acea dată, fragmente din acest spectacol. Este posibil ca această montare să-i fi atras atenția lui Paál asupra piesei *Ubu înlănțuit*. Chiar dacă ipoteza nu poate fi demonstrată cu certitudine, rămâne remarcabilă consecvența gândirii teatrale a lui Paál, care a dus la capăt, într-o altă montare și într-un alt oraș, ceea ce începuse cu doi ani și jumătate mai devreme. Nu este lipsit de semnificație faptul că ambele spectacole au fost realizate în teatre de provincie. Conform tezei propuse în acest studiu, în a doua jumătate a anilor 1970, teatrele de provincie au devenit un teren de testare pentru experimente care anterior fuseseră caracteristice colectivelor de teatru de amatori și de teatru alternativ și pe care teatrele profesioniste din Budapesta le-au evitat. O tendință majoră a teatrului de provincie din anii 1970 și 1980 a intrat într-o rezonanță puternică cu sensibilitatea neoavangardistă, pe măsură ce artiști formați în afara structurilor teatrului oficial au fost integrați tot mai frecvent în teatrul instituțional.

Parcursul lui István Paál se înscrie în această dinamică. El a fost primul regizor din teatrul profesionist care nu a absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică. *Ubu Rege* a reprezentat cea de-a cincea și ultima montare a lui Paál la Teatrul Național din Pécs și, alături de spectacolul său *Kőműves Kelemen* (*Zidarul Kelemen*) de la Szeged (1973), de *Caligula* (1976) montat la Pécs și de *Tango* de Mrożek, realizat la Szolnok (1978), a fost considerat, trei decenii mai târziu, drept unul dintre momentele de vârf ale operei sale (cf. Duró 2003, 6–10).

Paál a stabilit o legătură explicită între „comedia de groază" a lui Jarry – așa cum era numită în programul de sală – și montarea anterioară a dramei lui Camus, atunci când Père Ubu s-a prezentat, cu o voce stentoriană, prin ultimele cuvinte ale lui Caligula la Pécs: „Încă sunt viu". Imediat după această replică se auzea zgomotul unei toalete trase. *Ubu Rege* a continuat astfel de unde se oprise *Caligula* și a declanșat, în cuvintele lui Paál, „o contrarevoluție împotriva mediocrității, a lipsei de talent și a corupției" (Magyar și Duró 1978, 34). Merită remarcat faptul că, în această definiție, Paál utilizează termenul „contrarevoluție" într-un sens diferit de cel al discursului politic al epocii, care îl aplica evenimentelor din octombrie 1956. În logica lui Paál, dimpotrivă, puterea statului socialist este cea care desfășoară o contrarevoluție împotriva poporului.

Montarea piesei *Ubu Rege* a încercat să dea expresie acestei perspective printr-o permanentă oscilație între concret și general, evitând să contureze o figură ușor recognoscibilă a lui Ubu și orientându-se, în schimb, spre explorarea naturii „ubuismului, o contagiune socială mereu posibilă" (Mészáros 1977, 6). În poemul său în vers liber, tipărit în programul de sală, Paál îl numea pe Ubu „eroul timpului nostru". Formula nu îi viza exclusiv pe uzurpatorii puterii și pe complicii acestora, ci pe toți supușii: „*Tu* ești Ubu? / Sau *el*?... / Poate chiar *eu*?...". În această interpretare, „ubuismul" devine expresia unei condiții istorice specifice perioadei post-1956, manifestată prin proliferarea „setei sâsâitoare de putere, a prostiei fără margini și a lipsei de caracter, a egoismului și lăcomiei dezlănțuite, a lipsei de principii, a trădării de rutină și a indiferenței necruțătoare" (Paál 1977, fără pagină). Metafora acestei situații era, în spectacol, „viața de șobolan": personajele apăreau sub înfățișarea unor șobolani, iar scenografia era concepută la aceeași „scară de șobolan". Decorul configura un colț de stradă supradimensionat, cu burlane ample de apă pluvială și canalizare, un trotuar înalt de aproape un metru, mucuri de țigară uriașe și cotoare de mere roase, precum și două guri de canal amplasate în partea frontală a carosabilului scenic. Costumele actorilor, păroase și noduroase, evocau la rândul lor creaturi ale subteranului urban. Astfel, dimensiunea vizuală a spectacolului era definită în întregime de „estetica canalizării" (Mészáros 1977, 6). În consecință, intriga era prezentată ca „o încăierare a unei gloate reduse la starea de șobolani" (Nánay 1977, 1395), însoțită de nenumărate aluzii la simboluri ale puterii și la evenimente istorice familiare publicului. Când Ubu îi îmbărbăta pe soldații polonezi, îngroziți de armata rusă, ridicând deasupra capului „bastonul de fizică" (*bâton-à-physique*) și „cârligul de finanțe" (*croc à phynances*), gestul trimitea transparent la simbolul solidarității proletare: ciocanul și secera (cf. Duró 2003, 9). În sală izbucneau proteste împotriva acțiunilor lui Ubu: se aprindeau luminile, Ubu și soldații lui părăseau scena și îi intimidau pe spectatori cu zgomote puternice, îi identificau pe cei nemulțumiți și îi „executau". Ubu și acoliții lui ieșeau apoi pe ușile sălii pentru a le confisca țăranilor toate bunurile (Mihályi 1977, 27). Pentru spectatorii mai în vârstă, această experiență nu putea să nu evoce deportările, represaliile de după anul 1956, rechizițiile din perioada regimului Rákosi și colectivizarea violentă. Cei care au privit spectacolul cu reticență au obiectat față de aceste „glume" și de trimiterile istorice și politice, susținând că „pamfletul, presărat cu numeroase absurdități, oferea o lecție săracă" (Futaky 1977, 451). Alții au pus în evidență acele trăsături ale piesei lui Jarry care decurg din interpretarea ei ca parodie a lui Shakespeare, corelând montarea lui Paál cu producții contemporane provocatoare și transgresive, precum *Hamlet*ul lui Iuri Liubimov (Moscova, 1971) și *Othello*-ul lui Peter Zadek (Hamburg, 1976). Într-adevăr, tocmai datorită acestor trăsături, critica ubuismului, formulată din perspectiva etică mereu subliniată de Paál, nu a putut fi transpusă integral în limbajul cabaretului politic, iar analiza comportamentului de tip „șobolan" a dobândit forța de a-i constrânge pe spectatori la o confruntare cu ei înșiși. Aceasta era susținută atât de *Cântecul*

îndobitocirii, introdus ca prolog, pus pe muzică și interpretat de Tamás Cseh,[1] cât și de comportamentul neobișnuit al actorilor în timpul aplauzelor. Dacă, la finalul spectacolului *Caligula*, actorii nu reveneau la rampă pentru a primi aplauzele publicului, la finalul spectacolului *Ubu Rege* actorii costumați în șobolani îngenuncheau în fața publicului, începeau să aplaude și părăseau scena unul câte unul, pe măsură ce spectatorii ieșeau din sală – ca niște „reflexii deformate" ale publicului (Nánay 1977, 1395).

Toate cele cinci montări realizate de Paál la Teatrul Național din Pécs au luat forma unor spectacole deopotrivă intens intelectualizate și profund senzoriale, construite pe o tensiune fertilă între concretețea unor elemente tangibile dezvoltate în spirit realist și irupțiile unor imagini de factură suprarealistă. *Caligula* și *Ubu Rege* au continuat „firul de gândire" început la Szeged cu *Kőműves Kelemen*, desăvârșind ceea ce însuși Paál considera a fi o trilogie (Magyar și Duró 1978, 34). În pofida tonalităților lor marcate de resemnare, îndoială și luciditate tragică, aceste spectacole au fost concepute sub semnul credinței în „permanența revoluției". Ele porneau de la presupunerea că, în Ungaria anilor 1970, „ar putea fi creată o societate onestă, capabilă de confruntare cu sine", iar teatrul ar putea oferi un punct de plecare în acest sens, ajutându-i pe oameni să „pună sub semnul întrebării status quo-ul" – după cum afirma chiar Paál (Bóta 1995, 4). De aceea, la Szolnok, Paál a început să exploreze și problematica manipulabilității individului, articulând o nouă trilogie prin montările sale ale pieselor *Cabala bigoților* de Mihail Bulgakov, *Vizita bătrânei doamne* de Friedrich Dürrenmatt și *Ianuarie* de Iordan Radicikov. Prin intermediul acestor spectacole, el a continuat să investigheze raportul dintre libertate și conformism, extinzând astfel reflecția începută la Pécs asupra posibilităților de rezistență morală într-o societate dominată de compromis și adaptare.

Și *Ubu înlănțuit* se integra în această suită de investigații teatrale, iar o formulare dintr-un articol de presă consacrat spectacolului oferă o cheie pentru reconstituirea sa: „comedia consolidării". Merită menționat că primii 5–15 ani de după venirea la putere a lui János Kádár, la sfârșitul Revoluției din 1956, sunt cunoscuți drept perioada de consolidare a regimului Kádár. Cu toate acestea, expresia nu era însă folosită în mod accentuat, ci sub forma unei întrebări, integrată într-o construcție coordonată din cronica lui József Vinkó, care susținea că „spectacolul de la Szolnok este plin de vervă, pune în joc trăsăturile familiare ale ubuismului și este greu de decis dacă a fost conceput ca o farsă sau ca o comedie a consolidării? Sau ambele, iar comedia de groază ascunde o glumă sângeroasă?" (Vinkó 1979, 3). Vinkó dublează întrebarea, estompând și mai mult structura posesivă, care apare *en passant*, fără nicio intenție acuzatoare, dar care, pentru noi, se dovedește deosebit de lămuritoare. Să examinăm modul în care *Ubu înlănțuit* de la Szolnok făcea trimitere la Ungaria anilor 1970 fără a actualiza piesa – cel puțin nu la nivelul componentelor exterioare ale spectacolului. De fapt, era ca și cum „constrângerile spațiului și ale timpului ar fi dispărut" și „zăgazurile istoriei s-ar fi rupt" (Bérczes 1979,

[1] Tamás Cseh (1943–2009) a fost un compozitor, cântăreț și interpret maghiar, cunoscut pentru cântecele sale incisive, adesea critice, realizate împreună cu poetul Géza Bereményi, precum și pentru rolul său de cronicar al propriei epoci.

5), lăsând să se ivească, în spațiul scenic conceput de István Szlávik, un fel de haos istoric. O actualizare ar fi presupus corespondențe relativ precise, însă Paál, în spiritul patafizicii lui Jarry, estompa claritatea și suspenda sensul, făcând dificilă orice lectură univocă a spectacolului. În același timp, el avea în vedere ceea ce „poate fi utilizat dintr-o dramă care castrează și caricaturizează democrația burgheză și toate formele de atitudine militaristă" – după cum afirma chiar Paál (V.M. 1979, 52). Prin urmare, el căuta „conținutul de actualitate" al piesei, care „trebuia remarcat cu orice preț" (ibid.).

Având în vedere formația artistică a lui Paál, valorile pe care și le-a asumat, montările sale anterioare și modul său de a gândi teatrul, este limpede că Paál nu putea construi o caricatură a democrației burgheze, ci mai degrabă una a socialismului existent. Prin urmare, ceea ce definea pe scenă „statul social primitiv" – „în care toată lumea tinde spre securitate generală și bunuri materiale, iar libertatea este obligatorie, fie că vrei, fie că nu" (Vinkó 1979, 3) – amintea mult mai mult de Ungaria anilor 1970 decât de Franța lui Jarry sau de Franța contemporană regizorului. Pe scurt, piesa îl are în centru pe Père Ubu, care își dorește acum să fie sclav și să conducă din postura de sclav; astfel, *Ubu înlănțuit* funcționează ca o piesă-oglindă în raport cu predecesoarea sa, *Ubu Rege*.

Spectacolul de la Szolnok nu se concentra asupra unei persoane care își transforma dorințele tiranice și sadice într-un spirit servil masochist, ci asupra destinului celui care „se străduiește să se descurce în limitele libertății" (Vinkó 1979, 3). Cu alte cuvinte, asupra unei persoane care trăiește într-o lume în care „chiar și supunerea este permisă" și în care slujitorul devine stăpân (Lőcsei 1980, 4) – o situație încărcată de ironie în contextul ideologic al dictaturii proletariatului. „Ubu, invocat de obicei ca întruchipare a prostiei burgheze", observa un cronicar, „a devenit de data aceasta un model al șireteniei și ingeniozității mic-burgheze. Aparține lumea lui Ubu înlănțuit? – întreabă montarea lui István Paál cu o disperare amenințătoare" (ibid.). O altă cronică remarca, la rândul ei, că în montarea anterioară a piesei *Ubu Rege* de la Pécs personajul titular „devenea un coșmar al existenței mic-burgheze, silindu-l pe filistin să fugă" (Vinkó 1979, 3). Se cuvine să insistăm asupra utilizării adjectivului „mic-burghez" din aceste două citate, având în vedere că el nu trimite nici la *Kleinbürger* (sau *Spießbürger*), prezentat drept opusul omului socialist, nici la existența filistină pe care omul socialist aspira să o depășească. Dacă ar fi fost așa, Paál ar fi redus piesa lui Jarry la o simplă piesă de propagandă a socialismului de stat. Ubu al lui Paál era însă modelat după versiunea maghiară a socialismului în decursul celor treizeci de ani ai săi, caricatura acesteia fiind adusă pe scenă.

Paál revenea astfel asupra analizei „Ubu-ului timpului nostru", care, la Szolnok, apărea drept o figură „aproape deziluzionată, blazată" (Vinkó 1979, 3), iar îngustimea de orizont – uimitoare prin consecvența ei – îl proiecta deasupra celorlalți. Ubu-ul cotidian al lui István Fonyó apărea lipsit de burta nemilos de mare și de capul în formă de pară, putând deveni cu ușurință o „cunoștință personală" a publicului (Lőcsei 1980, 4). Actorul striga că „burta mea este mai mare decât lumea toată", dar nu evoca deloc un monstru supranatural – cânta melodii de Katalin Karádi, dansa și cucerea publicul, o pălmu-

ia jucăuș peste șezut pe Mama Ubu și, datorită adaptării realizate de Zoltán Jékely, vorbea într-o maghiară colocvială, cu accente de mahala.

Ubu-ul de la Szolnok nu aparținea, așadar, epocilor evocate de spectacolul care descria un zigzag prin istorie: nu era trecutul, ci prezentul, iar astfel *mise-en-scène*-ul a transformat „jocul grotesc despre libertate într-o farsă disperată despre idealul libertății pervertit de mica burghezie" (Lőcsei 1980, 4). În această perspectivă, noțiunea de „mică burghezie" dobândea la Paál o semnificație distinctă de accepțiunile sale ideologice consacrate. Ea nu desemna inamicul comunist, nici filistinul democrațiilor occidentale, ci cetățeanul maghiar care ajunsese să considere Republica Populară de neclintit și se resemnase cu pierderea libertății – un supraviețuitor cotidian al regimului socialismului de stat.

Deși Ubu-ul de la Szolnok părea cu totul diferit de Ubu-ul de la Pécs, el era, în esență, același. În programul spectacolului de la Pécs, Paál îl identifica pe Ubu drept „întruchiparea existenței murdare și împuțite, de șobolan, a tuturor canalizărilor" (Paál 1977, fără pagină), iar această creatură nu devenise mai blândă în doi ani și jumătate, ci își rafinase doar metodele. În piesa lui Jarry, Ubu însuși afirmă că „a devenit mai înțelept" (Jarry 1968, 247) și a înțeles că, dacă i-ar ucide pe toți, n-ar avea pe nimeni care să-i execute ordinele. „Rămân în continuare Ubu înlănțuit, Ubu sclav, și nu voi mai da niciodată ordine. Astfel oamenii mă vor asculta cu atât mai prompt" – proclamă el la final (Jarry 1968, 312). Această revelație a lui Papa Ubu a devenit lecția din *Ubu înlănțuit*: „Trebuie să violezi mințile oamenilor, trebuie să-i faci să lupte pentru sclavie și să o accepte de bunăvoie, ba chiar să o dorească" (Bérczes 1979, 5). Transpunerea scenică a acestei idei conferea evenimentelor spectacolului un ton la fel de ironic ca și anunțul grandilocvent, formulat în contextul unui șomaj aparent inexistent, potrivit căruia chiar și Papa Ubu dorește să fie util societății, dorește să muncească.

Majoritatea criticilor au elogiat *Ubu înlănțuit* drept un spectacol plin de idei surprinzătoare și de un umor savuros, care reclamă de la public, de la un capăt la altul, o participare intelectuală activă. În viziunea lui Paál, textul lui Jarry este „scris într-o manieră mult mai schematică decât *Regele Ubu*, astfel încât [noi] trebuie să-i sporim substanța printr-o inventivitate incredibilă, pentru a-i conferi prezență scenică" (Bajomi 1980, 27). Într-adevăr, dacă o asemenea inventivitate era necesară, la Szolnok ea nu lipsea deloc, un critic evocând un „torent de idei ca Niagara" (Ibidem). Dacă trecem în revistă momentele menționate în cronici – de pildă, un mire care folosește soneria de bicicletă pe post de ceas, un proiectil de tun prins într-o plasă de prins fluturi, flori cu tulpini din cuie, un tribunal funcționând cu o precizie mecanică desăvârșită și judecători montați pe arcuri, femei cucernice care se transformă în baiadere voluptuoase, un Mare Vizir redus la condiția unei păpuși de cârpă, sclavi de galeră vâslind cu linguri de lemn ce funcționează totodată ca măști – putem conchide că Paál a transformat „farsa studențească" a lui Jarry într-o „farsă studențească" proprie, ca un omagiu adus trecutului său din teatrul de amatori. *Ubu înlănțuit* apare astfel ca o continuare, realizată într-un alt context și după un interval considerabil de timp, a ceea ce Paál inițiase cu aproximativ un deceniu mai devreme la Szegedi Egyetemi Színpad (Scena Universitară din Szeged).

Privite din perspectiva spiritului spectacolului și a modului de punere în scenă, se poate trasa o linie de continuitate de la *Az óriáscsecsemő* (*Bebelușul uriaș*) de Tibor Déry – versiunea scenică a uneia dintre operele majore ale avangardei maghiare –, montată la Szeged, trecând prin *Caligula* și *Regele Ubu* puse în scenă la Pécs, apoi prin *Tango* și *Sfârșit de partidă*, montate la Szolnok, până la *Ubu înlănțuit* și chiar *Tragedia omului*, realizată la începutul stagiunii următoare, ca debut al lui Paál în funcția de regizor principal al Teatrului Szigligeti.

Întrucât *Ubu înlănțuit* expunea consecvent întregul mecanism al creației teatrale și îi implica pe toți cei antrenați în spectacol, de la recuziter la sufleor, de la actori la spectatori, el a construit o punte între teatrul de amatori de la cumpăna anilor 1960 și 1970 și „noua teatralitate" a anilor 1990. Încă din primele sale spectacole, Paál a urmărit să apropie publicul de scenă, recurgând la procedee ce pot fi puse în legătură cu avangarda clasică, menite să dezorienteze spectatorii și să estompeze granițele dintre teatru și viață. Paál prefera să-și deschidă și să-și încheie spectacolele cu imagini puternice. Aceste procedee au fost aplicate și la începutul, și la finalul lui *Ubu înlănțuit*. Înainte ca luminile din sală să se stingă, bărbați înarmați, îmbrăcați în civil, au năvălit printre spectatori, au apucat brutal o spectatoare și au târât-o afară fără un cuvânt. Gestul este la fel de subversiv ca acțiunile propuse de manifestele futuriste – să lipești spectatorii de scaune cu clei, să le vinzi bilete pentru locuri greșite (ca să se ia la harță pentru ele) etc.

Deschiderea spectacolului *Ubu înlănțuit* – construită în jurul unei acțiuni neașteptate, desfășurată aici și acum, în mijlocul spectatorilor, caracteristică genului performance-ului – urmărea să inducă publicului o stare de insecuritate și să anuleze distanța convențională dintre propria lor lume și evenimentele de pe scenă. Mai mult, acest început conținea o aluzie la teama de a fi ridicat cu forța de reprezentanții puterii. În 1979, regimul Kádár nu mai făcea oamenii să dispară în acest mod, însă exercita violența prin alte mijloace. Paál evoca însă o epocă nu foarte îndepărtată – teroarea regimului Rákosi (adică preistoria regimului Kádár) –, în care asemenea lucruri erau posibile.

Finalul spectacolului propunea o spargere la fel de puternică a „peretelui al patrulea" și chiar o formă deliberată de ofensare a publicului. Soliman, sultanul turcilor, rămânea singur pe scenă și, cu o indiferență ostentativă, scuipa coji de semințe în direcția spectatorilor, până când aceștia înțelegeau că reprezentația se încheiase și începeau să aplaude. Un alt moment derutant, menit să problematizeze separația dintre teatru și viață, apărea la începutul actului al doilea. După o dezbatere scenică privind alegerea între lozincile „Trăiască libertatea!" și „Trăiască sclavia!", toți actorii se întorceau spre sală și începeau să măsoare în tăcere publicul din priviri. Jurnalistul (critic al reprezentației invitate la Salgótarján) care a consemnat acest moment își continua imediat relatarea cu o întrebare revelatoare: „Chiar vor să ne ceară și nouă să ne exprimăm poziția, verbal? Ce straniu, ce neobișnuit! Teatrul oficial nu ne-a cerut niciodată așa ceva nouă, spectatorilor. Iar acum, când o face, deruta noastră este deplină, iar această derută o poate trăi la fel și actorul – aflat, la rândul lui, într-o situație neobișnuită" (Sulyok 1979, 4). Această situație are o încărcătură istorică și socială

deopotrivă revelatoare și incisivă. Importanța acestui moment rezidă tocmai în suspendarea temporară a rolurilor consacrate. Spectatorul înceta să mai fie un receptor pasiv, protejat de anonimatul întunericului din sală, fiind confruntat cu perspectiva asumării unei poziții explicite. În același timp, actorul renunța la siguranța oferită de ficțiunea dramatică și risca intrarea într-un spațiu al imprevizibilului.

Pe de o parte, ea reprezenta una dintre rarele situații din perioada socialismului de stat în care, într-un spectacol produs de un teatru oficial, publicul era interpelat direct, privit în ochi și constrâns să ia poziție. Teatrul de amatori experimentase anterior asemenea forme de relaționare cu spectatorii, însă teatrul profesionist, instituțional, nu o făcuse. Montările lui Gábor Székely de la Szolnok depășiseră deja logica reprezentării închise, dar nu „provocaseră" publicul în modul în care o făcea Paál.

Pe de altă parte, într-un context social în care exista un singur conducător, o singură tabără și o singură lozincă, în care opțiunea electorală individuală era în mare măsură formală, introducerea unei alternative devenea un gest destabilizator. Această divizare, această dualitate era neașteptată și șocantă. Nu întâmplător, articolul citat consemnează faptul că spectacolul a divizat efectiv publicul din Salgótarján. Montarea lui Paál viza însă, probabil, tocmai acest lucru: nu unitatea, ci divizarea, iar potrivit a două cronici, publicul din provincie a receptat-o cu rezerve mai mari decât publicul mai select și în mare parte avizat de la reprezentația invitată din Budapesta. Criticul cotidianului local din Szolnok, de pildă, menționează că, după prima seară, care a suscitat reacții vii din partea publicului și hohote de râs, a asistat la o altă reprezentație în care spectatorii nu au profitat de posibilitatea de a participa, ceea ce a „ucis" spectacolul (cf. Bérczes 1979, 5). Spectatorul de provincie nu s-a dovedit cel mai potrivit partener pentru experimentul lui Paál. Familiarizat cu un anumit tip de convenție teatrală, el nu știa cum să înțeleagă situații precum cea menționată, cu glumele lor de teatru studențesc, și nu a intrat cu adevărat în jocul spectacolului. Cu toate acestea, fără existența teatrului de provincie și a publicului de provincie, spectacolul lui Paál probabil nu s-ar fi născut niciodată. Chiar și la Teatrul Național, condus de Gábor Székely și Gábor Zsámbéki între 1978 și 1982, sau în oricare dintre teatrele capitalei din acea perioadă, este greu de imaginat un spectacol care să îmbine teatrul de amatori cu cel profesionist în maniera spectacolului *Ubu înlănțuit*. În schimb, spectacolul s-a integrat fără dificultate în programul eterogen al teatrului din Szolnok și și-a ocupat firesc locul, la trei luni după senzația stagiunii – montarea lui Iuri Liubimov după *Schimbul* de Iuri Trifonov – și între premierele musicalului *Omul din La Mancha* și ale operetei *Bal la Savoy*.

BIBLIOGRAFIE

BAJOMI LÁZÁR, Endre, 1980. „Übüvölet Szolnokon". *Színház*, 1980, vol. 13, no. 2, p. 25–28.

BÉRCZES, László, 1979. „Láncra verve és megszelídítve. Magyarországi bemutató a Szigligeti Színházban". *Szolnok Megyei Néplap*, 1979, vol. 30, no. 298, p. 5.

BÓTA, Gábor, 1995. „Be kell épülni a falba? Találkozás Paál Istvánnal”. *Magyar Hírlap*, 1995, vol. 28, no. 36, p. 4.
DURÓ, Győző, 2003. „Az életmű csúcsai”. *Színház*, 2003, vol. 36, no. 8, p. 6–10.
FUTAKY, Hajna, 1977. „Pécsi színházi esték”. *Jelenkor*, 1977, vol. 20, no. 5, p. 449–454.
JARRY, Alfred, 1968. *Ubu Enchained*. Traducere de Simon WATSON TAYLOR. New York: Grove Press, 1968. p. 219–312. [ediție electronică].
LŐCSEI, Gabriella, 1980. „A láncra vert Übü. Jarry rémbohózata a szolnoki színházban”. *Magyar Nemzet*, 1980, vol. 36, no. 2, p. 4.
MAGYAR, Fruzsina şi DURÓ, Győző, 1978. „Beszélgetés Paál Istvánnal”. *Színház*, 1978, vol. 11, no. 10, p. 32–35.
MÉSZÁROS, Tamás, 1977. „Magyarországi bemutató Pécsett. Übü király”. *Magyar Hírlap*, 1977, vol. 10, no. 62, p. 6.
MIHÁLYI, Gábor, 1977. „Übü király, az avantgarde klasszikusa?”. *Színház*, 1977, vol. 10, no. 5, p. 24–28.
NÁNAY, István, 1977. „Külföldi kortársaink itthon”. *Nagyvilág*, 1977, vol. 22, no. 9, p. 1394–1397.
PAÁL, István, 1977. „Korunk hőse: Übü”. În: Alfred Jarry: *Übü király*, program de sală al producției Teatrului Național din Pécs, 1977, fără pagină.
SULYOK, László, 1979. „Színházi esték. A láncra vert Übü”. *Nógrád*, 1979, vol. 35, no. 293, p. 4.
VINKÓ, József, 1979. „A láncra vert Übü. Szolnoki Szigligeti Színház”. *Új Tükör*, 1979, vol. 16, no. 50, p. 3.
V.M., 1979. „Ősbemutató Szolnokon. A láncra vert Übü”. *Pesti Műsor*, 1979, vol. 28, no. 51, p. 52.

© Árpád Kékesi Kun, 2026. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).