

EL TEATRE HONGARÈS A L'ESCENA CATALANA (1939-2003)

Malgrat les intermitències, tan característiques d'altra banda de la tradició escènica magiar, el teatre hongarès no ha deixat d'atreure l'atenció dels professionals catalans. Des de la presència de la dramaturgia hongaresa del *divertissement* als escenaris barcelonins de la postguerra fins a l'estrena de *Liliom*, l'obra més internacional de Ferenc Molnár, el 2003, a la Sala Beckett de Barcelona, s'escolen més d'una seixantena d'anys de lligams teatrals catalanohongaresos. La crònica de la recepció de la dramaturgia hongaresa del 1939 al 2003 no tan sols es trenca amb incursions parcials d'autors i obres concrets —no sempre els més originals ni els més representatius—, sinó també amb la participació més o menys intencionada de les companyies magiars de més projecció internacional en els festivals catalans.

FERENC MOLNÁR EN LA CARTELLERA DE POSTGUERRA

Les companyies privades de postguerra (Irene López Heredia, Lili Muráti, Mariano Ozores, Infanta Isabel de Madrid, Pepita Serrador, Guadalupe Muñoz Sampedro) inclogueren en els seus repertoris traduccions o versions *sui generis* en castellà d'obres d'esbargiment, d'evasió o, a tot estirar, d'alta comèdia (Gallén 1985: 64-66). Les peces (de títols prou eloqüents) eren signades per dramaturgs d'entreguerres com ara János Vaszary (*Me casé con un ángel*, *Mucho cuidado con la Lola*, *Agua en los bolsillos*, *Los mejores años de nuestra tía*, *El dinero no hace feliz*, *Eva no salió del paraíso*, *El escándalo del alma desnuda*, *El corderito verde*, *Te haré feliz*, *La bella y la vespa*, *La mujer de tu prójimo*, *Mi marido no me entiende*, *¿Quién es este hombre?*), László Fodor (*Suspenso en amor*, *La señora sueña*, *Sexteto*, *Ruleta*), Ferenc Molnár (*Mariscal*, *Los invitados del duque*) o, entre d'altres, Ferenc Herczeg (*La última danza*). Aquestes traduccions o adaptacions degueren passar sense gaires problemes les severes restriccions de la censura franquista, sobretot d'ordre moral, aplicades als textos estrangers.

Així i tot, les arbitrarietats de la crítica teatral afecta al règim esdevenien tan extravagants que menaven a prendre's l'exercici crític com una autèntica croada moral. Per posar-ne només un exemple, una comèdia tan innocent com *Sexteto*, de Fodor, presentada per la companyia Infanta Isabel de Madrid, sota la direcció d'Arturo Serrano i amb Isabel Garcés com a cap de cartell, al Teatre Calderón de Barcelona, el 4 de maig de 1948, despertà les sospites d'Enrique Rodríguez Mijares, crític del *Diario de Barcelona*, perquè l'obra reconeixia l'adulteri com a solució al problema plantejat. De fet, la susceptibilitat de Rodríguez Mijares (1948) es lamentava, concretament, que al final de l'obra Fodor deixés oberta la possibilitat que la «infidelitat conjugal» del marit —envers la qual no tenia res a objectar— pogués ser corresposta amb l'«adulteri» de la dona, fet inacceptable que duia el crític a recriminar de manera admonitòria l'autor (un dels més castigats per la censura moral): «¡No, señor Fodor; no, y mil veces no! Eso de que el esposo se marche resignado, convencido de no sabemos qué razonamientos, mientras su mujer se siente jubilosa de poder corresponder a las reiteradas pretensiones del hombre que precisamente le tapaba a él sus líos con su amante; eso, repetimos, no podemos admitirlo en modo alguno».

Entre les obres estrenades en aquest període, una de les comèdies més rellevants és —sens dubte— *Mariscal*, de Ferenc Molnár, un dels dramaturgs d'èxit a l'Europa d'entreguerres i, tal com ho estudia Enric Gallén en la seva comunicació, força representat en castellà a la Barcelona dels anys trenta. *Mariscal* fou estrenada per la companyia de Luis Prendes, al Teatre Comèdia de Barcelona, el 28 de juny de 1952, conjuntament amb la peça breu *Idilio* del mateix Molnár, totes dues en una traducció de Claudio de la Torre. Ángel Zúñiga (1952), un dels pocs crítics d'aleshores una mica exigents estèticament, destacà Molnár com un dramaturg representatiu d'una època de l'escena europea i d'una manera de fer teatre d'influx francès: «Es el autor que sabe, como pocos, crear una situación teatral y darle ese tono a la vez mundano y cínico, o, tal vez mejor, cínico por mundano. Como sea, el caso es que sus farsas, jugando tantas veces con el carrusel teatral, fueron sinónimos de elegancia. Molnár era un espíritu muy fino, alguien profundamente enterado de cómo se ha de comer un plato francés y con qué vino ha de estar regado. Sus comedias son todo un curso de comportamiento social». *Mariscal*, que ja es coneixia per la versió cinematogràfica, n'era una bona mostra: «dentro de una fórmula europea —esta es la palabra— cuyo ciclo parece haberse terminado, *Mariscal* llena todavía de oportunismo su malicia escénica; de ironía, el rasero con que el autor mide el alma de los personajes, aquella que aparece disimulada con los afeites de la cortesía, del disimulo, de la educación. Desde el momento que un incidente pone boca arriba todas las cartas, cada cual se descubre como lo que es, y no como figuraba ser».

Durant el franquisme, la presència de companyies hongareses en l'escena catalana fou més aviat residual o anecdòtica: el 1972, per exemple, l'Ensemble

Budapest, un conjunt de música i danses del folklore magiar, va presentar, sota els auspicis de la representació consular d'Hongria, un espectacle que duia l'original eslògan «Hungria baila para usted». En canvi, en àmbits col·laterals a l'escena *stricto sensu* hi hagueren dues iniciatives singulars, també d'expressió castellana: d'una banda, l'editorial Janés va publicar, el 1948, tres textos teatrals de Lajos Zilahy (*Torres de madera*, *Retorno al hogar* i *El pájaro de fuego*, traduïts els dos primers per Ferenc Olivér Brachfeld i el darrer per Andrés de Kramer) i, de l'altra, l'elenc de Ràdio Barcelona va estrenar, entre el 1956 i el 1968, versions radiofòniques de peces de Ferenc Molnár (*Mariscal*) i László Fodor (*Amo a una actriz*, *Dobles parejas* i *Suspenso en amor*).

EL «NOU TEATRE» HONGARÈS AL FESTIVAL DE SITGES (1981-1986)

A la dècada dels vuitanta es produí, finalment, un salt qualitatiu amb la presència del teatre hongarès més alternatiu en la programació del Festival Internacional de Teatre de Sitges que dirigia Ricard Salvat. A partir del 1981, començaren a arribar a Sitges les primeres companyies hongareses que van suposar una renovació del panorama escènic del país centreeuropeu. La programació d'aquestes companyies a la mostra de Sitges, cal inscriure-la en el context d'una participació cada vegada més destacable del nou teatre hongarès en els festivals internacionals. Sense anar més lluny, el Festival de Caracas acollí diversos grups hongaresos els anys 1978 i 1981 i, tal com indicava el programa del festival sitgetà de 1981, la primera companyia que aterrà a Sitges, la Universitas Együttes, de Budapest, havia participat en els festivals de Parma, Nancy, Wrocław, Palerm, Lió, Berna, Sarajevo i Hèlsinki.¹

La presència del teatre hongarès al Sitges s'adeia amb el propòsit de Ricard Salvat, com a director i responsable màxim de la tria dels espectacles estrangers, d'internacionalitzar el festival (Massip 1981), sense haver d'invertir-hi —raó tàcita— un pressupost excessiu. És per això que, en l'edició de 1981, Salvat programà grups de països que, com ara Hongria, però també Corea del Nord o Equador, no hi havien assistit mai i tingué interès a convidar la Universitas Együttes de Budapest, «perquè creïem que és molt important que l'espectador occidental pugui verificar a quins nivells de refinament estètic, sense perdre l'eficàcia política, ha pogut arribar l'espectacle d'alguns països socialistes» (Salvat 1999: 545). En edicions successives del festival sitgetà, Salvat programà un o dos espectacles anuals de companyies hongareses diverses: Universitas Együttes de Budapest (*Zadig o el destí*, 1981, i *Koffer*, 1982); teatre Rock

1. Ricard Salvat assistí al Festival de Caracas de 1978 i hi pogué veure el muntatge d'*El salm roig*, del grup Nepszínház (Teatre del Poble), dirigit per Miklós Jancsó, autor del film homònim guanyador d'un premi a Cannes. El director català estimà el missatge renovador, des del punt de vista ètic, estètic i polític, d'aquest apassionant espectacle» (Salvat 1999: 542-543).

Színház (*Concert en el teatre i Starmarkers*, 1983); teatre Játékszín de Budapest (*Jo duc el foc*, 1985); László Gálffi (*Batega un cor sota la sotana i Una jornada a l'infern*, 1985); teatre Csiky Gergely de Kaposvár (*La casa de Bernarda Alba*, 1986), i teatre Katona József (*Exercicis d'estil*, 1986).

A desgrat de les condicions deficitàries de l'espai (l'Envelat) i de les dificultats de l'idioma, els de la Universitas Együttes de Budapest, una companyia semiprofessional d'artistes joves «a la recerca de nous camins i mètodes d'actuació al marge dels teatres institucionals» (programa del festival [p.f.]), van obtenir molt bona acollida del públic i de la crítica amb *Zadig o el destí*, dramatització de l'obra de Voltaire elaborada i dirigida per Imre Katona. Segons Joan de Sagarra (1981), «los húngaros se metieron al público en el bolsillo. Su espectáculo tenía imaginación, colorido, fuerza y, sobre todo, era algo fresco, directo, limpiamente ejecutado». En un sentit similar, Joaquim Vilà i Folch (1981) destacà que *Zadig o el destí* oferia, sobretot, «un brillant treball de muntatge, essencialment un apassionant treball de dramaturgia d'Imre Katona, amb moments d'extraordinària bellesa plàstica».

El mateix grup universitari tornà a Sitges en l'edició de 1982 amb *Koffer*, un espectacle de teatre al carrer dissenyat i dirigit també per Imre Katona. Estrenat al festival de Gyula pocs mesos abans, el juliol de 1982, *Koffer* era «una conseqüència directa dels experiments d'Universitas, els quals estan encaminats a potenciar l'habilitat creativa de l'actor» (p.f.). *Koffer* ('maleta' o 'bossa de viatge', en hongarès) es basava en les tècniques d'improvisació, barrejava els elements còmics amb la dansa i l'acrobàcia i, argumentalment, s'inspirava en les impossibilitats de les condicions de vida dels hongaresos i del país centre-europeu. A diferència de l'any anterior, tanmateix, el muntatge passà sense pena ni glòria: la crítica o bé no en parlà, o bé el tractà amb paternalisme. Xavier Fàbregas (1982), que enviava a *La Vanguardia* unes cròniques demolidores sobre el festival, esmolà la ironia fins a la caricatura: «los chicos y las chicas de la Universidad budapestiana llevaron a cabo un espectáculo muy simpático y muy patriótico, dentro del mejor estilo de los *boys scouts*, y nos explicaron a grandes rasgos la historia de su país. Una historia que, por lo que entiendo, es del tono de la que a nosotros nos enseñaron hace unos años en la escuela: el Cid Campeador, Isabel y Fernando, el cardenal Cisneros y otros personajes así de nítidos, sólo que con nombres y vestimentos húngaros. La narración llega hasta Stalin, y de lo que viene después ya no se dice nada porque se ve que todo son flores y violas. Al acabar estábamos todos tan contentos que el centenar escaso de espectadores que seguimos la fábula aleccionadora batimos palmas, y los chicos saludaron largamente, y que a unos y a otros Santa Lucía nos conserve la vista».

En l'edició de 1983, el jove grup del teatre Rock Színház prengué el relleu de la Universitas oferint dos espectacles de teatre musical: *Concert en el teatre: rebels, sants, bojos*, una antologia dels èxits de la història del rock, i *Starmarkers*,

«primera òpera rock hongaresa» (p.f.). Fundada oficialment el juliol de 1982, la companyia era dirigida pel dramaturg i lletrista Tíbor Miklós, a qui secundava el compositor Mátyás Várkonyi, i en poc temps havia trasbalsat la tradició musical del seu país per portar a l'escenari la música rock i les inquietuds del jovent. Si *Concert* es limitava a repassar els *hits* del rock (*West Side Story*, *Jesucrist superstar*, *Hair*, *Evita*), *Starmarkers*, estrenada el 1981, abordava el fenomen de la «creació d'estrelles», tant en la vida política com en els negocis, a partir d'una actualització de la història de Neró, segons la perspectiva d'una generació crescuda sota «la màgia de la música rock» (p.f.).

Les dues propostes de teatre Rock Színház desagradaren al conjunt de la crítica. Joan de Sagarra (1983) qualificà d'insòlita la programació de *Concert* com a obertura del festival i ironitzà sobre l'estranyesa i els interrogants que havia causat entre els professionals del teatre que hi van assistir: «la parroquia se preguntaba qué tenía que ver una joven compañía de *rock* cantando selecciones de *Evita*, *Hair*, *El graduado*, *The West Side Story*, en húngaro, de manera brillante pero mimética, con una coreografía digna del ballet de RTVE de los años en que Fraga Iribarne era ministro de Información y Turismo, con un festival de teatro y, encima, de vanguardia». Fàbregas (1983) tampoc no es quedà curt a l'hora de criticar la imitació del musical nord-americà, que interpretava com un fenomen de «papanatismo beatífico hacia todo lo que llega de Occidente y en particular lo que llega de Estados Unidos»; *Concert* era, al seu parer, una mostra vetusta de «pseudojazz» i «pseudorock»: «un burdo zurcido de diferentes números de la comedia musical de Broadway y de algunas óperas-rock, cantadas de manera mediocre y muy mal bailadas. Y el resultado se queda en un producto discotequero que nada puede hacer sobre el escenario». Sense tanta bel·ligerància, Vilà i Folch (1983a) també criticà el mimetisme de *Concert* respecte al gènere i subratllà que el muntatge —d'escenografia i vestuari modestos— encadenava «numerets sense relació els uns amb els altres», en una barreja de clàssic i romàntic «ideal per a un programa de televisió de diumenge». Com Sagarra, el crític de l'*Avui* reconegué que, malgrat això, l'espectacle havia connectat amb el públic. Pel que fa a *Starmarkers* (ni Sagarra ni Fàbregas en van parlar), el mateix Vilà i Folch (1983b) admeté que rescabala-va una mica la imatge que havia ofert el grup amb *Concert*, perquè, tot i mantenir la influència dels clixés genèrics, era «molt més personal, fresca i directa»; les irregularitats que podia tenir l'espectacle es diluïen en el to paròdic i humorístic de l'òpera-rock i la part interpretativa, juntament amb l'escenografia i el vestuari, havia estat més ben ajustada.

El 1985, Sitges acollí els espectacles hongaresos *Jo duc el foc*, de Miklós Hubay, per *Játékszín*, dirigit per László Vámos, i *Batega un cor sota la sotana* i *Una jornada a l'infern*, d'Artur Rimbaud, adaptades en un sol muntatge per l'actor László Gálffi, sota la direcció d'András Matkocsik. *Jo duc el foc* (1970), com indicava la sinopsi publicada en el programa del festival, partia d'un fet

verídic, el suïcidi, l'estiu de 1957, de l'actor hongarès Imre Soós —interpretat pel jove István Bubik, menció especial al premi Cau Ferrat d'aquell any— i els interrogants que plantejava aquesta mort, a 25 anys, de «l'estrella absoluta del teatre i el cinema hongarès»: «Va ser un geni o un boig? Per què es va matar? Qui és el responsable de la seva mort? Hi ha un responsable? El seu suïcidi fou una conseqüència necessària de la seva vida? Hi ha necessitat d'un suïcidi?». L'obra se centrava en els darrers dies de la vida d'aquest jove d'orígens molt humils que va poder ser actor gràcies als canvis socials que es produïren a Hongria i n'anatomitzava els motius íntims —complex dels orígens, llacunes culturals— i socials —els prejudicis classistes, la divisió entre rics i pobres, l'opinió pública, les circumstàncies polítiques del moment— que podien dur-lo al suïcidi junt amb la seva dona, una jove metgessa.²

La crítica o bé va ignorar l'obra de Hubay, o bé va fer-ne una valoració despietada. Fàbregas (1985) expressà la seva perplexitat davant del fet que la companyia del Teatre Nacional hongarès acudís a una mostra internacional amb un muntatge en què ni l'escenografia, molt pobra, ni els actors, poc competents, ni el mateix dramaturg se salvaven de la crema: «el prestigio de Miklós Hubay no se habrá conseguido con piezas como *Jo busco el foc*, un melodrama basado en las relaciones de un actor que enloquece y de una médico que se enamora de él. *Jo busco el foc* me recordó el teatro antañón de los años 40, dentro de la línea de un Luca de Tena, pero construido con mucha menos habilidad. Algo que huele a naftalina por los cuatro costados». Respecte a la proposta rimbaudiana de Gálffi, malgrat que el programa oficial reproduïa extractes de notícies de premsa naturalment elogiosos de la interpretació de l'actor, només va merèixer l'atenció de Francesc Burguet (1985) que es limità a reconèixer que l'hongarès era «un gran actor, de una gestualidad preciosista y sutil, y de una voz aún más delicada».³

Finalment, el 1986, el darrer any del *mandat* salvatià, el Festival Internacional de Sitges oferí dos espectacles més de dues companyies hongareses: *La casa de Bernarda Alba*, en la traducció András László, del Teatre Csiky Gergely de Kaposvár, dirigit per Kati Lázár, i *Exercicis d'estil*, del Teatre Katona József, dirigit per László Salamon Suba. Si *La casa de Bernarda Alba* (Gran premi Cau Ferrat d'aquell any a la millor estrena) presentava com a novetat que el personatge de Bernarda Alba era interpretat per un actor (Tamás Jordán), *Exercicis d'estil* emprava vint-i-sis de les noranta-dues variacions del text de Raymond

2. Com a complement, el programa oficial de 1985 publicà una traducció indirecta de *Jo duc el foc*, de Hubay, signada per Elia Llorente, que partí de la italiana d'Eva Graziani Szasz. La preceidia un extens article (reproduït de *Books Abroad*) del traductor francès Jean-Luc Moreau sobre la dramaturgia de l'hongarès.

3. La mostra sitgetana de 1985 programà també una lectura de *Freud*, de Miklós Hubay, i, com a reconeixement a l'edició coetània de *La tragèdia de l'home* en català, un passí del film *L'Annunciació* (1984), d'András Jeles, inspirat en l'obra de Madách.

Queneau, amb el propòsit d'expressar sintèticament «les relacions humanes, l'ordre de la societat, la vida» (p.f.).

La tria de la crítica fou ben diàfana. Joan-Anton Benach (1986a, b i c) valorà com a «poc reeixits» els *Exercicis d'estil* del Katona i, en canvi, destacà com una veritable sorpresa del festival el muntatge de *La casa de Bernarda Alba*, del Csiky Gergely de Kasposvár: «el grup hongarès, dirigit per Kati Lázár amb un concepte sever del naturalisme, va aconseguir de recrear —sintetitzava a 1986c— el drama de la repressió sexual que hi ha en el text de Lorca d'una manera crua, convincent, travessada de dalt a baix per una emotivitat admirable. Malgrat que prescindeix de la dimensió allegòrica, la versió rebla el missatge tenebrós de Bernarda Alba en fer que aquest personatge sigui interpretat per un actor, Tamás Jordán, símbol d'una autoritària aniquilació del sexe femení [...]. Rodejat(da) Bernarda Alba d'un grup d'actrius excel·lents, la companyia hongaresa va rebre els elogis més entusiastes, unànimes i merescuts que es produïren en els deu dies de festival». Comparant el muntatge hongarès amb l'homònim que hi presentà el Théâtre des Chimères, Burguet (1986) era també conclusiu: «la compañía húngara entendió perfectamente la obra de Lorca y jugó la carta de la verdad. Lejos del histrionismo trágico de los franceses, los húngaros encontraron la medida de esa tensión infernal de *La casa de Bernarda Alba*».

L'UBÚ REI DE GÁBOR ZSÁMBÉKI AL FESTIVAL DE TARDOR DE BARCELONA DE 1991

La programació de l'*Ubú rei* de Gábor Zsámbéki en el III Festival de Tardor de Barcelona de 1991 devia ser el fruit de l'interès creixent que, arreu d'Europa, però sobretot a França, començava a tenir el teatre hongarès i especialment el treball del Katona József Színház —un dels membres fundadors de la Unió de Teatres d'Europa— i de directors d'escena com el mateix Zsámbéki.⁴ L'activitat artística del Teatre József Katona, iniciada el 1982, esdevingué una de les més importants de l'escena hongaresa de la dècada dels vuitanta, aconseguí un reconeixement internacional notable a Europa i obtingué diversos premis de prestigi, entre els quals el vintè palmarès del Syndicat de la Critique Dramatique al millor espectacle en llengua estrangera per l'actuació al Théâtre de l'Europe a París (Nánay 1999: 19-20; Nánay 2001: 55; Johnson 1999: 46).

Estrenat el 1984, *Ubú rei* formava part des d'aleshores del repertori d'espectacles del Katona de Budapest, que mantenia una desena de muntatges en actiu i combinava, de manera equilibrada, tradició i innovació, per renovar-se

4. Potser també hi devien influir, ni que sigui indirectament, els intercanvis —publicitats en el seu òrgan ADE— que, durant el 1989 i el 1990, es produïren entre l'Associació de Directors d'Escena d'Espanya i l'Associació d'Artistes de Teatre d'Hongria i que descobriren, en l'escena espanyola, el potencial escènic magiar (especialment el Katona, Zsámbéki i Székely).

i obrir-se a l'exterior (Orduña 1990: 105-107; Koltai, 1999: 11-16; Nánay 1999: 17-24). Gábor Zsámbéki, codirector amb Gábor Székely de la companyia del Katona i un dels *enfants terribles* del nou teatre hongarès, explicà a la premsa catalana que, abans de poder estrenar *Ubú rei* a Budapest, l'espectacle havia patit el rigor de la censura, que obligà a suprimir algunes frases tan feridores com ara «tant de bo no hi hagués russos per tot arreu!» (referència a un dels tabús del règim: l'ocupació soviètica); la versió que oferien del clàssic de Jarry, tanmateix, no es volia quedar, segons Zsámbéki, en una lectura més o menys política: «lo que verdaderamente nos ha interesado es remarcar ese devenir histórico que hace que siempre aparezca ese cobarde y codicioso dispuesto a ocupar una postura de poder sobre sus semejantes y, ante el asombro de todos, lo consiga» (Sesé 1991).

L'*Ubú rei* de Zsámbéki arribà a Barcelona amb l'aval de la bona acollida de què gaudia, en la premsa francesa, el Katona de Budapest, que era tingut per un dels més recents i més prestigiosos teatres de l'Europa central i que debutà el març de 1988 a l'Odéon-Théâtre de l'Europe de Giorgio Strehler, amb *Három Nővér (Les tres germanes)*, d'Anton Txèkhov, dirigit per Tamás Ascher, el dia 2, i *Catullus*, de Milán Füst, sota la direcció de Gábor Székely, el dia 10 (Schmitt 1988). Dos anys més tard, el 28 de maig de 1990, l'*Ubú rei* de Zsámbéki es presentà també a l'Odéon parisenc, dins la programació del Théâtre de l'Europe que aleshores dirigia Lluís Pasqual (Schmitt 1990).⁵

Ubú, rei es representà al Teatre Poliorama de Barcelona del 8 al 12 d'octubre de 1991 i gaudí d'una rebuda excel·lent de la crítica catalana. Benach (1991a) relacionà l'estètica *metàlica* de l'espectacle amb la situació històrica —l'entrada dels tancs soviètics a Budapest el 1956— en què s'inspirà Gábor Zsámbéki i, en relació amb altres muntatges de l'*Ubú*, considerà que el mèrit del director del Katona consistia a integrar modernitat i sensibilitat històrica. Tot i considerar-lo una mica «desmenjat» pel pas del temps, Benach (1991a) posava l'accent, entre els aspectes més meritoris, en el format dadaïsta de la música, la interpretació insuperable de Juli Básti com a Mare Ubú i el llenguatge circense resultant de la combinació de crueltat i farsa. Considerat un dels espectacles més ben acollits del Festival de Tardor de 1991, el mateix Benach (1991b) desgranà els punts forts de l'*Ubú* hongarès: «adapta als gustos d'avui i se'n serveix totes les claus i intuïcions avantguardistes que hi havia en la famosa obra d'Alfred Jarry estrenada el 1896. Immergida en una estètica de la *deixalla*, *miserabilista*, l'escenografia és com la fantasia onírica d'un malson: allò que quedà a Hongria després de la devastació dels tancs soviètics el 1956. El joc escènic és un diàleg constant entre la farsa i la crueltat, i la interpretació

5. Pocs mesos abans de la presència al festival de tardor de Barcelona, el muntatge s'exhibí al Festival de Otoño de Madrid de 1990, en el qual obtingué, també, una crítica molt favorable (vegeu Nieva 1990).

té l'aire disbauxat i antiperfeccionista d'un teatre fet en una barraca de fira. Músics-actors i actors-músics van i vénen des d'un conjunt instrumental *dadà*, estrofolari, a una acció que em semblà un xic erosionada pel (suposat) avorriment d'uns actors que l'han representada massa vegades».

Amb una descripció molt vívida de l'espectacle, Joan Casas (1991) va rebre entusiàsticament l'*Ubú rei* de Zsámbéki i, a més de remarcar l'ajustada traducció simultània de Kálmán Faluba, posà l'èmfasi en l'originalitat, la universalitat i, en particular, la vigència de l'obra que la companyia Katona havia atès amb una llibertat i una creativitat contagioses: «La paròdia atitellada de Shakespeare que Jarry es va empescar continua funcionant a tot drap, sobretot quan ens és servida, com en aquest cas, amb una llibertat absoluta, amb una llibertat desvergonyida —no m'imagino pas una llibertat vergonyosa— que exigeix la complicitat del nostre propi desvergonyiment d'espectadors».

Sagarra (1991) accentuà la lectura política de l'*Ubú rei* i contextualitzà el muntatge en l'Hongria de János Kádár (*expremier* hongarès i primer secretari del Partit Comunista Hongarès fins al 1988), en què tot el país era una claveguera: «la cloaca del poder. Hierros retorcidos, trampas-basureros por los que desaparecen los nobles, restos de un tanque (soviético, como Dios manda), harapos, hambre, lujuria... *Merde!*». Si bé el públic de Budapest que veié l'estrena de l'obra el 1984 podia sentir-se molt més còmplice del muntatge, per les picades d'ullet antisoviètiques que engaltava, l'espectador català, al capdavall, en valorava la representació *tout court*: «Aquí nos quedamos con un brillante espectáculo de gran guiñol, estructurado en escenas precedidas, a la manera circense, de los sones de una pequeña orquesta, con carteles brechtianos que sitúan el lugar de la acción; un montaje en cierta medida convencional, *daté*. Lo que sigue maravillando es la apabullante calidad de los intérpretes, de *todos* los intérpretes, sin los que ese *Ubú* no sería lo que es».

Contrastant amb l'opinió de Sagarra, Vilà i Folch (1991) manifestava que l'*Ubú* de Zsámbéki i el Katona havia fet palès, amb imaginació, la capacitat d'escandalitzar que demostrà, cent anys enrere, en la seva estrena, ja que la paràbola, actualitzada, continuava funcionant i preservava la proximitat amb l'espectador: «Jarry va agafar els paràmetres que li oferia Shakespeare i va estrafer la vida. Gábor Zsámbéki ha muntat les facècies d'*Ubú* en un escenari ple de desferres, gairebé una claveguera, donant a les ambicions del protagonista un aire profundament ridícul, detonant de la paràbola, mirall deformat —però ben nítid— de personatges i fets que cada dia ens passen per davant».

LILIOM, DE FERENC MOLNÁR A LA SALA BECKETT (2003)

Tot i la presència a l'escena catalana dels darrers anys d'obres de George Tabori (*Mein Kampf*, 1999, *Les variacions Goldberg*, 2001, *Jubileum*, 2001),

traduïdes tanmateix de l'alemany, o de Gyula Molnár (*Petits suïcidis*, 2002), un dramaturg hongarès afocat a Itàlia, no és fins a l'estrena d'una adaptació de *Liliom*, a la Sala Beckett de Barcelona, el 26 de febrer de 2003, que disposem d'un text teatral contemporani traduït directament de l'hongarès al català, a cura d'Eloi Castelló (Molnár 2003). Després de més de setanta anys, per primer cop d'ençà del 1939, pujava a un escenari del país una *traducció directa* d'una peça original de la dramaturgia hongaresa, dirigida per Carlota Subirós, que també signava l'adaptació. La tria de *Liliom* per la jove directora no era el fruit de cap operació cultural meditada ni de cap voluntat d'emplenar un buit escenicocultural, sinó l'efecte d'una seducció: Subirós va veure-la a Berlín i va decidir d'estrenar-la en català. Això no obstant, el cert és que *Liliom* entroncava, tot salvant les distàncies cronològiques i estètiques, amb la recepció de Ferenc Molnár els anys vint i trenta. Recuperava així —des d'una mirada actual— un dels fils perduts que la censura i l'autarquia cultural franquistes tallaren d'arrel i permetia de traçar una certa continuïtat —un cas excepcional— en la recepció en català del dramaturg hongarès, «sans conteste la figure dominante du théâtre hongrois du siècle passé» (Autors diversos 2001: 223).

La publicació de *Liliom* en el número 5 de la col·lecció En Cartell, mal que fos una adaptació, enllaçava amb el primer llibre que encetà el cicle de traduccions contemporànies de la literatura hongaresa: *La tragèdia de l'home*, d'Imre Madách (1985), l'obra clàssica per excel·lència de la dramaturgia magiar, publicada en català el 1985 (Godayol i Ugarte 1996). Entre un text i l'altre, descomptades les edicions d'obres de Tabori (*Mein Kampf*, *Les variacions de Goldberg*), l'anella d'enllaç fóra, si fos publicada, la magnífica adaptació al català que signa Feliu Formosa de la peça breu de Molnár *Un idil·li exemplar*, un joc de metateatre afí a *Mariscal*. El text de Formosa, una adaptació feta el 1987 per a un taller de l'Institut del Teatre a partir de la traducció castellana de Claudio de la Torre publicada el 1952 a Alfil (Molnár 1952), forma part d'un recull mecanoscrit inèdit intítulat *Escenes diverses* i dipositat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona.

El muntatge de *Liliom* va gaudir d'una molt bona rebuda d'una crítica que, de sobte, descobrí un clàssic desconegut. Amb tota la raó del món, Benach (2003) constata que Ferenc Molnár era un nom inevitable en qualsevol antologia del teatre centreeuropeu contemporani i també en les temporades teatrals europees o els festivals internacionals, però que havia estat un dels grans absents en els escenaris catalans. Després de ressaltar l'adaptació de Carlota Subirós, pel respecte a l'original, l'agilitat i la modernitat escèniques, considerava que la directora havia sabut manipular amb encert la mescla de «fantasia poètica y drama popular» de *Liliom* i que el muntatge de la Sala Beckett havia superat, probablement, els resultats de l'estrena del mateix text al Cafè de la Danse de París, sota la direcció de Guy Lumbroso. En l'escenificació de Subirós, hi havia, segons Benach, «un muy serio trabajo en la definición de las fiso-

nomías y muy buenos hallazgos en lo que atañe a la logística escénica que debe procurar un eficaz enlace de los diversos ambientes».

Francesc Massip (2003) aplaudí que la Sala Beckett de Barcelona recuperés una obra imprescindible de la dramaturgia contemporània i considerà Molnár, de costat de Wedekind i Schnitzler, «un dels millors representants d'aquest teatre centreeuropeu que va fecundar l'expressionisme amb arguments que s'emmirallen en els marges de la societat i que copsen personatges antiheroics i, per això mateix, profundament humans». A banda de l'interès intrínsec que brindava la peça per la qualitat expressiva i per la significació històrica, Massip posava en relleu la solvència de la interpretació de Lluís Soler com a Liliom i el «triple esclat d'actriu, directora i música»: l'actriu Alícia Pérez, que incorporava amb versatilitat el paper de Juli; la directora Carlota Subirós, que aconseguia una direcció «ajustada i brillant», i el «paisatge sonor i musical» que col·laborava a «tensar l'arc de l'espectacle» i a envolar «l'imaginari de l'espectador».

Pablo Ley (2003) se sorprenia que el teatre centreeuropeu de començaments del segle xx i especialment l'hongarès fos tan poc conegut i cotitzava la qualitat literària i la capacitat de seducció de *Liliom*, una obra que, segons aquest crític, contava «una extraña y bellísima historia de amor con el trazo grueso, colorista y brutal del primer expresionismo». Del text, Ley remarcava l'encert de Molnár per teixir la història en seqüències estructurades episòdicament i per crear un personatge potent com Liliom, «una bestia salvaje incapaz de expresar la ternura que constituye el núcleo de su corazón». Del muntatge, opinava que Subirós havia sabut copsar el personatge amb sensibilitat, malgrat no acabar d'explotar-ne totes les contradiccions; havia reeixit a escenificar el text amb desimboltura, tot i que amb una estètica «tal vez demasiado cuidada, poco sucia, poco centroeuropea», i havia centrat la seva preocupació en els personatges principals, interpretats per Lluís Soler i Alícia Pérez, que feien un treball «formidable».

Després d'unes encertades disquisicions sobre la condició de clàssic de Molnár, Núria Santamaria (2003) traçava els antecedents de la recepció de l'hongarès en l'escena catalana de preguerra i conclouïa que una de les decisions més intel·ligents de la proposta de Subirós havia estat de tenir present «tant la superposició històrica de les lectures i les imatges que l'obra ha generat com la malleabilitat essencial de la matèria primera». L'operació de «bricolatge dramaturgic» havia consistit, segons Santamaria, a «actualitzar signes i figuracions i aprimar els tòpics d'una sensibilitat de fi de segle que, a pesar de tot, bateguen: els vestigis del mite de la bella i la bèstia, el veïnatge de l'artista i el delinqüent —(auto)exclosos d'una societat fenícia i vulgar—, el lloc comú de la fira i la dualitat entre la dona fràgil i la dona de món».

COROLLARI: UNA RECEPCIÓ INTERMITENT, UNA DRAMATÚRGIA INCONEGUDA

Si la història del teatre hongarès del segle xx està immersa en grans mutacions històriques, polítiques i socioculturals, el fil que tensa la recepció de la dramaturgia magiar a l'escena catalana en brinda, d'alguna manera, un mirall: fins que no hi hagué una obertura cultural a Hongria, els anys vuitanta, no arribà el «nou teatre». Dels repertoris anodins de postguerra a l'estrena de *Liliom*, aquest mirall reflecteix de retop els trasbalsos i dèficits que ha patit l'evolució del teatre català després del 1939. La programació continuada d'espectacles de companyies hongareses al festival de Sitges respon a la inquietud de Ricard Salvat per donar-hi a conèixer el teatre del «bloc socialista» (val a dir que el 1994 Salvat estrenà un muntatge de *La tragèdia de l'home* al Teatre Nacional de Budapest). En canvi, la inclusió de l'*Ubú* de Zsámbéki al Festival de Tardor de Barcelona de 1991 i l'estrena de *Liliom* el 2003, podem imputar-les, respectivament, al ressò internacional del Katona i a l'èxit europeu de Molnár (més el valor afegit del referent cinematogràfic de *Liliom*).

Per tant, *mutatis mutandis* a la preguerra, la recepció dels anys vuitanta ençà ha estat intermitent, intuïtiva i asistemàtica. Com constatava Javier Orduña (1990: 103), ni tan sols alguns dels representants del teatre hongarès més consolidat, com ara István Örkény, Péter Nádas o György Spiró, no han arribat encara als escenaris dels Països Catalans. La crítica veié els muntatges de les companyies hongareses com a *démodé* i, sovint, en menystingué la càrrega ideològica que duïen. Quan s'estrenà l'adaptació de *Liliom*, en contrapartida, fou unànime a l'hora d'aplaudir-ne el resultat. Comptat i debatut, talment com passa amb el conjunt del teatre de l'Europa de l'est, la dramaturgia magiar, la clàssica i la contemporània, però especialment la més revulsiva, continua inconeguda, inexplorada, llunyana.

FRANCESC FOGUET I BOREU
Universitat Autònoma de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AUTORS DIVERSOS 2001: *Théâtre hongrois contemporain*, París, Éditions Théâtrales.
 BENACH 1986a: J. A. B. [Joan-Anton Benach], «Una *Bernarda Alba* que vino de Hungría», *La Vanguardia*, 3-v, 31.
 BENACH 1986b: J. A. B. [Joan-Anton Benach], «Obras menores en un certamen en perpetua crisis», *La Vanguardia*, 5-v, 16.
 BENACH 1986c: J. A. B. [Joan-Anton Benach], «Sitges, les dues cares d'una manifestació teatral problemàtica», *Serra d'Or*, 321 (juny), 65.
 BENACH 1991a: Joan-Anton Benach, «Entre la belleza y la desgana», *La Vanguardia*, 10-x, 52.
 BENACH 1991b: Joan-Anton Benach, «De Budapest a Sant Andreu», *El Temps*, 383 (21-x), 87.
 BENACH 2003: Joan-Anton Benach, «El amor en tiempo de inocencia», *La Vanguardia*, 1-III, 47.

- BURGUET 1985: Francesc Burguet, «El agua hipocondriaca. XVII Festival de Teatro de Sitges», *El País*, 5-v, 38.
- BURGUET 1986: Francesc Burguet i Ardiaca, «Bernarda Alba, por partida doble. 18º Festival Internacional de Teatro de Sitges», *El País*, 2-v, 25.
- CASAS 1991: Joan Casas, «Un *Ubu rei* sensacional», *Avui*, 10-x, 34.
- FÀBREGAS 1982: Xavier Fàbregas, «Festival de Teatro en Sitges. Un Gombrowicz monòtono y unos húngaros simpáticos», *La Vanguardia*, 20-x, 59.
- FÀBREGAS 1983: Xavier Fàbregas, «Sitges inauguró su Festival de Teatro», *La Vanguardia*, 16-x, 56.
- FÀBREGAS 1985: Xavier Fàbregas, «Un fracaso sigue a otro fracaso. XVII Festival de Teatro de Sitges», *La Vanguardia*, 5-v, 41.
- GALLÉN 1985: Enric Gallén, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona, Institut del Teatre.
- GODAYOL I UGARTE 1996: M. Pilar Godayol i Nogué, Xus Ugarte i Ballester, «Les traduccions del català a l'hongarès i de l'hongarès al català», *Revista de Catalunya*, 107 (maig), 122-125.
- JOHNSON 1999: Jeff Johnson, «Budapesti Alternatív Színházak: dog or wolf?», *Slavic and East European Performance. Drama, Theatre, Film*, 19, 1 (tardor), 36-48.
- KOLTAI 1999: Tamás Koltai, «Theater and Politics before and after 1989», dins *Tradition and innovation in Modern Hungarian Theatre*, Budapest, ITI Hungarian Center, 11-16.
- LEY 2003: Pablo Ley, «Montaje excelente», *El País*, 16-III, 41.
- MADÁCH 1985: Imre Madách, *La tragèdia de l'home*, traducció de Balázs Déri i Jordi Parra-mon, dins *Teatre*, Barcelona, Edicions 62, 187-348.
- MASSIP 1981: J. Francesc Massip, «Ricard Salvat explica el Festival de Teatre de Sitges», *Avui*, 15-x, 30.
- MASSIP 2003: Francesc Massip, «Esclats», *Avui*, 1-III, 43.
- MOLNÁR 1952: F. Molnár, *Mariscal y Un idilio ejemplar*, versió espanyola de Claudio de la Torre, Madrid, Alfíl.
- MOLNÁR 2003: Ferenc Molnár, *Liliom. Vida i mort d'un mala peça. Llegenda de suburbis en set escenes*, traducció d'Eloi Castelló i adaptació de Carlota Subirós, Barcelona, RE&MA 12.
- NÁNAY 1999: István Nánay, «From Realism to Postmodernism», dins *Tradition and innovation in Modern Hungarian Theatre*, Budapest, ITI Hungarian Center, 17-24.
- NÁNAY 2001: István Nánay, «Structures et tendances théâtrales après 1945», dins *Théâtre hongrois. D'une fin de siècle à l'autre: 1901-2001*, direcció d'Anna Lakos, Montpellier, Maison Antoine Vitez, 47-57.
- NIEVA 1990: Francisco Nieva, «*Ubu*, una obra barroca», *Primer Acto*, 236 (novembre-deseembre), 80-81.
- ORDUÑA 1990: Javier Orduña, «El teatre hongarès, entre el regeneracionisme i la crítica de l'individu», *Revista de Catalunya*, 47, 103-117.
- RODRÍGUEZ 1948: Enrique Rodríguez Mijares, «En el Teatro Calderón. Estreno de *Sexteto*, comedia en tres actos, de Ladislao Fodor, traducción de María Luz Regás», *Diario de Barcelona*, 5-v, 15.
- SAGARRA 1981: Joan de Sagarra, «Sitges-81. Molière, ovacionado. Una compañía húngara y un actor francés logran animar el Festival de Teatro», *La Vanguardia*, 20-x, 63.
- SAGARRA 1983: Joan de Sagarra, «El Festival de Teatro de Sitges abrió sus puertas con un grupo rockero húngaro», *El País*, 16-x, 36.

- SAGARRA 1991: Joan de Sagarra, «La cloaca del poder», *El País*, 11-x, 43.
- SALVAT 1999: Ricard Salvat, *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*, Barcelona, Institut del Teatre.
- SANTAMARIA 2003: Núria Santamaria, «Confitura hongaresa», *L'Avenç*, 280 (maig), 64-67.
- SESÉ 1991: Teresa Sesé, «Gábor Zsámbéki: "Siempre hay un Ubú dispuesto a alcanzar el poder"», *La Vanguardia*, 8-x, 52.
- SCHMITT 1988: Olivier Schmitt, «Le Katona de Budapest à l'Odéon», *Le Monde*, 2-III, 14.
- SCHMITT 1990: Olivier Schmitt, «Un printemps hongrois à Paris. Tandis que Marivaux triomphe à Budapest le Théâtre Katona triomphe à l'Odéon», *Le Monde*, 25-v, 8.
- VILÀ I FOLCH 1981: Joaquim Vilà i Folch, «Festival de Teatre de Sitges. Una gran exhibició de l'actor Philippe Caubère», *Avui*, 20-x, 34.
- VILÀ I FOLCH 1983a: Joaquim Vilà i Folch, «Un grup hongarès obrí el certamen amb un espectacle basat en el rock», *Avui*, 16-x, 35.
- VILÀ I FOLCH 1983b: «*Starmarkers*, la primera òpera rock feta pels hongaresos. XVI Festival Internacional de Teatre de Sitges (III)», *Avui*, 19-x, 34.
- VILÀ I FOLCH 1991: J. V. F. [Joaquim Vilà i Folch], «Notes de teatre. Les estrenes. *Ubú, reis*, *Serra d'Or*, 383 (novembre), 73.
- ZÚÑIGA 1952: A. Z. [Ángel Zúñiga], «Teatros. Comedia. Estreno de *Mariscal* de Molnár», *La Vanguardia Española*, 29-vi, 18.