



Jászay Tamás

Semmi művészet?

DÍJAK ÉS ELŐADÁSOK

A díjak már csak ilyenek: többnyire a múltnak szólnak, ritkán a jelennek, elvéve a jövőnek. A díjat adományozó testület nem rendelkezik váteszi képességekkel – a kitüntetések olykor meglepetést okozhatnak azoknak is, akik döntenek róluk. Ezzel nem azt állítom, hogy a tizenharmadik alkalommal odaítélt Európai Színházi Díjért (Europe Theatre Prize), illetve annak „kistestvééréért”, a tizenegyedszer kiosztott Új Színházi Valóságok (Europe Prize New Theatrical Realities) elnevezésű kitüntetésért ne vállalná a felelősséget a tizenegy tagú, Európa legnevesebb színháztudósait, kritikussait, direktoraikat magába foglaló zsűri.

És mégis: az idén az elbűvölő alsó-sziléziai városban, Wrocławban megtartott, a díjátadás köré szerveződő egyhetes színházszakmai ünnepélyen felvonuló előadások némi hiányérzetet hagytak maguk után – és nemcsak bennem. Messze nem osztom ugyan az egyik szomszédos országból érkezett neves kritikus véleményét, aki egy magánbeszélgetésen az idei díjazottak kapcsán későn érkezett jóvátételről, illetve arról beszélt, hogy a zsűritagok saját lelkiismeretüket megnyugtatóan osztottak elismeréseket. Az viszont valóban meglepő, hogy az idei díjazottak között akad olyan, akinek több mint két évtizedet kellett várnia, hogy „észrevegyék” a zsűrorok (Pippo Delbono), másnál a fesztiválra hozott előadás nem győzött meg arról, hogy színháza valóban kurrens és korszerű lenne (François Tanguy). És akkor ott van a megkésettységnek egy különös alfaja is: Schilling Árpád azt a fajta színházcsinálást, amiért a díjat kapta, tavaly felfüggesztette.

Ahhoz, hogy a zsűri döntését megértsük, érdemes röviden szólni az Európa Színházi Díj, illetve az idei elismerések háttéréről. 1986-ban az Európai Közösség úgy döntött, hogy az öreg kontinens legnevesebb – általában Európa földrajzi határain túl is jól ismert – színházcsinálót jelentős pénzjutalommal (hatvanezer euró) járó kitüntetésben részesíti, s a díjazott munkásságát nyilvános beszélgetések, színielőadások, illetve kapcsolódó workshopok keretében mutatja be a szakmának és az érdeklődőknek. (Csak néhány név a korábbi nyertesek közül: Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Giorgio Strehler, Robert Wilson, Pina Bausch, Harold Pinter.) A harmadik alkalomtól csatlakozott az Új Színházi Valóságok elnevezésű, korábban húszezer, 2009-től harmincezer euróval járó „mellékdíj”, amit többek között Anatolij Vasziljev, Eimuntas

Nekrošius, Christoph Marthaler, Heiner Goebbels vagy Josef Nadj vehetett át.

A díjazottak számának megszorodása, illetve a korábbi kitüntetetteknek a találkozóra való visszalátogatása biztosította, hogy a díjátadó ceremónia köré épülő fesztivál mára Európa egyik legfontosabb színházi találkozóává izmosodott. Taormina, Torino és Thesszaloniki után idén a lengyelországi Wrocław biztosította az infrastrukturális hátteret. S még ha az olasz irányítással működő szervezőbizottság olykor mediterrán lazasággal kezelte is a műsorfűzetben még centire kimért időpontokat, ez nem szegte jókedvét a világ minden tájáról érkező több száz színházi szakembernek, akik között kritikus, drámaíró, rendező, fesztiváligazgató vagy színházi elméletíró egyaránt megtalálható volt.

2009-ben a fődíjat a fesztiválon két és fél előadással szereplő lengyel Krystian Lupa vette át – a wrocławai Laboratórium Színház születésének ötvenedik s a világhírű teátrumot létrehozó Jerzy Grotowski halálának tizedik évfordulójára egész éves rendezvénysorozattal emlékező lengyelek többszörösen örülhetnek. Az Új Színházi Valóságok díjak esete jóval speciálisabba sikeredett. A zsűri rendet akart tenni végre: az 1996 és 2001 között legtöbb jelölést kapott színházcsinálók között osztották szét a díjjal járó harmincezer eurót. A bírálók egyfelől régi tartozásaikat kívánták törleszteni, másfelől feltételezhetően új fejezetet akarnak nyitni a díj történetében. És akik most megkapták, ami ezek szerint már régóta járt volna nekik: a flamand Guy Cassiers, az olasz Pippo Delbono, az argentin Rodrigo García, a francia François Tanguy és társulata mellett a Krétakör Színházat létrehozó Schilling Árpád. Színházi világuk fényévekre van egymástól, lehetetlen és fölösleges volna őket közös nevezőre hozni. Egy dologban mégis megegyeznek: túl akarnak látni, illetve lépni a hagyományos színházművészet rendszerén – több-kevesebb sikerrel.

Mindegyikük egy vagy több, repertoáron lévő vagy a díjátadóra létrehozott színházi előadással vett részt a fesztiválon. Ehhez a munkásságukat értékelő-bemutató nyilvános szimpóziumsorozat kapcsolódott, ahol a díjazott által meghívott kritikusok, színházi szakemberek és elméletírók mondták el korántsem objektív, ettől aztán gyakran igen élvezetes és tanulságos véleményüket az alkotókról. A továbbiakban az egyes előadások részletes elemzése helyett inkább a díjazottról kialakult összbenyomást igyekszünk megfogalmazni.



LUPA IDEJE

Kantor tanítványa, Warlikowski mestere, élő legenda és színházi guru, aki nélkül a lengyel színház ma nem tartana ott, ahol tart. Természetesen Krystian Lupáról, az idei fődíjasról van szó, akinek életútjáról három maratoni ülésben is beszéltek lengyel és külföldi szakemberek, valamint egykori és mai színészei. Az emlékezők segítségével a Lupa-jelenség kezdetei történelmi távlatot kaptak: az első szimpóziumon elhangzott, hogy a ma már egyértelműen a fősodorhoz tartozó, nemzetközileg is jó ideje jegyzett Lupa kezdetben igencsak „off” volt hazájában. Kiderült, hogyan adták kézről kézre, azaz országról országra a fesztiváligazgatók, s hogy lengyelországi felfedezése tulajdonképpen összefügg a korábbi, francia vendégjátékokon elért sikereivel.

Élet és művészet minél szerveesebb összefonódása izgatja Lupát. Tanulságos epizódot említ a mester szentpétervári *Sirály*-rendezéséről beszélő orosz szakember. Megtudjuk, hogy Lupa többfordulós castingot tartott: a jelöltekkel egyéni interjúkat készített, majd behatóan tanulmányozta életrajzukat is, s a Csehov hősei és az ő választottjai között fellelt párhuzamokat belesimította előadása szövetébe (Arkagynát így egy egykor nagy híri primadonna kapta, Trepljov szerepét pedig egy olyan fiatalember, aki színészet mellett rendezést tanult korábban). Később, a vele készült nyilvános pódiumbeszélgetésen Lupa „szellemi kísérletnek” nevezi az egyes személyiségekben, gon-

dolkodásmódokban való elmerülést: nemrég – számára is meglepő módon – Andy Warhol izgatta a fantáziáját, most G. I. Gurdjieff, Marilyn Monroe és Simone Weil köré csoportosulnak a gondolatai. A hagyományos életrajz persze nemigen érdeklí: ehelyett azon tűnődik, hogy az ember a cselekedeteivel azonos-e, vagy inkább azzal, amit végül nem tett meg. A hiány foglalkoztatja; az, hogy például a mozivásznat is eluráló reprezentáció helyett hogyan valósítható meg a reinkarnáció a színpadon.

Szája szélén bujkáló mosollyal jelenti ki: nincs értelme azért művészetet csinálni, mert gyűlölünk valakit. Ez a fajta humanizmus működteti a másfél éves próbaidőszak után létrejött, nyolcórás hosszúságú *Factory 2* című, Krakóban bemutatott előadást is, amely Andy Warholnak és az ezüstre pingált falaival egy korszak szimbólumaként működő egykori kalapgyárnak, a Silver Factorynak állít egyedülálló emléket. (Az előadás részletes elemzését lásd a *SZÍNHÁZ* 2009. januári számában.) A színészek improvizációiból és helyzetgyakorlataiból megszülető, majd Lupa által lejegyzett szövegek termékeny párbeszédbe kezdenek Warhol életművészetével.

Az első hallásra színházban tán különösnek ható „reinkarnáció” kifejezés értelméről is megvilágosodunk. Filozofoknak az előadás nem ajánlott: Lupa maga beszélt arról a különös alkalomról, amikor a *Factory* még élő



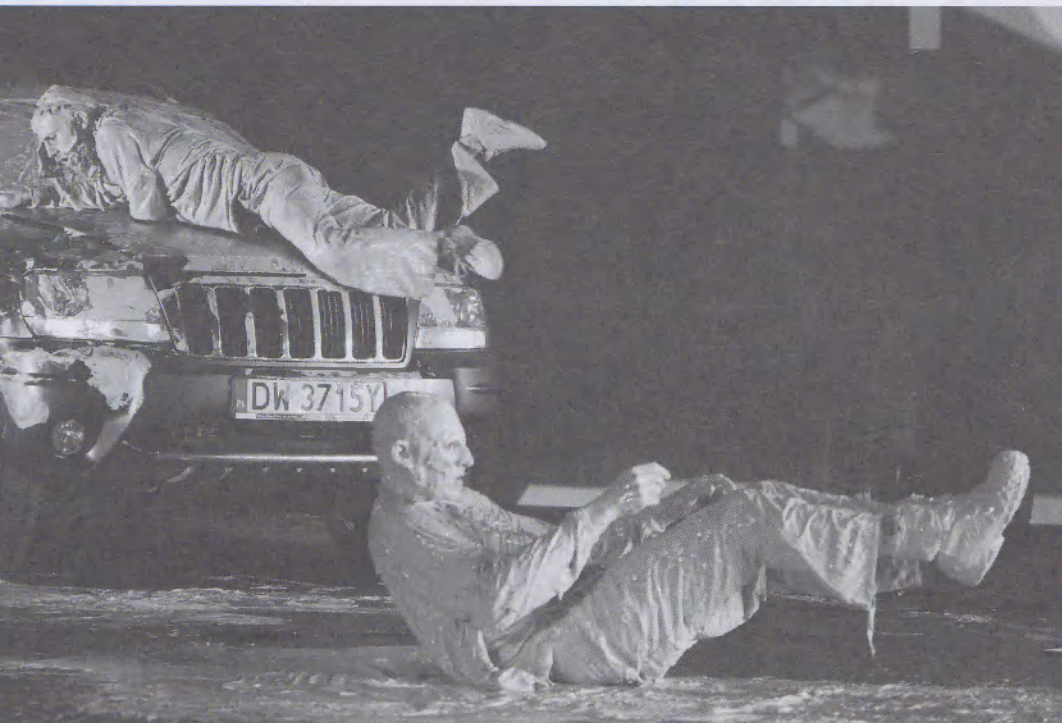
KRYSTIAN LUPA RENDEZÉSEI

1. *Factory 2*
2. Sandra Korzeniak (Marilyn Monroe) a *Personában*
3. *Elnöknők*

lakói megnézték az előadást, s aztán találkoztak „hasonmásaikkal”, akik sok esetben természetesen egyáltalán nem hasonlítottak a modellekre. Kivételt jelent a Warhol mind alkatilag, mind habitusában nem másoló, hanem megélt Piotr Skiba, aki az eseménytelen eseménysorozat központja marad az első pillanattól az utolsóig. A zárlatot – jókedvű csoportkép áll össze a színpadon, lövést hallunk, és Andy összeesik – jelké-

ugyan érzékletes képekben fogalmazza meg Lupa, az előadás ma mégis kissé porosnak hat.

Más gondjaim voltak a kezdetben még világpremi-erként beharangozott, majd *work in progress*-é szelídült, végül nagyjából egy nyílt próbának minősíthető *Persona. Tryptyk. Marilyn* című előadással, melynek másik két fejezetét a Gurdjieffről, illetve Weiről szóló részek adják majd. A Marilyn Monroe ihlette darabban



pesen is olvashatjuk: amit látunk, az bárhol elkezdhető, és bárhol, pontosabban kizárólag a halál pillanatában fejezhető be.

A „történet” (persze nincs történet: élet van/volt) eredeti szereplői ugyanis csak minták, ahogy az általuk, illetve főleg Warhol által hátrahagyott filmek, képek, ma már pénzben alig kifejezhető értékű műalkotásokként számon tartott egyéb tárgyak is azok: alapot jelentenek az elrugaszkodáshoz. A különös tükörjáték eszköze és célja a warholi mű lényeges vonulatát alkotó mozgóképek játékba hozása: a valóság (az egykori és a színpadon éppen aktuálisan történő) minduntalan összekuszálódik a filmvásznon rögzített, a színpad fölé kivetített fikcióval (a Warhol, illetve Lupa képzeletében megszülető víziókkal). A seregnyi színész mindegyike arcot kap a ráérős lassúsággal csordogáló, nemritkán negyven-hatvan perces jelenetekben, amelyek a játszó (lélek)jelenléte miatt mégsem válnak unalmassá.

Lupa maga tervezi színpadi tereit, melyek szintén „dialóguspártiak”: korábbi előadások, azaz korábbi történetek helyszínei köszönnek vissza bennük. A ciklálás filozófiát takar: Lupa színpada az emlékezés tere, ahol csupa olyan, avatatlan szem számára kacatnak látszó tárgy halmozódik fel, ami korábban már valahol működött, lélegzett, élt. Alighanem a wrocławwi Teatr Polskiban tizedik éve repertoáron lévő *Elnöknők*-előadás lelakott díszlete is hasonló „talált tér”, melyet a három nagyszerű színésznő tölt meg taszítóan alacsonyrendű létezéssel. A véglények életképtelenségét

BALRA: Szórjátok Mickeyre hamvaimat (Rodrigo García rendezése)

JOBBRA: Ricercar (François Tanguy rendezése)

a Sandra Korzeniak játszotta karakter (Warholéhoz hasonlóan) megint csak kísértetiesen emlékeztet a vásonról ismert szőke színésznőre. Lupa vonzódik a határhelyzetekhez: döntést akar kicsikarni egy szemmel láthatólag döntésképtelen, elkényeztetett, ám korántsem ostoba lányból, aki mellest a férfiak álma. Nem véletlen az óvatos fogalmazás, merthogy a meglehetősen csalódott szakmai közönség elé tárt verzió érényeiről vagy hibáiról egyelőre lehetetlen érdemben szólni: Lupa és a varsói Teatr Dramatyczny színészei már bevették magukat a labirintusba, ám egyelőre alig hiszem, hogy látnák a kiutat. Sebaj, az idő nekik dolgozik.

LÁZADÁSSAL ÉS ANÉLKÜL

A fentiekből kiderülhetett, hogy Lupa bizonyos értelemben ma már azt csinálja, amit akar. Más előjelű az Argentínában született, majd Spanyolországban alkotó Rodrigo García öntörvényűsége. Beszédes nevű társulata, a La carnicería teatro (Húsbolt Színház) ugyanis főállásban provokál. Ez persze nem baj, ha viszont valaki mindezt annyira cinikusan intézi, ahogy García, az több mint felháborító. A színpadról élő egyesben



közvetített pusztítás vágya és ténye mellett naiv idealizmus hatja át a kapitalizmus és a globalizmus ellen indított egyszemélyes hadjáratát, ami annak ellenére taszítóan didaktikus, hogy kiderült: Rodrigo Garcíanak még humora is van.

Mi viszont nem voltunk humorunknál az *Accidens (matar para comer)* (Baleset /Ölj, hogy élj/) című félórás performanszát látva. Tán dél-amerikai börtönök



Rafal Nowak felvételei

vallatócelláiban tenyészik az a fajta visszataszító figura, akit Juan Loriente „játszik”. A szivarozó, pohos férfi hatalmas, gyönyörű, élő homárt vesz elő egy vízzel teli ládából, majd az állatot drótra akasztja, és mikrofont köt rá: élőben halljuk a rák agonizálását. Néha meglocsolgatja egy kis fehérborral: ilyenkor a szerencsétlen jószág szívverése felgyorsul. Aztán az élet és halál küszöbén lekasztja, egy jókora bárdal feldarabolja, majd megsüti, és jó étvággal elfogyasztja. Az *El perro* (A kutya) című, nagybőgőre és több tízkilónyi kutyaeledelben fetregő színészekre írt műsora vagy

az *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* (Szórjátok Mickeyre a hamvaimat) című, kevés híján vízbe fojtott hörcsögökkel, mézzel leöntött és tollban meghempergett meztelen színészekkel operáló show-ja pontosan azért dühítő, amiért az *Accidens* is – García kegyetlen színháza nem eleméz, nem kérdez, de még csak nem is mond ki semmit, csupán egy dologban hisz: a gúnyos, lekezelő kinyilatkoztatásban. És ha valaki ezt kikéri magának – mint amikor az *Accidens* egyik wrocławai előadásán egy néző visszarakta a rákot a vízbe –, akkor arra érvekkkel nem, csak lökdösődéssel és kiabálással tud válaszolni.

Ha Garcíanál sokalltuk a lázadást, François Tanguy és a Théâtre du Radeau (azaz Tutaj Színház) társulatánál éppen azt kellett hiányolnunk. A Wrocławban bemutatott, a műsorfüzet szerint Avignontól Szöulig utazó *Ricercar*, a címében a fúga korai változatára hivatkozó előadás inkább tűnt lejárt szavatosságú ötleteket újrahasznosító mozgásszínháznak, mint nyelv- és gondolkodásújító mérföldkönek. Az előadás során a Tanguy tervezte, kezdetben fifikásnak látszó tér folyamatosan átalakul: a színészek mintás tapétákkal borított falakkal a kezükben tűnnek fel és el, hogy közben szünet nélkül szavalják, pontosabban a francia klasszicizmus fénykorát idéző, fülsértő deklamálással prezentálják a Lucretiustól Villonig, Pirandellótól Felliniig terjedő, rejtélyes szempontok szerint összeszerkesztett többnyelvű idézethalmazt. Lehet, hogy ez valaha aktuális és friss volt, de az a tutaj már régen elment.

TÖRTÉNETMESÉLÉS ÉLETRE-HALÁLRA

Nagyon úgy tűnik viszont, hogy bármit követnek is el elméleti és gyakorlati színházcsinálók, a történetmesélés ideje egyelőre nem járt le. Itt van mindjárt a Jeroen Brouwers regénye alapján született *Sunken Red* (Elsüllyedt vörös), Guy Cassiers 2004-es, holland, francia, angol, s a hírek szerint hamarosan spanyol verzióban is létező rendezése. Ahogy az eredeti, szaggatott szöveg, úgy Cassiers színháza sem hisz természetesen a lineáris történetmondásban, viszont a gyermekkori trauma feldolgozási kísérletéből megrendítő narratíva körvonalazódik. A monodrámban a főszereplő a beszéd gyógyító ereje révén igyekszik szabadulni meghatározó kiskori élményeitől: a japánok az édesanyjával együtt évekre koncentrációs táborba zárták Jáva szigetén. Az előadás a ma már felnőtt férfi anyja nemrég bekövetkezett halála után elmondott monológja.

Feketés-vöröses tónusú Peter Missotten színpadképe: az emlékek sötétkamrájában, a látszólag üres, hatalmas térben szinte elvész a színen lévő egyetlen ember. Hogy ez mégsem történik meg, az a hatalmas redőnyökből emelt hátsó falra vetített élő vagy felvett, torzított vagy manipulálatlan képsoroknak, illetve a főszereplőnek köszönhető. Dirk Roofthoofit kivételesen szuggesztív, nagy megjelenítőerővel rendelkező színész, aki a különböző médiumok színpadi összeolvasztásában gondolkodó Cassiers technicizált világában lenyűgöző otthonossággal mozog. A színpadon elhelyezett, minden mozdulatát rögzítő kamerák, a legkisebb zajt is a közönség felé továbbító szuperérzékeny mikrofonok ridegen posztmodern színházat sejtetnek, ám Cassiers valójában egy érzelmes belső utazás levezenylője.

Ahogy a wrocławai találkozó számomra legizgalmasabb figurája, az olasz Pippo Delbono is. A történet nála is a középpontban áll, igaz, itt látott előadásai alapján úgy tűnik, szigorúan a személyes, azaz róla (is) szóló történetek vonzzák. Saját társulattal, állandó alkotótársakkal működő színháza mégsem köldöknéz és önisméltó, mert Delbono képes az egyéniben megláttatni az egyetemet, miközben segít azt is elfogadni, hogy versének ő az egyetlen hőse. Társulatának tagjai között találunk süketnéma értelmi fogyatékos vagy meghatározhatatlan korú Down-kóros fiút, kihívó szépségű divát vagy hazájától távol élni kénytelen emigránst. Alighanem a társadalmonkívliségük, a magány, az egzotikum, egyszóval: „különösségük” köti össze a furcsa, színpadon együtt ritkán látható figurákat. Meg az, ami süt az előadásaikból: ez egyik közreműködő esetében sem „csak” munka vagy pénzkereset – mindegyiküknek szoros köze van Delbonóhoz, ahogyan az általa feldolgozott témákhoz is.

Az *Il tempo degli assassini* (Gyilkosok ideje) kétszemélyes, tragikus hangütésű bohóctréfa, amit 1986 óta játszik Delbono az argentin Pepe Robledóval, színháza alapemberével. A fekete, üres térbe jó húszperces késéssel érkezik az öltönyös, enyhén elhízott, fürtös hajú Delbono. Előresiet, mintha valami fontos bejelentésre készülne – az ekkor már türelmetlen, ingerült közönség elhallgat, kíváncsian figyel. És aztán persze



Rafal Nowak felvétele

PIPPO DELBONO RENDEZÉSEI

FENT: Gyilkosok ideje
 JOBBRA: Ez a vad sötétség

nem mond semmit; utólag esik le, hogy az időhúzás is a játék része volt: fricska vagy geg, ahogy tetszik, az elvárásaink komolyan nem vétele. A később csatlakozó, kopaszra borotvált, gumiarcú Robledóval ezután közel másfél órán keresztül beszélnek arról, hogy a darabnak nincs elmesélhető története, hogy nincs különösebb oka a címválasztásnak, meg arról, hogy mi kelle-ne a színházhoz, hogy működjön. És közben dalolnak és táncolnak, elképesztő, bizarr és a sok mókázás elle-nére is rendkívül sötét esztrádműsort raknak össze, amely elsősorban a két zseniális színész miatt működik. Hétpróbás gazemberek, akik egyszerűen mindent tudnak a színpadról és a nézőről.

A szünet után totális váltás: 2006-ban született a *Questo buio feroce* (Ez a vad sötétség) című, az 1996-ban AIDS-ben elhunyt amerikai zsidó író, Harold Brodkey azonos című regénye nyomán készült előadás. A személyes és az univerzális megrendítő módon fonódik itt össze: Delbono saját AIDS-betegségét egyszerű apropónak tekintve grandiózus, groteszkre hangolt, hamisítatlan barokk haláltáncot vezényel le. Megint egy pofon a várakozásainknak: önsajnáltnak, bűnbakkeresésnek nyoma sincs, Pippo Delbono magától értetődően, bőséggel adagolt öniróniával és gúnyos pátozzsal, a témára való kellő rálátással művésztette szublimálta a Betegséget. Claude Santerre hatalmas fehér falakkal veszi körbe a szintén hófehér üres teret, ami egyszerre tud mennyei és/vagy pokoli kórházi váróteremmé, fehér ruhás marconák felvi-gyázta börtönné, később egy perverz divatbemutató csíramentes helyszínévé válni. A másfél órás halotti tor erősen szimbolikus, konkrétágukban is tág asszo-ciációs teret nyitó, gyönyörűen komponált képek sorozata. A jelenetek az undor és a csodálat unikális elegyét nyújtják: a bizarr lények és földöntúli szörnyek, a szívszorító és abszurd szituációk kíméletlen őszinte-séggel mutatják meg büszke világunk rejtett arcát. Azt, amelyikről nem szoktunk, mert nem illik beszélni.



Karol Liver felvétele

Pedig igenis ott van, sőt lassan növekvő árnyéka bebo-rítani látszik a napos oldalt is.

ELŐTTE-UTÁNA

Lehet, hogy a Wrocławban felvonuló alkotók egytől egyig radikális és provokatív színházi gondolkodók, de az biztos, hogy egyikük sem merészkedett olyan távol-ra, mint Schilling Árpád, amikor tavaly váratlanul ab-bahagyta a hagyományos értelemben vett színházcsi-nálást. Ez a vélemény a Schillinget köszöntő, munkás-ságát elemző szimpóziumon hangzott el, és sok igazságot tartalmaz. A kamrabeli *Baaltól* a világhíró *Sirájig*, a minimalista *hamlet.ws*-ig és tovább ívelő pá-lya képét Patrick Sommier, a Bobigny MC igazgatója, a Krétakör Színház nemzetközi karrierjében fontos szerepet játszó, Párizs külvárosában működő teátrum vezetője vázolta fel. Sommier nem tudta titkolni ke-serűségét a Krétakör színészeinek, s ezáltal a jól mű-ködő, Magyarországon egyedülálló struktúra működé-sének is búcsút intó Schilling döntése miatt.

Aki az aggódó és csalódott hangok ellenére is köszö-ni, jól van. Előadást, vagy ahogy ő mondta: „terméket” nem hozott Wrocławba, helyette nagyjából egyórás, vi-deobejátszásokkal tarkított prezentációjának közép-pontjában *A szabadulóművész apológiája* című leg-újabb projektjéhez vezető állomások álltak. Szerinte előadásait időrendben végignézve világos lesz, hogy



egy bizonyos ponton csakis a befejezés mellett dönt-hetett. A színészekre való összpontosítástól fokozato-san jutott el a mai állapotig, amikor már a közönségre és az ő kérdéseire koncentrált. Elismerte, hogy a klasszikus színházi helyzetben könnyebb volt a néző dolga, de aztán a Bobignyban jutott arra idő és pénz, hogy ne egy meglévő, polcról levehető drámaszöveg-ben rögzített helyzeteket próbáljon megfejteni, hanem egy adott közösség aktuális kérdéseire kíséreljen meg érvényes válaszokat adni. (A Párizsban készült bejät-szások tanúsága szerint – melyen fiatal és idős helybe-liek egyaránt csillogó szemmel, lelkesen beszéltek a nekik és róluk szóló „előadásról” – sikerrel.)

Egy ilyen, mindünket foglalkoztató probléma Schil-ling szerint a szabadság kérdése: mit kezdünk vele, és

hogyan fogjuk fel ma, húsz évvel a rendszerváltás után? Mi előrébb való: a szólásszabadság vagy az em-beri méltóság joga? A szabadságról való gondolkodás közben tudatosult benne, hogy a problémákra nem je-lenthet valódi megoldást az a képlet, amelyben valakik a nézőtér sötétjében ülve némán hallgatják a másik fe-let. Ehelyett Schilling azt mondja, hogy a részvétel, a párbeszéd, a közös alkotás divatos hívószavait komo-lyan véve, a személyességet és a személyiséget előtér-be állítva kell a színházról gondolkodni. Ami követke-zésképpen már nem egy elmesélhető történet köré épül, hanem átalakul: érzetektől, impressziókból, gondolatokból kibomló happeninggé válik.

A cikk megírását a Lengyel Intézet támogatása tette lehetővé.

Papp Tímea

A halál bohóca

PIPPO DELBONO SZÍNHÁZA

Az Új Színházi Valóságért díj jutalmazottainak egyikét, Pippo Delbonót tizenegyen méltatják Wrocławban. Van köztük olasz, angol, lengyel, román-francia, amerikai és svájci, mégis úgy tűnik, mintha egyetlen hatalmas *família* tagjai lennének.

Az obligát kijelentések, mint a „Pippo egy zseni, egy lehetőségekkel, ötletekkel teli eredeti művész”, és az „amikor együtt grappáztunk Szicíliában” kezdetű anekdoták szubjektív érzületeket közvetítenek. Nevek röpködnek, akikhez hasonlítják, Artaud, Barba, Beckett, Kantor, Grotowski, Lepage, Pasolini, Shakespeare, Bausch... A méltatott hallgat, és magába zárkózva me-red maga elé. Aztán amikor jó két óra múlva megszólal, meghatottnak tűnik, és azt mondja, úgy érzi ma-gát, mint egy gyerek az iskolában.

Pippo Delbono 1959-ben született Varazzében (a vi-déktől nem tud elszakadni, társulata is Liguriában tá-borozik, ha épp nincs turnén), Savonában tanult ren-dezést, de amikor találkozott a hazájában uralkodó diktatúra elől menekült argentin Pepe Robledóval,



Pippo Delbono

mindketten Dánia felé vették az útirányt, és csatlakoz-tak az Iben Nagel Rasmussen vezette Farfa társulat-hoz. Ez fordította Delbono érdeklődését a keleti kul-túrák és tradicionális színházi technikák felé. Azóta többször járt Indiában, Kínában és Bali szigetén.

Olaszországba visszatérve, 1986-ban készítette el első produkcióját Robledóval, az *Il tempo degli assassi-nit* (Gyilkosok ideje). „Nehéz erről az előadásról be-szélmem, még akkor is, ha huszonhárom évvel a be-mutató után is játszom. A produkció a nyolcvanas években született. Évekig gyakoroltam a keleti színház nem könnyű technikáit, és ez önbizalmat adott a tes-temnek. Mély sebet hordoztam magamban, gyászt, ürességet, dühöt. Vágyat, hogy ezt a dühöt kiordítsam magamból. Kövek, lázadás és menekülés emlékei égtek bele a húsumba. Aztán talákoztam Pepével, aki-nek másféle sebei voltak, a diktatúráé és a száműzeté-sé. Szenvedésünket és az úgynevezett színházi őszin-