



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, meghatótnak 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-

teséget iróniával akartam kommentálni. Nagyon mélyen azonban az volt a vágyam, hogy a hagyomány kötöttségei nélkül kezdjem el járni színházi utamat. Szabadon. Egy nem interpretálható, hanem eltáncolható színházban. A *Gyilkosok idejével* beutaztuk a világot. Egy kis bőröndben vittük a holminkat, ezért nemcsak színházban, de elhagyatott falvakban, börtönökben, politikai konfliktusok érintette területeken is játszhattunk. És még ma sem birtoklom egészen az előadást, még ma sem ismerem igazán a lehetséges mélységeit. Vannak jelentésrétegei, amelyek a felszín alatt maradnak, értelmezhetetlenül, titoknak. Az előadás még mindig kérdéseket hagy bennem, bizonytalanságot, rejtélyt. Talán ezért pulzál, ezért életképes még ennyi év után is.” – Ezt mondja 2009 februárjában arról az előadásról, amely origónak számít a pályáján. Amikor azt kérdezem tőle, nem érzi-e úgy, hogy későn kapta az Új Színházi Valóságért díjat, csak nevet: „Most mit mondjak erre?”



Persze, hogy elkéstek vele. Ötvenéves vagyok, több mint húsz éve a pályán, valószínűleg nem hatok már az újdonság erejével.”

*Stand up* komikusnak képzelném – indokolni racionálisan nem tudom, csak a szeme csillogásával. „Az anyám mindig azzal nyaggat, miért nem csinálok már valami vicceset. De mama, válaszolom, én egy vicces fiú vagyok!” Ahonnan ő nézi a világot, a halál perspektívájából, onnan az már talán tényleg vicces. „Nekem nincs vesztenivalóm, és ez szabaddá tesz. Másképp

Jelenetek az *Ez a vad sötétség* című előadásból

látni az életet, ha megbékél az ember a halállal. Láttam és látom a halált, de nem is akarom elfelejteni. Az AIDS-szel most már, köszönöm, jól vagyok, úgyhogy az nem az én problémám. Az örületemet is kontrollálni tudom.”

1987-ben csatlakozott Pina Bausch társulatához. Mostanra kis pocakot növesztett, nincs mindennapos

tréningben, de a színpadon az izmok és az inak úgy feszülnek, ahogy a nagykönyvben meg van írva.

A *Godot-ra várva* egyik jelenetét a negyvenöt éves át az aversai diliházban élt siketnéma Bobòval adják elő, akit az olasz kritikus kortárs bohócnak nevez. A társulat tagja a kortalan Down-kóros fiú és az anorexiásnak látszó egykori hajléktalan, Nelson is. A delbonológusok kis esszéi arról igyekeznek meggyőzni, hogy ebben a közösségi színházban mindenki egyenrangú, és valódi alkotótársaként működik. Valójában Delbono a centrum, a többiek élettörténeteikkel hitelesítik a játékot. A Compagnia Pippo Delbono a színházon kívüli realitásra reflektál, éppúgy nem naturalista, ahogyan Pasolini sem volt az (lásd Delbono 1995-ös Pasolini-hommage-át, a *La rabbiát*), és formalistának sem mondható. De abban korántsem vagyok biztos, hogy Delbono és Robledo profi vallomásain kívül a többieket nem voyeurként nézzük-e.

Megtudakolom, hogyan próbálnak, ha állandóan úton vannak, és mi a különbség az általa halottnak nevezett olasz színházi struktúrában létrehozott produk-

egyszerűen nem engednek érvényesülni. Ellene vetem, hogy vendégként saját társulatával is ezekben az épületekben lép fel hagyományosnak és szórakoztatónak semmiképp sem nevezhető előadásaival. A Frank Zappa és Sarah Kane találkozásából született *Gente di Plastica* (Műanyag emberek, 2002) vagy a Wrocławban is előadott, az érzelgős hipergiccs és a pengeéles körkép szívfacsaró határmezsgyéjén egyensúlyozó *Questo Buio Feroce* (Ez a vad sötétség, 2007) sem passzol a környezethez. „Az más, mert az meghívás” – mondja. Aztán arról beszél, hogy az *V. Henrik* – eleddig az egyetlen klasszikus szöveg, amelyet saját társulatával színpadra állított, az 1992-es előadásban ő játszotta a punkra vett címszerepet – azért érdekli, mert a hatalom természetét vizsgálja, a *Romeo és Júlia* meg azért, mert a fasizmus alapkérdéseivel foglalkozik. Az ifjú szerelmesek drámájából idéz akkor is, amikor az előtte tisztelgő színpadi sokaságnak beszél. Képtelen vagyok eldönteni, hogy megalkuvásból vagy praktikus okokból tagozódik-e be az általa mélységesen megve-tett, rothadóknak nevezett struktúrába. Azt sem, hogy



Rafal Nowak felvétele

ciók és az ő előadásai között. Ő maga a közösséget tartja kulcsszónak, a szellem szabadságát, az improvizáció fontosságát hangsúlyozza. (Az esti *Gyilkosok ideje* azonban rácafol erre a kijelentésre, mert a táncba hívásnak eleget tevő nézőt a commedia dell' arte tradícióival ellentétben nem vonja be a játékba.) Arról, hogy rendszeresen dolgozik a milánói Teatro Piccolóban, a római Teatro Argentinában vagy a Teatro di Romában, lakonikusan annyit mond, hogy ott azért használ klasszikus szövegeket, mert azok az épületek mást

szükséges rosszként fogja-e fel a rendszert, miközben a megkerülésével nem tud működni, vagy a belső reformok híve. Kikéri magának, hogy alternatívként definiálják, és a „forradalmár” jelzőt is visszautasítja. Számára a színház – à la Bergman – csak egy hely, ahol a hasonló sebektől szenvedők találkozhatnak.

Egyszerű lenne a kegyetlenség színháza címkét ragasztani Delbonóra, hiszen Artaud-t és a személyes élmények inspirációjának fontosságát ő maga idézi a fesztivál műsorfüzetében: „Színházi utazásom éveit



mindig alapvető kapcsolatban álltak az étellel. Bár Pasolini, Beckett vagy Shakespeare szavaival elmondva, de mindig valamilyen önéletrajzi eseményre reflektálva. Lehet, hogy kezdetben abból az ellenállhatatlan, ha éppen nem naiv vágyból táplálkozott a kényszer, hogy a színházat a fájdalom, a sötét területektől való félelem elűzésére, a sebek enyhítésére használjam. Aztán ahogy teltek az évek, kezdtem megérteni: az, hogy képtelen vagyok elvonatkoztatni önmagamtól, társadalmi, politikai szükségből fakadt – abból, ahogyan kegyetlenül ellentmondunk a világ nagy, megbotránkoztató kérdéseinek. »A személyes egyben politikai/politikus« – kiáltották a hatvanas években. Hiszek abban, hogy ez a mondat ma, a mélyen gyökerező hazugságok korában még aktuálisabb és égetőbb.» Ebből következik-e vagy sem, mindenesetre az egyik méltató a Delbono színházat profán moralitásként meghatározó Gennaro Migliore, a Movimento per la Sinistra nevű baloldali politikai formáció vezetője.

És ahogy a moralításokban is Akárkik a szereplők, úgy Delbono számára sincs a névnek jelentősége. (Bár Georges Banu azzal indít, hogy csak a legnagyobbakat emlegetjük kizárólag a vezetéknevükön, keresztnévvel viszont csak egy embert illetnek a színházban: Pippót.) Hogy a név mint az embert meghatározó attribútum értelmetlenségét igazolja, a tengerbe fulladt háromszáz névtelen menekültről beszél, és arról, hogy az új média megfosztja nevüktől a társadalom tagjait. Ugyanakkor, ha kell, elmegy vendégnek egy talk show-ba is, és ez, egyik méltatója szerint, azt bizonyítja, hogy előadásaiiban ledől a fal a magas és a populáris kultúra között.

Kétségkívül keveseknek adatik meg, hogy önmagukat tudják adni a színpadon, és képesek legyenek saját élményeik eljátszására – Delbono szerint Bobò, Nelson vagy a Szaharából menekült Fadel rendelkezik ezzel az isteni adománnyal. Nézőként kedves, helyes embereket látok a színpadon, akik technikai feladatokat hajtanak végre: bemennek a színpadra, előrefutnak, leülnek, kijönnek. Nem érzek irántuk sajnálatot vagy részvétet. Történeteik érintenek meg, nem a „színészetük”. Statiszták Pippo Delbono önéletrajzi színházában.

Markus Luchsingernek, a svájci Theater Chur igazgatójának megfogalmazása szerint az olasz lélek olyan, mint a templom előtti piazza: nyüzsgő, harsány, hajlamos a ripacsériáig terjedő exhibicionizmusra. Ha viszont kételkedünk benne, meglehetősen kirekesztőnek hat, mert azonnal a bűnös, elutasító külvilág címkéjét ragasztják rá.

Megpróbálok elfogadni Delbono érveit, várom, hogy jöjjön a mágikus hitchcocki-delbonói „bu!”. Hogy röhögjünk együtt egy nagyot, és érezzem, én is a játék része lehetek. Ehelyett olyan valakit látok, aki egyszerre írja, rendezi és főszerepli saját történetét, én pedig statisztálok a sztárrá válásához.

## Summary

After the previous analyses of some Budapest theatres, we continue with László Sz. Deme's study of a relatively recent one, the Örkény Theatre.

Critics Andrea Rádai, Andrea Stuber, Judit Szántó, Tamás Koltai, Róbert Markó, András Sztrókay, Tamás Tarján, László Zappe, Kornélia Deres and Balázs Zsedényi with István Ugrai introduce the reader to productions of Knut Hamsun's *Hunger*, as adapted by András Forgách (The Chamber), János Háy's *The Lad Géza* (Hungarian section of Serbia's Szabadka/Subotica People's Theatre), George Bernard Shaw's *Arms and the Man* (Katona József Theatre), Ferenc Molnár's *Liliom* (Kaposvár), Chekhov's *The Cherry Orchard* (Szombathely), Goethe's *Faust* (State Puppet Theatre, with puppets and live actors), Bertolt Brecht's *The Good Man of Se-chuan* (Hungarian Theatre), András Visky's *Alcoholics* (Eger), Doug Wright's *De Sade's Pen* (The Ark) and Kata Gyarmati's *The World Lasts for Seven Days* (Hungarian theatre of Újvidék/Novi Sad).

For its 60th anniversary the Tamási Áron Theatre of Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe (Rumania) organized an International Theatre Festival, called Reflex. We can read a broad account by Róbert Markó as well as Noémi Herczog's conversation with arts director László Boczárdi.

This year the Budapest Spring Festival surprised the public with a particularly rich and eventful theatre program. After a comprehensive study by Andrea Tompa, István Tasnádi reviews the offerings of Russian, Rumanian and Polish creators, László Kolozsi appreciates some operas of Haydn as presented by the State Opera House, Tamás Koltai sums up two stage versions – one by the Warsaw National and one seen at Nyíregyháza – of our national youth classic, Molnár's *The Boys of the Pál Street*, the director of the former, Michał Zadara being interviewed by Fanni Nánay, while Csaba Kutszegi saw for us the guest performance of Australia's Bangarra Dance Theatre.

Next it is the turn of our dance critics. Ákos Török reviews *The Sleeping Beauty* by the Szeged Contemporary Ballet led by Tamás Juronics, Csaba Kutszegi presents two young dancers in a composition called *The Figure 8 Turned Over* and Annamária Szoboszlai saw *Mini-a-Tours*, four short pieces at the venue Trafó.

In our column on contemporary world theatre one may read two accounts of the Wrocław Festival, this time combined with the distribution of two types of prizes. After a general survey of the events by Tamás Jászay, Tímea Papp introduces Pippo Delbono, one of the five laureates of the Europe Prize for New Theatrical Realities (another was Hungary's Árpád Schilling).

In our annex we publish the note of movie director Attila Janisch who selected 19 productions of the past season for this year's POSZT Festival.

Playtext of the month is Knut Hamsun's *Hunger*, as adapted by András Forgách.