

George BANU

## Teatrul lui PIPPO

Atunci când ești invitat să vorbești ca aici, pentru Premiul Europei, într-un context care e unul al prieteniei și al mărturisirilor, cauți un unghi de abordare cât mai personal. Și pentru a răspunde solicitării, m-am gândit că, de fapt, în istoria culturii, numai artiștii foarte mari ajung să-și piardă prenumele: spunem Shakespeare și nu William Shakespeare, spunem Hugo și nu Victor Hugo. O singură dată mi s-a întâmplat, pe când pregăteam o carte, să scriu „Goethe”, iar o corectoare complet idioată mi-a subliniat cu roșu, reclamând imperativ: „prenume!” Nu numai că ar fi trebuit să știe și singură care era prenumele lui Goethe, dar ea nu înțelesese că Goethe ajunsese la nivelul la care își pierduse prenumele.

Cu **Pippo Delbono** se petrece un fenomen contrar: el și-a pierdut numele de familie pentru a rămâne **Pippo**.

Acest teatru, prin faptul că e definit ca fiind „teatrul lui Pippo” – ce evocă o tradiție napolitană în care se vorbește de Toto, de Eduardo, în care numele de familie e uitat –, confirmă marea intimitate pe care Pippo și spectacolele sale o întretin, în egală măsură, cu publicul.

La Universitate, studenții vorbesc tot timpul despre „Pippo”. Vorbesc, în schimb, despre „teatrul lui Brook”, despre „teatrul lui Kantor”, și nu spun „teatrul lui Peter” sau „teatrul lui Tadeusz”. Iar aceasta revelează ceva foarte profund, faptul că e vorba de un teatru ce inspiră o relație intimă, personală, pentru că Pippo însuși este astfel. E un teatru al confesiunii, un teatru la persoana întâi.



Pippo DELBONO și George BANU

Foto: Andreea Dumitru

Dar înainte de a vorbi despre acest teatru care și-a găsit forma, trebuie să spun că, pentru mine, o foarte mare surpriză a fost reconstituirea, renașterea unui spectacol mai vechi al lui Pippo (voi spune așadar „Pippo“, niciodată „Delbono“) – *Henric al V-lea*, pe care l-am putut vedea la Théâtre du Rond-Point, unde Pippo lucrase cu tineri reuniți pentru un stagiul, și în trei săptămâni, el reușise să resuscite – așa cum o statuie scufundată pe fundul mării e readusă la suprafață – un spectacol de acum mai bine de 20 de ani.

*Henric al V-lea* a fost pentru mine un spectacol extrem de important în măsura în care am putut vedea felul cum Pippo a știut să lucreze și pe marile texte, ca acela al lui Shakespeare, și s-a concentrat asupra coralității, coralitate care era unul dintre elementele esențiale ale spectacolului, extraordinar de prezentă, de puternică, afirmând energia tinerilor implicați în spectacol. Apoi am văzut, rând pe rând, și celelalte spectacole ale sale, și mi s-a părut că, dincolo de momentele emoționale foarte puternice, teatrul lui propune ceva foarte profund.

Pe de o parte e Pippo, care e un ecorșeu viu pe scenă: Pippo – care plânge, care cântă, care se dezbracă. Ca un soi de Christ profan. E suferința expusă a unei ființe, a unei ființe care – am înțeles – face din experiență și din raportul său cu lumea, materia teatrului său. Iar pe de altă parte – materializarea suferinței tăcute, concrete a acestor persoane handicapate ca Bobò, Gianluca... El și Ei.

Pippo a publicat o carte foarte frumoasă, *Mon théâtre*. E un demers reprezentativ pentru acest om de teatru ce a străbătut lumea și a încercat să intre în contact cu diferite comunități. De atâtea ori am asistat la scandalurile declanșate de unii artiști atât de pretențioși din cauza unui proiect, al unui element de decor care nu încapă pe scenă, dar când citim această carte, descoperim cum își poate adapta Pippo un spectacol într-o sală din Sofia, cum poate fi apoi în Peru, pe un teren de fotbal, sau cum privește el copiii. Teatru inspirat, hrănit și în contact constant cu realul.

Pentru mine, e o carte foarte importantă și în măsura în care, citind-o, înțelegem de unde vine toată această povară a suferinței, care are legătură și cu boala, și cu moartea, și cu violența despre care vorbește teatrul său.

Ceea ce vedem în spectacolele lui nu e numai acest monolog al lui Pippo, în egală măsură sfâșietor și seducător, căci el e înconjurat adesea de persoane care au un handicap, care sunt un fel de imagine bolnavă a lumii ce se expune, o lume reunită de Pippo pe platou.

Privind scena, mi-am spus într-o zi: Pippo vorbește, și e foarte emoționant ceea ce spune, dar suferința nu o reprezintă el, ci ceilalți. Și mi-am spus că, în fond, extraordinara originalitate a dispozitivului pe care l-a găsit, constă în faptul că acești oameni se regăsesc împreună în jurul lui și că fiecare relativizează rolul celuilalt. Cu alte cuvinte, suferința concretă, suferința tăcută se găsește de partea celor care îl înconjoară, dar cei care îl înconjoară sunt într-un fel puși în valoare, exaltați de prezența lor pe platou, ei nu sunt abandonați propriului destin, și ei sunt acolo tocmai pentru că Pippo este în centru.

Așadar, în aparență, relația esențială este cea care se constituie între monologul lui Pippo și coralitatea lumii, care amintește cumva „cohorta“ de prieteni, a unor prieteni slabi, prieteni care se întâlnesc în jurul lui și care se află cu el într-o relație de complementaritate și nu de paritate.

Fără să fac dialectică, deși dialectica a revenit puțin la modă (a fost atâta timp alungată, încât era timpul să revină la modă), cred că există un al treilea element despre care nu se vorbește destul, după părerea mea.

Al treilea termen – sinteza în dialectică – îl reprezintă Pepe. Pepe, care e prietenul lui Pippo, care e extrem de prezent și face în așa fel încât între acești doi poli – Pippo și ceilalți – să existe o legătură. Dacă Pippo este centrul pe scenă, Pepe este celălalt

centru. Cred că mișcarea teatrului lui Pippo este atât de complexă tocmai pentru că ei nu sunt doi, ci trei, iar al treilea este ascuns, disimulat. Dacă teatrul lui Pippo funcționează atât de bine e și grație acestui dispozitiv cât se poate de complex.

Voi mai aminti șocul pe care l-am avut la Festivalul de la Avignon, când Pippo a prezentat *Récits de juin*, unde făcea, ca și în carte, un soi de excursie, de călătorie prin viața sa.

*Récits de juin* este un teatru la persoana întâi, imediat, direct, un teatru monologal, un teatru aparent liber, neorganizat. La Avignon, după premieră l-am revăzut o zi mai târziu. Era riguros același și eu eram absolut fascinat, pentru că Pippo realiza acest miracol care consistă în a procura sentimentul improvizăției perfecte – cineva pe care îl stimez, spunea chiar pe un ton oarecum profesoral: „Pippo ar trebui să lucreze ceva mai mult” –, și a respecta o ordine foarte strictă, extrem de camuflată.

S-a vorbit aici despre raportul pe care Grotowski îl întreținea cu forma, spunând că forma „este zăbala improvizăției”. La Pippo, forma este adesea ascunsă și cred că impresia de libertate pe care o dă teatrul său provine și din această disimulare a ordinii. Un teatru organizat, dar care nu se dezvăluie ca atare.

Pentru a încheia, n-aș spune că Pippo îmi redă încrederea în Teatru, ci îmi redă – pentru simplul fapt că o are el însuși – încrederea în *sensul teatrului*, în rațiunea de a face teatru și a ajuta astfel pe cei ce-i sunt apropiați.

Acesta nu e un discurs pe care îl ține, ci un discurs pe care îl încarnează grație companiei pe care a constituit-o în jurul lui, o companie să-i spunem „kantoriană”, dar într-un sens diferit decât cel al maestrului de la Cracovia. El este indisociabil legat de această lume, și pentru faptul că această companie există, sensul teatrului la Pippo capătă întotdeauna o gravitate afectivă extrem de convingătoare.

li mulțumesc, prin urmare, pentru că în momentele de scepticism, o întâlnire cu el este de fiecare dată o încurajare. E o adevărată terapie.

Scenă din *Questo buio feroce*



Foto: Rafal Nowak