

Szövegkultúra és spektákulum – a modern olasz drámáról

A 19. század vége, majd a 20. első évtizedei új színházi áramlatainak korában az olasz színház szerepe a világszínházban lényegesen csökkent. Az olasz színház a 20. század elején Európa és Amerika színpadain elsősorban színházi hagyományában, a „**nagy színész**” játékában volt jelen. Világszerte ismert volt például, turnéival több kontinensre eljutott, Budapesten is többször vendégszerepelt *Eleonora Duse*, kora minden bizonnyal legnagyobb színésznője. A század első két évtizedében a drámaírók közül a nápolyi *Roberto Bracco* vagy az **Abruzzóból** érkező *Gabriele D’Annunzio* Európa-szerte ismertek voltak, a húszas évek legelejének nagy sikerei után azonban *Luigi Pirandello* lett az, aki elsősorban képviselte az olasz drámát a világban. A következő rövid „séta”, melynek során két korábbi, több mint hét évvel ezelőtt írt cikkem útját folytatom, a periféria – centrum változó viszonyrendszerében a dráma kérdései körül bolyong. Utam során a huszadik század elejének még élő nagy színházi hagyományától, az olasz nagy színésztől indulok, s a drámairodalomra összpontosítva a legismertebb drámaírónál, Pirandellónál időzöm. Példája a perifériáról a centrumba vezető utat jelzi, hiszen a **szicíliai** Girgentiből (a mai **Agrigentóból**) indult, s korai műveit többnyire **dialektusban** írta. Jelképesnek is tekinthetjük, hogy a későbbi **nápolyi** színház nagyja, *Eduardo De Filippo*, fiatal színészként Pirandello *Csörgősipka* és *Liola* című (eredetileg girgenti dialektusban írt) műveit **nápolyi dialektusban** adta elő, sőt Pirandello ihletésére drámát is írt (*Az új ruha*). A dialektus végigkíséri a nápolyi drámát. Tanulmányom végén a jelenből hozok fel példát: *Emma Dante* érdekes **palermói** társulatát, a Sud Costa Occidentalét. Munkájukban **textualitás** és **spektákulum**, **periféria** és **centrum** szerencsésen találkozik, egységet alkot.

Az olasz kultúrában, a történelmi hagyományoknak megfelelően, egymással párhuzamosan számos kulturális centrum létezett: Nápoly, Milánó, Róma vagy Firenze például, különböző sajátosságaikkal, de mindenképpen igen fontos szerepet játszottak, játszanak. Más kérdés, hogy az a viszonylagos társadalmi, gazdasági **megkésetttség**, mely az egyesítés utáni Olaszországra jellemző volt, de még a huszadik század első felében is elkísérte Olaszországot, nemegyszer a kultúrában is éreztette hatását. Így az olasz színház a huszadik század nagy kihívásaira csak némi késéssel rezonált. Érdekesség, hogy a drámában, a huszadik század első felének olasz esztétikájában olyannyira kitüntetett költői dráma nagy képviselője, kora

Európa-szerte ismert személyisége, a Pirandellóhoz hasonlóan perifériáról érkező Gabriele D'Annunzio mára inkább politikai szereplésével maradt ismert a „színház” világában, mint a politikai spektakulum, a **politikai rituálék** létrehozója, az olasz nacionalizmus, egyfajta olasz identitás a maga nemében nagyszabású képviselője, tömegrendezvények elsőrangú dirigense. Személyében a politikai kultúra színházzá válásának modellt teremtő egyéniségét láthatjuk, még a fasiszmus hatalomra jutását megelőző időszakban, a színháznak a hagyományos térből, közegből való kilépését, középpontba kerülését, s nem egyszer híressé-hírhedtté válását.¹ Jelen dolgozatomban azonban nem lesz módom minderre kitérni, a hagyományos drámai, színházi közegben maradok, s nem vizsgálom a modern színháznak ezeket az érdekes és fontos jelenségeit.

Nyelv, dialektus, műfajok

A köznyelv késői kialakulása, melyre korábbi tanulmányomban az olasz regény kapcsán már utaltam, a dráma alakulását is befolyásolta. Hozzátehetjük, hogy a 19. század második felének nagy olasz műfaja az opera volt, mely eredetileg Itáliában alakult ki, „otthon volt”

Olaszországban: szövegkönyvei irodalmiasabb nyelvezetűek voltak.

Az „élő” nyelvek évszázadokon keresztül a **dialektusok** voltak, ezekben íródtak a drámairodalom jelentős művei, gyakran beszéltek így a commedia dell'arte színészei. **Goldoni** is alkalmazott dialektust, amely lényegében mindmáig elkíséri a drámát. Az összehasonlítás kedvéért utalnék itt **Kurdi Mária** megállapításaira a „**periféria**” nagy szerepéről a modern angol, ír, illetve az amerikai dráma kapcsán (KURDI P/C 1; 113–120), így olyan drámaírók megjelenésére, mint **Shaw, O'Neill, Yeats, Synge**. Az egységes államalakulat kései kialakulása miatt Olaszországban sokpólusú a kultúra, s (az angol-amerikai viszonylatoknál) nehezebben írható körül centrum és periféria fogalma. Nyilvánvalóan „centrum” például a nápolyi kultúra, ugyanakkor talán valamelyest elfogadhatjuk perifériaként Pirandello egykori Szicíliáját, melyből a szerző a maga ellentmondásos módján a modernitás centrumába kerül. (Szicília azonban távolról sem volt az olasz kultúra számára ismeretlen, hiszen Pirandellót megelőzően is számos nagy szicíliai szerző lett az olasz irodalom meghatározó alakja, elég **Giovanni Vergára** gondolnunk.)

¹ D'Annunzio politikai szereplésével a történészek behatóan foglalkoznak, az ismert fiúmei „kalandját” korábban magam is kutattam, Cf., Fried Ilona: *Emlékek városa. Fiume*, Ponte Alapítvány, Budapest 2001.

A következőkben a nagyon is központi **nápolyi** kultúra mellett a **szicíliai** Pirandello műveivel foglalkozom, amelyek a nemzetközi színház élvonalába kerültek.

Luigi Pirandello (1867–1936) egész életén át erőteljesen kötődött szicíliai gyökereihez, bár fiatalon elhagyta szülőföldjét, s főleg Rómában élt. Bejárta Európa és Amerika számos országát, Európa kulturális centrumaiban, mint Berlinben vagy Párizsban is dolgozott. Már ismert prózaíró volt, amikor első, **dialektusban** írott darabjait bemutatták. Az első komédiáit szicíliai együttesek számára készítette, főleg novelláiból dolgozta át őket, a főszerepeket pedig az őt felkérő vezető színészekre szabta. Ekkor még egy általa jól ismert kultúrkörben mozgott. A dialektusban írott műveket később maga fordította le olaszra. (A szicíliaiak máig váltig állítják – nem tudom megítélni, mennyire joggal –, hogy a művek jobban szólnak az eredeti dialektusban.) Drámáiban Pirandello a kora **vándortársulatai** által ismert **szerepköröket** részben megtartja, de ugyanakkor **át is alakítja őket**. Nem volt könnyű helyzetben, hiszen az olasz köznyelv megkésettisége mellett a színház gondjait csak növelte az olasz esztétika **költészet-centrikussága**. Pirandello bizonyosan kiválóan használta a nyelvet, stilisztikát tanított a római tanítóképzőben, és a kor elvárásainak megfelelően nagy klasszikus műveltséggel rendelkezett, a kritikusok részéről mégis bírálat érte nem eléggé „irodalmi” stílusáért. Valóban elszakadt a magas, ahogy az olasz mondja, „aulikus”, a köznyelvtől távoli irodalmi nyelvtől, stílusa nem olyan emelkedett, mint például a kortárs D’Annunzióé, aki költői drámáiban nyilvánvalóan egy másfajta megközelítésmódot képviselt.

Pirandello darabjainak döntő újdonságát mégsem elsősorban a periféria-centrum problémájaként vagy nyelvi kérdésként érdemes értelmeznünk: műveiben több szinten is jelentkezik a modern **identitásválság**: a **drámai műfaj változásaiban**, a **szerepformálásban**, a darabok **szerkezetében**, a lineáris, „**jól megcsinált**” **darab széttörésében**. Pirandello drámáiban nem csak a szerzői utasítások igen terjedelmesek, de igen sok bennük a filozofikus monológ, a korábban is ismert rezonőr nem egyszer újra feltűnik, hogy közvetítsen a nézők és a szerző, a színpad világa között. A Pirandello kritikában többen is felvetették az írónak ezt a különböző műnemekben, műfajokban jelentkező sajátos megközelítésmódját, s nem egyszer a korabeli szicíliai értelmiségi hivatásokra is visszavezették: a jogász, a bölcsész a szicíliai társadalomnak központi alakjai voltak (a megkésettiség miatt sok más polgári foglalkozáshoz képest gyakoribbak, elterjedtebbek). A hosszas szerzői utasítások, a **textualitás** a pirandellói színháznak lényegévé válik. (Pirandello társulata vendégszínházainak alkalmával, igaz, politikai felhangoktól sem mentesen, maga is kiállt, hogy darabjait mintegy magyarázza a közönségnek.) Senki nem hiszi természetesen, hogy Pirandello találta volna fel az új drámát.

Inkább megérezett, magába szívott valamit a kor áramlataiból, és ezt olyan sikeresen közvetítette, hogy a 20. századi olasz drámaírók közül egyetlenként, valóban világhírű lett – a perifériáról a centrumba került. Számos kortárs és utána következő olasz és európai drámaíró rokonát, esetleg boldog(talan) őst tiszteletben. A kor **groteszk színházának** elemei (melyet a világ kevéssé ismert meg - például *Luigi Chiarelli*, *Luigi Antonelli* vagy *Pier Maria Rosso di San Secondo* drámáit) éppúgy fellelhetők darabjaiban, mint a **futurista színház** egyes kellékei (*Filippo Tommaso Marinetti*, *Francesco Cangiullo*, *Fortunato Depero* szintézisei és színpadi megoldásai), ez utóbbiak, igaz, elsősorban Marinetti, az európai avantgárd igen ismert alakjai lettek. Pirandellótól eljuthatunk az európai dráma fősodrához, akár az **egzisztencialista**, sőt még az **abszurd** vagy a **Pinter-féle drámához** is vagy a P. Müller Péter által leírt Új ezredvégi drámák és dramaturgiákhoz. (MÜLLER P/C 2; 98-112) Több kortárs drámaíró is érdeklődéssel közeledik Pirandellóhoz: *Edward Bondra* gondolhatunk például.

Az olasz színház hagyományaira utaltam cikkem elején, arra a periódusra, amikor az olasz színház vezető helyet foglalt el Európában: Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt*² című darabjának magyarországi ősbemutatója kapcsán meg is említik a Vígszínház jegyzetfüzetében a **commedia dell'artét**. (Pirandello maga egyébként, szintén utalva a commedia dell'artéra is, „**commedia da fare**”, készítenő komédiaként aposztrofálta művét.) A „színház a színházban” szerkezetű darabok nagyon is jelen voltak Itáliában és Európában például a commedia dell'artéban, vagy a klasszikus francia drámában, de számos más példát is lehetne sorolni, Pirandello tehát a meglévő drámai, színházi hagyományokra épített, azokat újította meg.

Pirandello a hagyományok mellett olyannyira rezonált a kortárs tudományos és művészeti ágak, az irodalom különböző áramlataira, hogy még a **szocio- és a pszichodráma** atyja, *Moreno* is úgy vélte késői éveiben, hogy a szicíliai szerző tőle lopott. Persze utólag megállapíthatatlan, vajon a *Ma este improvizálunk!* (*Questa sera si recita a soggetto*, Ab Ovo, Budapest 1995, fordította: Székács Vera) tényleg Moreno bécsi terápiás üléseinek **rögtönzési technikáját** használja-e fel. Pirandello esetleg hallhatott róluk Pier Maria Rosso di San Secondo és mások közvetítésével, de az is lehetséges, hogy véletlen egybeeséssel alkalmaz – bár ő csak fikcióban –, olyasmit, mint a bécsi pszichiáter. Nem lehet sem bizonyítani, sem

² A darabot a Vígszínház mutatta be 1925-ben. A fordító Karinthy Frigyes volt.

cáfolni, hogy Pirandello hallott-e esetleg barátaitól Moreno üléseiről, olvashatta-e 1918 körül Moreno folyóiratát, a „Daimon”-t.³

A pirandellói drámában szinte valamennyi műfajt felfedezhetjük: például a **parabola**, a **bohózat**, a **komédia**, a **tragédia**, a **farce** elemeit és azok szimbiózisát. A klasszikus komédia és tragédia lehetőségének megkérdőjelezése, a **drámai műfajok ötvözése**, az **új formanyelvek** kialakulása természetesen nem csak Pirandellóra jellemző, hanem, mint azt előttem **P. Müller Péter** és **Kurdi Mária** is jelezte, a huszadik századi dráma alapvető sajátossága (P/C 1 op. cit, MÜLLER P/C 2; 99).⁴

Pirandello sikerei ellenére is némileg ambivalens módon viseltetett az olasz irodalomesztétikában nem túlzottan magasra értékelt dráma iránt (némi elismerést legfeljebb a költői dráma kapott Benedetto Crocétól, a nagy hatású esztétától): még gazdag színházi alkotó korszakát megelőzően jelezte a színpadi előadás iránti bizalmatlanságát. Fiához írott leveleiben a *Hat szereplő szerzőt keres* című művet például mint megírandó „regény”-t emlegeti.⁵ A színésztől, sok kortársához hasonlóan, színházszervező, társulatvezető, lényegében rendezőként a realizmust, a drámai jellem átélését, a **szöveg hű tolmácsolását** kérte számon.

Pirandellónak egyik kedvenc elmélete a **humor**hoz fűződik: egyfajta filozofikus kétkedést ért alatta, mely a dolgok állandó megkérdőjelezésében nyilvánul meg. A kétkedésből, az állandó mélyebb megértés, magyarázat igényéből következik a művek „felszabdaltsága”, „töredékessége”, a cselekmény linearitásának felbomlása. Megfigyelhetjük bennük a prózánál említett történetközpontúságnak – ez esetben a cselekményközpontúságnak – háttérbe szorulását. A humor alatt a dolgok torz mivoltának tudatosítását érti a szerző, ezért a hatás nem felszabadult nevetésben, hanem szomorú kételkedésben jelentkezik. Elméletét a legteljesebben „A humor” című tanulmányában foglalta össze (1908). Ennek kapcsán felidézhetjük a kor két nagyhatású munkáját: **Bergson**: *A nevetés* című művét (1899), illetve **Freud**: *A vicc* című tanulmányát (1905), bár eléggé valószínűtlen hogy Pirandello akár egyiket, akár másikat olvasta volna – de bármennyire is más kultúrkörben mozgott, (a

³ Cf. Ottavio Rosati, szerk.: *Questa sera si recita a soggetto. Pirandello Moreno e lo psicodramma*, in „Atti dello Psicodramma”, fascicolo VIII, anno 1983. (A *Questa sera si recita a soggetto* előadását Zerka Toeman Moreno közreműködésével, Luigi Pirandello és Jacob Levi Moreno emlékére 1983. március 29-én tartották a Teatro Flaiano-ban, Rómában az Associazione per le Ricerche sullo Psicodramma Analitico szervezésében. Ld. még: Ottavio Rosati, szerk.: *La Moreno per Pirandello e Ciascuno a suo modo*, in „Atti dello Psicodramma”, fascicolo IX, anno 1987.

⁴ PC/1 op. cit, MÜLLER PC/2: *Új ezredvégi drámák és dramaturgiák az európai horizonton*, 99.

⁵ Cf. *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915–1918*, Mondadori, Milano 2005, 93, 174, 209, 215, 269, 355.

pszichoanalízis például jelentős késéssel jutott el Olaszországban), bizonyos átfedések mégis adódtak.

A színház önreflexiója

Mint Jean Anouilh írja: „Azon iparkodunk, hogy megfojtsuk azt, ami anekdotikus, **eltöröljük a »jól megcsinált« darab** fogalmát, miután az uralma során a megcsontosodásig jutott.

Pirandello fogta magát egy napon, és egy elmés csínnyel – amelynek jelentőségét az élő színház számára nem lehet eléggé hangsúlyozni – teljesen megfojtotta: a *Hat szerep keres egy szerzőt* című darabjával.”⁶

Pirandello felfogásában az élet valójában színház (a színház pedig az élet), a **színház metaforikus felfogása** műveinek alapjává vált. A pirandellói életmű legfontosabb fejezete az 1920 utáni évekre esik, az első világháborút követő általános kiábrándultság korszakára, a *Hat szereplő szerzőt keres* (1921), illetve a *IV. Henrik* (1921) című darabok időszakára. A *Hat szereplő szerzőt keres* cselekménye egy színházi próbával kezdődik a „meztelen” színpadon. (Nem véletlen az összegyűjtött drámák címe: *Maschere nude*, azaz Meztelen maszkok.) A próba irányítója a Capocomico, a vándortársulat vezetője. Ezt a próbát „szakítja meg” a „szereplők” megjelenése, akik a „maguk történetét” hozzák el a Capocomicónak, és annak színpadra állítását követelik tőle. (A paradoxonok között nemcsak a címet említhetjük, hanem a szerepek és az őket alakító színészek két csoportjának szembeállítását is, melyre a dráma konfliktusa épül. Az alapötlethez nyilvánvalóan az olasz színlap *personaggi e interpreti* felosztása is hozzájárult, mely Pirandellónál a „**művészet**” és az „**élet**” **metaforikus szembeállítását** jelenti.) A cím **paradoxonjának** része, ahogy a szerző bevezetőjében utal is rá, a színpadi szerep, az alakok autonómiájának kérdése. (Erről a bevezetőről kis merészséggel azt is képzelhetnénk, hogy valamelyest megelőlegezi **Roland Barthes**-nak a szerző halálával kapcsolatos, későbbi elméleteit is.)⁷

A darabban folytatódik a szerző által korábban megkezdett **családi tematika**, lényegében **melodráma** formájában. Ma már különösen annak hat: az Apa a feleségét titkára karjaiba üzi, mert úgy gondolja, ők ketten inkább illenek egymáshoz, majd szinte beteges figyelemmel kíséri a második házasságból született lány, a Mostohalány fejlődését. A véletlen

⁶ Jean Anouilh: Levélrészlet. In: *A dráma művészete ma*. Szerk. Ungvári Tamás, Gondolat Kiadó, Budapest 1974, 267.

⁷ Cf. Claudio Vicentini: *L'estetica di Pirandello*. Mursia, Milano, 1970, 84.

úgy hozza, hogy az Apa, „sajnos, ennek a nyomorult testnek a vágyától űzve”⁸ (a szexualitás szinte soha nem tud elszakadni az eredendő bűntől, ahogy a pirandellói nőalakok egy része is „bűnös”) majdnem (!) szexuális kapcsolatot létesít a Mostohalánnyal. Ez a drámai esemény akadályozza meg a második férj halálával immár csonkává vált családnak az eredetivel való egyesülését. A harmadik felvonás végkifejletében a második házasságból származó két kisgyermek halálával (melyet lényegében a színpadi mozgás, gesztusok, a díszletek segítségével, szinte beszéd nélkül adnak elő), majd ezt követően a Mostohalány otthonról való elmenetelével lényegében az eredeti család áll vissza. A **montázstechnikának** köszönhetően a színpadi cselekmény azonban csak mintegy illusztrálja a korábban a párbeszédokban, a monológokban már előre vetített **drámai cselekményt**. Ilyen módon az **alapkönfliktus a dráma lehetőségére** helyeződik át. A szereplőknek a létükért, az előadásért folytatott küzdelme (a „szereplők” egyik csoportja, a Mostohalány és az Apa az előadást követeli a Capocomicótól, miközben a Fiú ellenzi azt) úgy is mint a drámai forma kérdése kerül a mű középpontjába. A konfliktusban a szereplők között létrejövő kisebb-nagyobb **konfrontációk, csattanók, gagek, stiláris és műfaji ellentétei** dominálnak. A **mikrojelenetek** egymásutánjának szerkezetét, ritmusát az elvárások, a *suspense*, a **feszültségek**, illetve azok **feloldása** adja meg. A cselekmény meg-megszakításával lehetőség nyílik **kommentárookra**, olykor **rezonőr** szerepeltetésével, a számos szerzői utasításon túlmenően a drámaírói üzenet egyenes közvetítésére (ez a közvetlenség némileg beavatkozik a színészek és a rendezők munkájába is).

A pirandellói „**rögtönzés**” előképe számos más forrásra, előképre, párhuzamos irányzatra, találkozási pontra is visszavezethető, de megtalálható a futurista színházban is. A kutatások a művekben olykor az ezotéria jeleit is felfedezik, így a *Hat szereplő szerzőt keres* Madama Pace alakjában is. Ennek a különös, kevert spanyol-olasz nyelven beszélő alaknak, a kalapüzletnek álcázott találgahely tulajdonosnőjének már a megjelenése is szokatlan: a kalapok „idézik” meg őt. Rövid szerepeltetése, színes alakja valóban kevésbé sorolható valamely realista irányhoz.

Érdekes a darab kapcsán azt is megfigyelni, hogy a megjelenést követő nagy rendezések hogyan hatottak vissza is Pirandellóra. A szerző egészen jelentős változtatásokat tett a dráma szövegében, szerkezetében **Georges Pitoëff** (1884–1939)⁹ párizsi színrevitele

⁸ Luigi Pirandello: *Színművek*. Vál., Fried Ilona, előszó, Szabó György Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983, a darabot fordította: Füsi József, 323.

⁹ Cf. Jennifer Lorch: *Pirandello: Six Characters in Search of an Author*. Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

után. A mű útját egy másik nagy rendező is egyengette: Ausztriában és Németországban **Max Reinhardt** (1873–1943),¹⁰ akinek rendezése egész Közép-és Észak-Európára, így a magyar színházra is hatással volt. A német „**igazgató**” már egy másfajta közegre adaptált szerep, ő a színház (egy állandó társulat) igazgatója, s a Reinhardt-féle átdolgozás központi szereplője. A parabola üres színpadának színészei a darabban valamelyest leképezik a kor olasz társulatát, mintegy megkettőzik a vándortársulat szerepeit. Az olasz *capocomico*, azaz a közvetítő a két csoport, a „színészek” és a „szerepek” között, a vándortársulat első színésze, a társulat irányítója Reinhardtnál egyben a rendező is, egyesek szerint a **teremtő**. Reinhardt módosított a fiú alakján is, aki, mint jeleztem, szerepe szerint a tagadás megtestesítője, lényegében a drámai forma tagadásáé is: megtagadja anyját, nem békül, nem áll vele szóba, egészen a drámai végkifejletig, nem akarja a dráma létrejöttét. Az 1925-ös és az 1943-as vígszínházi előadások, így a Karinthy-féle fordítás is, már Reinhardt átdolgozása nyomán jöttek létre: beleszerkesztettek egy az Anya és a Fiú közötti, konfliktusukat tisztázó beszélgetést, amely Pirandello változatainak egyikében sincs meg, és Reinhardt másfajta szemléletmódját tükrözi: a kibékíthetetlen ellentét feloldását.

A rendezőknek a darabra gyakorolt hatását említettem: a *Hat szereplő szerzőt keres* egyik nagy színpadtechnikai újdonsága a nézőtérrel, a nézővel való megváltozott kapcsolat, **színpad és nézőtér** közös játéka, amely éppen Pitoëff rendezésének hatására formálódott ki. Pitoëff párizsi előadásában a „szerepek” liften érkeztek a színpadra. Ennek az érdekes *trouville*-nak nyomán alakult a darab végleges változatában a „szerepeknek” az elkülönítése: a nézőtér felől érkeztek, onnan mentek fel a színpadra. Megszűnt a nézőtér és a színpad hagyományos különválasztása, megváltozott a befogadói folyamat: a néző nem egy színpadi illúzió részese, hanem saját lehetséges illúzióival való konfrontációra kényszerül. A korábbi Pirandello-drámák is gyakran épültek frappáns ötletekre, paradoxonokra, ezúttal azonban az ötlet, a már a címben is megjelenő **szerző keresése a drámai forma lényegévé** válik. A nézőtér és a színpad, színház és közönség újfajta kapcsolata már az avantgárdnak is, de tágabb kontextusban az egész modern színháznak fontos kérdése.

¹⁰ Cf. Michael Rössner: *La fortuna di Pirandello in Germania e le messinscene di Max Reinhardt*, In: „Quaderni di teatro”, numero 34, Novembre 1986, pp. 40–54 és *Auf der Suche nach Pirandello – Zur deutschen Pirandello – Rezeption der ersten Stunde anhand unveröffentlichter Regiebücher von Karlheinz Martin/Tudolf Beer und Max Reinhardt*, kézirat, Staud Géza: „Max Reinhardt in Ungarn”, In: *Max Reinhardt in Europa*, Otto Müller Verlag, Salzburg 1973, Fried Ilona: „*Sei personaggi in cerca d'autore*” e il pensiero mitteleuropeo”, In: *Pirandello e il teatro* szerk. Enzo Lauro, Mursia, Milano, 1993, pp. 343–350.

A *Hat szereplő szerzőt keres* mellett a **trilógia** másik két darabja is a **színház metaforájára** épül (bár a *Mindenki a magáét* [*Ciascuno a suo modo*, 1924] és a *Questa sera si recita a soggetto*, 1930, *Ma este improvizálunk!* című darabokban ez a metafora az előbbinél kevesebb koherenciával valósul meg). Pirandello késői drámáiban, melyeket „**mítoszok**”-ként határoz meg, túlsúlyba kerülnek a parabolisztikus, metaforikus elemek. Az úgynevezett színészek csoportja (a *Hat szereplő* társulatához képest már csak egy vándortársulat néhány megmaradt fontos szereplője) egy töredékes társulat, az 1928-ban elkezdett és befejezetlenül maradt *A hegyek óriásai*-ban is jelen van. A parabolisztikus mítosz alaptörténete, akárcsak a *Hat szereplő*-ben, lényegében banális melodráma, a hangsúly azonban ezúttal is magán a játékon, a „színházcsináláson”, annak lehetőségén van.

A hegyek óriásai váltotta ki az utóbbi évtizedekben a legnagyobb érdeklődést a színházi szakemberek, rendezők, színháztörténészek körében. **Giorgio Strehler**, **Mario Missiroli**, **Massimo Castri** és mások, gyakran egymásnak homlokegyenest ellentmondóan, ugyanakkor igen eredeti és érdekes interpretációkban vitték színre.

A hegyek óriásait a kritika összegző műként tekinti, mint egyik kritikus megjegyezte, befejezetlensége szimbolikus: az író képtelensége arra, hogy megvonja munkássága végső mérlegét, oeuvre-jét lezárja. Valamelyest *A hat szereplő szerzőt keres* folytatásaként, egy színházi társulat „romjain”, az utolsó megmaradt színész-szerepekre épül. A konfliktus ezúttal is az előadás létrejötte, ezúttal egy „meglévő” dráma előadása. (Ilyen előadást készített elő a társulat a *Hat szereplő szerzőt keres*-ben is.) A hat szereplő bipolaritása a tervezett drámában tripolaritássá változott volna: a két befejezett felvonás a „balszerencsések” villája előtt, illetve a villában játszódik, ahova a cselekmény szerint a színésztársulat megérkezik: a színészeknek művészetük és szenvedélyeik által teremtett világával a „balszerencséseknek” önnön képzeletük által teremtett világa áll szemben. Ilse, a főhősnő missziójának tekinti az érte való reménytelen szerelmében öngyilkossá lett költő (!) drámájának előadását: az *Elcserélt fiú meséje* verses dráma, ezt akarja mindenáron, férje, színészei, sőt önnön tönkremenetele árán is, elvinni a közönséghez. Ez a közönség lett volna, a szerző tervei szerint, a dráma szerkezetében a harmadik csoport: az el nem készült harmadik felvonásban megjelenő óriások, illetve szolgálk. Létük, kultúra-ellenességük félelmet kelt, Ilse azonban a cselekmény során nem törődik a baljós előjelekkel.

A dráma 1928-tól íródott, és 1934-ben meg is jelent a II. felvonása. Pirandello fia, **Stefano** szerint apját olyannyira foglalkoztatta, hogy halálos ágyán, az 1936. december 9-éről 10-re virradó éjjel elmondta fiának a meg nem írt utolsó felvonást: Stefano egy rövid prózai

összegzésben jegyezte ezt le, mely bizonyos korábbi kiadásokban a dráma után szerepelt. Eszerint a színész-társulat vezetője, a főhősnő kétségbeesett unszolására a társulat mégis megpróbálja előadni drámáját, az *Elcserélt fiú meséjét*, ezt azonban az óriások, illetve szolgálk olyannyira elutasítják, hogy megölik a főhősnőt. A modern rendezések egyetértenek abban, hogy a meg nem írt harmadik felvonást nem tekintik a darab részének, ennek ellenére, a darab „tragikus” lezárása az első két felvonás utalásaiból, hangneméből kikövetkeztethető.

A dráma-parabola szintézist teremt: különböző műfajokat, stílusrétegeket, szerepköröket egyesít. A drámai műfajok igen széles köre található meg benne a tézisdrámától kezdve, a futurista színház egyes elemein keresztül (egy nagyon izgalmas éjszakai kísértet-játékkal), a költészet, a mese, filozofikus monológok, szürreális, groteszk elemek, a farce, a komédia – mégis minden homogén egészet alkot. A már korábban említett miszticizmus, ezotéria a „balszerencsések” alakjaiban, a darab helyszínének szimbolikájában a korábbiaknál is nagyobb teret kap.

Giorgio Strehler pályája során némi módosításokkal többször is megrendezte a művet: felfogásában a művészet és a társadalom parabolájaként szerepelt a dráma. Máskor mélylélektani interpretációt kapott a darab, vagy a paraszti és az ipari társadalom konfrontációját, művészet és a hatalom szembeállítását, a régebbi művészet bukását fogalmazták meg rajta keresztül, vagy épp a Pirandello által máskor is bírált amerikai ipari társadalmat látták az óriásokban. A sok más lehetőség között nem zárható ki az álmok, az illúziók és a „valóság” ellentéte, élet és halál dualizmusa sem.

Pirandello *A hegyek óriásai*ban, legalábbis néhány főbb szerepében, újra alkotja a hagyományos színtársulatot, annak belső hierarchiáját. A *troupe* konfliktusain keresztül a hagyományos és az új színház ellentmondásaiba is betekintést nyerhetünk: a darabot felfoghatjuk, mint egyes kritikusok tették, ennek az új színháznak debütálásaként is. A „nagy színészt” ezúttal női *capocomico* képviseli – nem véletlenül, hiszen ezekben az években a szerző különös szerelme, **Marta Abba** számára írt főszerepeket. Sajátos, nem egészen megmagyarázható, misztikus szerep a férfi főszereplő, a balszerencsések vezetőjének, Cotronének, a Mágusnak az alakja, ahogy a darabban egyéb, racionálisan kevésbé megmagyarázható rétegek, szimbólumok is nagy számban vannak.

A hegyek óriásai, mint utaltam már rá, szerkezetében továbbviszi a „színház a színházban” koncepciót: először a színésztársulat tagjai nézik a balszerencsések különös előadását, majd azok a színészekét, ezután ismét a színészek válnak a balszerencsések villájának „közönségévé”. A titokzatos légkört kiemeli a zenei aláfestés: a szerzői utasítás

különös hangszerekről szól, rikácsolásba csapó énekről. „Ez az ének valami rettenetes veszélyt kell jelezzon, alig várjuk, hogy befejeződjék, hogy minden ismét csendes legyen, s megnyugodjék, mint valami megmagyarázhatatlan örületroham után.”¹¹ Strehler ezt a tragikus végkifejletet, a művészet halálát érzékeltette egyik rendezésében szavak nélkül: a leereszkedő vasfüggöny széttörte a főszereplő Ilse kordéját.

Magyarországon *Hevesi Sándor* után *Németh Antal*, *Pünkösti Andor* és mások, ha különböző módokon és eltérő közegekben is, de többször fordultak Pirandellóhoz.¹²

Pirandello maga is **vendégszerepelt** társulatával **Budapesten** 1926-ban: akkoriban bizonyára elsősorban a női főszereplő, Marta Abba s a Mostohalány szerepe érdekelte legjobban. A korabeli magyar recenzensek (így Kosztolányi Dezső is) elismeréssel szóltak az előadásokról, azonban szóvá tették a gyér számú közönséget s a csekély érdeklődést, mely az előadásokat kísérte. (Ez talán az olasz nyelvű előadásnak is szólt.)

Pirandello ezekben az években már az olasz dráma sok más jelentős képviselőjéhez hasonlóan színházi ember is volt, így nemcsak íróasztala mellett dolgozott, ahogy pedig képletesen lefestette az író a *Hat szereplő szerzőt keres*¹³ előszavában. Budapesti vendégszereplésük idején lényegében már túl volt saját színháza bukásán (rajta kívül tizenegyen alapították, köztük *Massimo Bontempelli*, *Guido Salvini*, s Stefano Pirandello, az író fia, aki *Stefano Landi* néven publikált) – az állandó társulat működtetéséhez nem sikerült sem elégséges állami támogatást, sem a nagyiparosok szponzorálását megszereznie, jóllehet Mussolini személyesen ígérte meg segítségét, igaz, a frissen alakult színház kiadásai is messze túlhaladták az előre tervezett kereteket. Gyors véget értek a társulat nemzetközi turnéi is, melyekkel Pirandello rossz anyagi helyzetüket remélte megoldani. (Ennek során érkezett a Mester, ahogy aláírta magát a Marta Abbához írott leveleiben, Magyarországra is.)

A **színház önmagára való reflektálása** nem csupán Pirandellónál jelenik meg, hanem több kortársnál is, például a világhírű, jellegzetesen közép-európai polgári kultúrát képviselő *Molnár Ferenc*nél, sőt ez utóbbinál Pirandellót megelőzően is, *A testőr* (1910) című

¹¹ Pirandello: *A hegyek óriásai*. In: Pirandello: *Színművek*, p. 600.

¹² Érdekesen jelzi a korabeli német (közép-európai) és az olasz színház pillanatnyi helyzete közötti különbséget a Reinhardt-féle átdolgozás, mely lényegesen eltér Pirandello véglegesnek tekinthető darabjától, s amely Karinth Frigyes fordításában, sajnálatos módon, sokáig maradt a magyarországi előadások alapja (a címe *Hat szerep keres egy szerzőt*), anélkül, hogy tudták volna, átiratról van szó.

¹³ A mű a kiadásokban a Füsi József, később a Török Tamara féle fordításban a *Hat szereplő szerzőt keres* címen szerepel, így a drámák új kiadásában is, cf. Luigi Pirandello: *Színművek*, Európa Könyvkiadó, 2008, vál., Fried Ilona – tanulmányomban a korábbi előadások vonatkozásában a Karinthy-féle címet használom.

darabjában.¹⁴ Molnárnál azonban a pirandellói mélyen átélt drámaiság inkább csendes melankólia, szellemes iróniában oldott dráma, amely többnyire komédiává válik.¹⁵ (Nem mellékesen szólva, az utóbbi évek nagy Molnár-sikerei szerte a világban jelzik drámáinak komplexitását és varázsát, emlékeztetnék *Schilling Árpád* nagyszerű *Liliom*-rendezésére a Krétakör Színházban, vagy legutóbb a *Bodó Viktor* rendezte *Liliomra* a Grazi Színházban.)

A dialektális dráma – Nápoly

A 20. századi olasz dráma egy másik meghatározó törekvése a már említett **dialektális irány**, melynek egészen napjainkig rendkívüli erővel ható példája a nápolyi dráma. Jelentős képviselői mindannyian színházi emberek is, akik egy személyben **színészek**, társulatvezetők, *capocomicók*, azaz **rendező** és **drámaírók**, egy igen jelentős, ugyanakkor sajátos színházi kultúra képviselői. **Raffaele Viviani** (1888–1950) fiatalon varieté-produkciókban szerepelt, 1917-ben hozott létre önálló társulatot. Sokoldalú művész volt, előadóként is a **nápolyi színházi tradíciók** folytatója: **énekes, zenész, akrobata, színész, társulatvezető hősszerelmes**. Hatására jellemző, hogy még *Gorkij* és *Dancsenko* is csodálta. Gazdag életművében Nápoly világának árnyalt **társadalomrajza** bontakozik ki, jól ismerte a szegénységet, az alsóbb társadalmi rétegeket is.

Nápoly Viviani után is adott nagy színházi személyiségeket, a legjelentősebb közülük **Eduardo De Filippo** (1900–1984). **Színészként, komikusként** kezdte pályafutását, majd ő is önálló társulatot alakított. (Kezdetben két testvérével közösen dolgozott: **Peppino** szintén színész, rendező, komédiaszerző, **Titina** nemcsak kitűnő színésznő volt, hanem díszleteket és jelmezeket is tervezett. Nagy sikerét Eduardo egyik leghíresebb darabjának, a *Filumena Marturanónak* női főszereplőjeként érte el.)

Eduardo De Filippo drámájában szintén a nápolyi színházi hagyományokra épít. A klasszikus komédián keresztül megjelenít társadalmi visszásságokat. Jól ismeri Pirandello

¹⁴ Hogy mennyire a „levegőben van” a „színház a színházban” kérdése, illetve Pirandello milyen hatással van, arra jó példa, hogy Szenes Béla: *Nem nőszülők* című 1926-ban bemutatott komédiája a Vígszínházban már parodizálva utal az olasz drámaíróra.

¹⁵ Marta Abba egy levelében arra kéri Pirandellót, járjon közbe Molnárnál, és szerezzé meg társulata számára a következő darabja előadási jogát. Pirandello nem nagy lelkesedéssel reagál, elmondja, mennyire felületesnek tartja (az érezhetően rivális) Molnárt, s magánéletét, válásait is rosszalja. Abba és társulata később valóban műsorára tűzte a *Jó tündért*, igaz, nem sok sikerrel. Hozzátehetjük, Pirandello nem sok kortársáról beszélt elismeréssel. Cf. Luigi Pirandello: *Lettere a Marta Abba*, szerk.: Benito Ortolani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995, 340, 373, 457–461, 623–624, Pirandellónak Molnárra való utalásairól cf. Fried Ilona: „*Le favole gaie*” di Molnár – Pirandello sul drammaturgo ungherese, „Nuova Corvina”, N° 22, 2010, 106–112. (Jelen munkámban, hely hiányában, korábbi Pirandellóval foglalkozó tanulmányaim közül csak néhányat jelzek.)

színházát is, fiatalon együttműködik a szicíliai szerzővel, és korai darabjain még erőteljesen érezhető hatása. Legsikeresebb művei (*Natale in casa Cupiello*, 1931, *Napoli millionaria*, 1945, *Filumena Marturano*, 1946) a nápolyi **kisemberek** mindennapjairól, életük különös helyzeteiről szólnak.

A *Filumena Marturano* egy volt prostituált története, akit élettársa nem tart méltónak arra, hogy feleségül vegye. A nő haldoklónak tetteve magát, utolsó kívánságként kéri a házasságot, majd felfedi a csalást, s közös gyermeküket is, azonban nem árulja el, hogy három fia közül melyikük az...¹⁶ A *Napoli millionaria* a II. világháború végének Nápolyát, a kisemberek **erkölcsi megalkuvásait**, kapzsi pénzszerzési vágyát mutatja be a maga kesernyész-komikus módján. Vivianinhoz hasonlóan De Filippo úgyszintén darabjainak főszereplője és rendezője is egy személyben. Az utókor szerencséjére De Filippo színpadi művei közül többet megrendezett saját főszereplésével a televízió számára, illetve filmvászonon. **Színészként** szerepelt neorealista filmekben is, a legismertebb alakítása Vittorio De Sica *Nápoly aranya* (1955) című filmjének epizódszerepe. (Szintén erre az időszakra datálódik, bár a következő években is folytatódik a komikus realista *commedia all'italiana* nagy népszerűsége, a színházhoz közel álló, részben az olasz világ sablonjaira épülő filmkomédiáé.)

De Filippo interpretálásában Nápoly **emblematis várossá** válik: a **szegénység**, a **nélkülözés**, a kisember **kiszolgáltatottságának** jelképévé. Alakjai mégis képesek felülemelkedni a nehéz, küzdelmes hétköznapi életre: tehetséget, fantáziát, kreativitást, életerőt és élni tudást sugároznak, így maradhat a szinte tragédiába torkolló színpadi játék **komédia**: a szomorúságot feloldja a groteszk irónia. Ez már-már hosszú ideig fennmaradó klisé Nápolyról, ennek ellenére azt látjuk, hogy a város kultúrája egészen napjainkig igen nagy hatást gyakorol, sajátos kulturális centrum, a prózához hasonlóan, a dráma, a színház világában is. Vivianin, De Filippón kívül is és utánuk is számos szerző, rendező kötődik a városhoz.

Az újabb nápolyi dráma: Annibale Ruccello, Enzo Moscato és a többiek

Az elmúlt évtizedek nápolyi színháza az említett két nagymester, Viviani és De Filippo nyomdokain indult el, azonban a 70-es évek generációja már **keserűbb komédiát** művel, melybe *noir* és éles **társadalmi szatíra** is vegyül. A kritika **Pasolini** örökségét is aláhúzza

¹⁶ A színdarabból De Sica rendezett *Házasság olasz módra* (Matrimonio all'italiana) címen filmet, 1966-ban.

velük kapcsolatban, az ő keménységét, a másság, a perifériára szorult rétegek iránti érdeklődését. A komikum keserű, félelemmel és fenyegetettséggel terhes nevetést hoz. Átalakul a dialektus is. A nápolyi dráma, a nápolyi színház sikeréhez hozzájárul, hogy több más dialektussal ellentétben, ezt az átlagos olasz néző, ha nem is könnyen, de többnyire megérti, legalábbis Eduardo még olyan nyelvezettel ruházta fel szereplőit, hogy az átlagos olasz néző komolyabb erőfeszítés nélkül értette. Az újfajta színpadi nyelv azonban már nem a szerző által egyszerűsített, a köznyelvhez közelítő dialektus, hanem az igazi dialektus, vagy nem egyszer a drámaíró által teremtett „**rontott**” nyelv, amely köznyelvi fordulatok és a dialektus keverékeként, a kisemberek vagy akár a **marginalizálódott** rétegek jellemzésének eszközeként és/vagy éppenséggel igen sajátos költői nyelvként jelenik meg.

A színművek rezonálnak a modern európai dráma és színház hagyományaira és újításaira, gondolhatunk akár az artaud-i kegyetlen színházra vagy a **Grotowski**-féle „szegény” színházra is, a drámában az abszurdra vagy az angol dühös fiatalokra, **Pinterre**. **Annibale Ruccello** (1956–1986), **Enzo Moscato** (1948–) és **Manlio Santanelli** (1938–) és a többiek, nemcsak szerzők, hanem a korábbi mesterekhez hasonlóan rendezők, némelyikük színész is. Már nem a neorealizmus szomorkás, de mégiscsak életvidám, élni szerető és tudó Nápolyát, hanem egy lényegesen keményebb, feloldhatatlan **konfliktusokkal** terhes világot mutatnak be, bár az ő műveikből sem hiányzik a komikum. Szereplőik súlyos személyes és társadalmi drámák, tragédiák hőseivé (vagy antihőseivé) válnak. Drámáik nyelvezetében néhol homlokegyenest ellenkező stílusrétegek is megférnek egymással, különösen Moscato mozog igen széles skálán, a káromkodástól egészen a líraisáig. A **noir**, a **humor** és a **tragédia** találkozása tőle sem idegen. Paolo Puppa színházesztéta Enzo Moscato bemutatásakor Eduardo De Filippo *Napoli millionaria* című darabjára utal: a főhős a mű lezárásaként, monológjában azt reméli, hogy az éjszakának vége lesz – a világháború után tönkrement, korrupct társadalom megtisztul. Puppa Moscató munkásságában ennek az éjszakának egy koromfekete változatát látja.¹⁷

Igen jelentős a fiatalon, tragikus autóbalesetben elhunyt Annibale Ruccello pályája. Első nagy színpadi sikere, egyfelvonásosa, a *Jennifer öt rózsája* [Le cinque rose di Jennifer in Annibale Ruccello, Teatro, Ubulibri, Milano 1980.], egy **transzvesztita** nem egészen egy napja: a **noir** és az **abszurd** dráma elemei egyaránt megtalálhatók benne, sőt a pinteri dráma „szoba”-metaforájára, annak **fenyegető** mivoltára is asszociálhat a néző. Jennifer kispolgári

¹⁷ Paolo Puppa: *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, UTET, Torino, 2003, 194.

ízléssel (ízléstelenséggel) berendezett szobájába, akárcsak a Pinter-hősöknél, különös módon hatol be a külvilág: a mindig tévesen csengő telefon az őt körülvevő világ működésképtelenségét, kaotikus voltát jelképezi, ugyanakkor Jennifernek a környezetével való meghatározó kapcsolatát is jelenti. A másik emblematisz tárgykapcsolat a rádió, mely a transzvesztitákhoz szóló „Szív küldi szívnek szívesen” jellegű műsorával párhuzamosan egy mániákus gyilkosra hívja fel a figyelmet.

Megejtő Jennifer komikusan groteszk **magánya**, kötődése vélhetően egy ábrándképhez, egy férfihoz, aki valószínűleg csak a képzeletében él, az ő telefonját várja, képzeletben várja. A „szoba” talán bűvőhelyként szolgálhatna, ha a főhős nő egyáltalán képes volna a menekülésre, ez azonban valamiféle ismeretlen végzet következtében lehetetlen. A **helyzetkomikum** mellett a **nyelvi humor**, a nyelv ábrázoló ereje meghökkentő és ámulatba ejtő. Az életkép egyszerre fenyegetően **szürrealisztikus** és aprólékosan **realisztikus**. A különös, szintén transzvesztita szomszéd megjelenése a szobában, Jennifer életében, konfliktushoz vezet, miközben számos részlet homályban marad. Olyannyira, hogy kétségessé válik, tényleges külső konfliktusról van-e szó, vagy inkább csak a főhős(nő) belső konfliktusáról, mely a **krimi**, a **noir** törvényei szerint felépített **csattanóval** végződik.

Ruccello legismertebb darabja a *Ferdinando* (1985), mely **gaddai nyelvi keverékre**, a *pasticciaccio*-ra emlékeztető kitalációk halmaza, miközben a történelemnek, a nápolyi hagyományoknak is egyfajta ötvözetét adja. Ruccellót a **próza**, így például Proust regényei is érdekelték, s a színházi fenegyerek, *Genet* örökségének is folytatója. Drámája az olasz egyesítés idején, illetve azt követően 1870-ben játszódik, s visszautal egy klasszikus történelmi regényre is, Federico De Roberto, *Az alkirályok* (I Vicere) című művére.

A női főszereplő, a báróné az első felvonásban képzeletben betegként az ágyat nyomja, a váratlanul érkező, fiatal Ferdinando **erotikája** azonban megérinti őt és a körülötte lévő másik két személyt is: az idősödő, beteg „nagynéni” hirtelen meggyógyul, az őt ápoló unokahúg, sőt a lelküket gondozó pap is változáson megy át. **Mélylélektan** és **szürreális** elemek, **kegyetlen társadalmi szatíra**, **noir** és **nápolyi végletesség**, **teatralitás** izgalmas ötvözetét látjuk – a darab különös gyilkossággal végződik.

Ruccello nemcsak írt, hanem játszott és rendezett is: színházat „csinált”. Tragikusan rövid működése idején Nápoly az olasz színházi élet egyik központja volt – hatása napjainkig is igen fontos maradt.

A színházi rendezők közül némelyik filmkészítőként is jelentős, így például a szintén nápolyi származású rendező, **Mario Martone** vívott ki elismerést. (*Morte di un matematico napoletano*, 1991, *Amore molesto*, 1995, *Teatro di guerra*, 1998, *Noi credevamo*, 2010.)

Annibale Ruccello vagy Enzo Moscato nemigen váltott ki nemzetközi érdeklődést, aminek oka talán nagyon sajátos nápolyi mivoltuk, a már említett dialektushasználatuk is lehet. A **dialektus** Annibale Ruccellónál, Enzo Moscatónál vagy napjainkban a palermói Emma Danténál egy **új megközelítésű társadalmi dráma** részeként gyakran a társadalmi közeg közvetítésére szolgál. Ez a fajta, szintén Kurdi Mária által jelzett **szociális érdeklődés** az olasz drámában hosszú időn keresztül mérsékeltebben volt jelen, és főképpen az előző század közepétől kezdve nyert nagyobb teret.

A kortárs dráma panorámája

Ha Pirandellónál gyakran találkozunk parabolával, a későbbi, így az ötvenes-hatvanas évek olasz drámájában **a tézisek, a parabolák** úgyszintén jelen vannak. Hogy a legismertebbek közül utaljak néhányra, **Ugo Betti** tézisdramáit, **Diego Fabbri** vagy **Giovanni Testori** munkáit említeném. Pasolini drámái, akárcsak **Dario Fo** művei valamennyire eljutottak a **határon kívülre** is. (Remélem, lesz még módom, akár egy következő „séta” során részletesebben kitérni drámáikra.)

A mai **dráma panorámája** igen tág, a „jól megcsinált darabtól” az abszurdig, a költői drámáig (ez utóbbi szerzői között megtaláljuk a legjelentősebb költőket, mint például **Mario Luzit**). Megemlíthetjük **Giuseppe Manfredi**, **Ugo Chiti**, **Luciano Codignola**, **Rocco d’Onghia**, **Edoardo Erba**, **Ruggero Capuccio** nevét, vagy a legfiatalabb nemzedékből a 2004-es velencei biennálé egyik érdekes újdonságaként megjelenő **Letizia Russo: Holtvágány** [Binario morto, in Nuovi testi nuovi interpreti, a cura di Rodolfo di Giammarco e Barbari Nativi, Intercity Connections, Roma 2004] című darabját, mely a tinédzserek különös-kegyetlen világát rajzolja meg, a szerepeket is tizenévesek játszották a biennálén. Máshol szóltam már az olyannyira izgalmas narratív színház néhány kiemelkedő, Olaszországon kívül is ismert képviselőjéről, ezúttal hely hiányában ezt nem teszem meg.¹⁸

A mai drámaíró, mint az előttem a drámáról szóló Kurdi Mária és P. Müller Péter is jelezte idézett tanulmányaiban, más, mint elődei: nem egyszerűen a **szövegkultúrát** sajátítja el, hanem a korábbiakhoz képest a megváltozott kódrendszereknek megfelelően **másfajta**

¹⁸ Saját nézői élményeimről cf. *Találkozások a kortárs olasz színházzal, Alföld*, 2011/8, 41–57.

drámai szereplőkkel és dialógusokkal dolgozik. Nem egyszerűen a „drámaíró visszatérte” már a kérdés, melyre több igen kiváló olasz szerzőt is lehetne példaként felhozni, hanem a mai szövegkultúrának a színházhoz, a spektákulumhoz, az előadáshoz való kiegyensúlyozott viszonya.¹⁹ **Vittorio Franceschi**, Ugo Chiti, **Spiro Scimone** vagy **Marco Martinelli** például az **elkészült előadás**, a színészekkel való együttes munka eredményeként **jegyzi le szövegeit** – akárcsak egykor, a commedia dell’artében, azaz a szöveg találkozik az előadások színpadi nyelvével. Mások, mint a **Valdoca** együttesben **Cesare Ronconi** és **Mariangela Gualtieri** lírai vagy a kortárs színházi életben igen elismert **Societas Raffaello Sanzio** különösen összetett előadásai szintén eltávolodnak a hagyományos szó színházától. Évek óta sikerrel ötvözi munkájában a képzőművészetet, a látványt, a zenét, a szót, a **multimedialitást** a **Fanny & Alexander**, a felsoroltak a **Motus** kitűnő előadásainak is különösen fontos összetevője. Egyúttal, mint látjuk, az olasz dráma, az olasz színház visszatért a centrumba, nem egy-egy szerző, társulat, színész, hanem a dráma, a színház világa.

Marco De Marinis a drámai mű kapcsán a különböző **posztmodern formákat** elemzi: a hagyományos értelemben vett drámai műforma mellett kiemeli a másfajta formák gyakori előfordulását, mint például a drámára korábban is ható **narratíva** vagy **regény** feldolgozást. Ha a „szó hatalmának” vége is lett, mondja, **megmarad a párbeszéd**, valamint a **karakterek**, a **dialógusok**, mindez a **fabula**, a **mimézis** keretein belül.²⁰ Korábbi kötetünkben a kortárs drámáról szóló idézett tanulmányában P. Müller Péter is (MÜLLER PC/2, 99) **színházi kontextusba** helyezte a **drámai korpuszt**.

A 21. századi színházban a dráma nem veszítette el szerepét,²¹ miközben a **mozdulatművészet**, a **tánc**, a **video-művészet**, az **új technológiák** mellett új színházi formák is alakulnak, mint például a **képek** vagy a **hangok**, a **monológok**, a **kórusok színháza**, a **long time performance**, az **amatőr**, a **multidiszciplináris** és **multimediális színház**, a **dokumentarizmus új formái**, az erőteljes informatikai háttérrel is rendelkező **Verbatim Theatre**, valamint a **pop színház**.

¹⁹ Cf. Gerardo Guccini: *La regia contemporanea fra „scrittura scenica” e testo*, <http://italogramma.elte.hu> 2010. 1. számában.

²⁰ *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, „Prove di Drammaturgia”, Anno XVI, giugno 2010, 12–15.

²¹ Hans-Thies Lehmann: *Cosa significa il teatro postdrammatico?* *Dramma vs postdrammatico* konferencia anyaga: „Prove di Drammaturgia”, op. cit., 6. (A bolognai konferencián Lehmann több, a poszt-dramatikus színházról szóló könyvében korábban felvetett kérdésre visszatért.)

A **globalizáció**, az **új technológiák**, a **multimedialitás** korában a színháznak a **reprodukált és reprodukálható tömegkultúrában** elfoglalható jövőbeni helyére is fel kell készülnie. Ennek irányába hatnak a multimedialitás felé tett lépések is, amelyek elsősorban a mai kísérleti színházra jellemzőek.

Joe Kelleher és Nicholas Ridout a Kortárs európai színházak (Contemporary theatres in Europe) címen szerkesztett tanulmánykötete bevezetőjében költői kérdésekkel kezdi: „When is the *contemporary*, what are *theatres* and where is *Europe*?”²² A kérdéseik mögött megbúvó szellemesen provokatív understatement-re válaszul már jó előre hangsúlyozzák, **nem ismernek totális válaszokat**. Felhívják a figyelmet, hogy a címben szándékosan szerepel a „színházak” többes szám, mivel a „színház” megkövetelhetné a definíciót, amit azonban szükségtelennek érznek, s nem is kívánnak vállalkozni a meghatározására, ahogy a „színház” helyét sem kívánják meghatározni a társadalomban, a történelemben, az európai történelemben – témánkra lefordítva: a centrumban. Ehelyett inkább **emblematis példákat** választanak, és ezeket fogják elemezni.²³

Ilyen emblematis példával zárom tanulmányomat: a nyelvi, illetve a műfaji, dramaturgiai kérdések megvilágítására *Emma Dantétól*, a kortárs drámából veszek példát, melyekkel a **szövegkultúrának és előadásnak egy újfajta**, nagyon **szoros kohézióját** is meg lehet világítani, olyan műveket idézek fel, melyeket szerencsém volt látni.

Emma Dante társulatától, az emblematis nevű Compagnia Sud Costa Occidentale-től (dél-nyugati part, utalással Palermóra) elsőként a *Majmot* (Scimia) láttam a Velencei Biennalén, mely munkájuk némileg eltér a többitől, hiszen a nagy olasz író, **Tommaso Landolfi** kisregénye alapján készült, azaz átdolgozás, egy másik műnemből történő transzpozíció. A többi előadásuktól eltérően teljes egészében olaszul, s nem dialektusban játszották. A cím rímel Landolfi szándékosan torzított kisregény címére: *A két vénlány* (Le due zittelle – zittelle helyett), mintha *vénnlányt* mondanánk, a színházi előadás viszont a Scimmia – Majom szót írta kettő helyett egy „m”-el. Az előadás a hit, a fanatizmus, a bűn és a bűnhődés kérdéseit boncolta igen nagy megjelenítő erővel, kiváló színészi alakításokkal.

A sant'olivai Mishelle (Mishelle di Sant'Oliva, torzított helyesírásban, 2005) esetében is látjuk a **személyiségtorzulásokat jelző nyelvi torzítást**, a téves helyesírást, ahogy Michelle

²² „Mikor kortárs, mik a színházak és hol van Európa?” , J. Kelleher and N. Ridout ed. by, op. cit., 2.

²³ Mint Cesare Molinari hangsúlyozza, a „nagy színésztől a rendezőig, majd a rendezőtől a színész, a színházi csoport felé vezető úton a történeti, lineáris megközelítés mellett az egyidejűségekre is figyelniünk kell”. Cf. *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007, XIV.

helyett Mishelle lesz a névből. A kétszemélyes darab Palermóban játszódik: az Apa ül a szobájában, a feleségére gondol, aki elmondása szerint a párizsi Olympia táncosnője volt, s elhagyta őt. Nem áll szóba fiával, aki a mellette lévő szobában ül, s anyjára gondol, akivel olyannyira egyesül, hogy esténként transzvesztitaként ő is testével keresi kenyerét. A címben szereplő Sant'Oliva a tér neve, ahol a prostituáltak dolgoznak.

A *Kóbor kutyák* (körülbelül) (Cani di bancata, 2006) ? a **női, az anyai archetípust a hatalomra, a politikára** vonatkoztatja: a központi alak a **szuka**, a **maffia** megtestesítője. Előtte hajbókolnak az először furcsa, **áttetsző álarcot** magukra öltő férfiak (akik a színpad előterében felöltöznek, hogy az előadás legvégén ugyanott levetkőzzenek). Minden egyes férfi az anya-szukához tartozik, előtte esküszik fel az „Atya, a Fiú, az Anya és a Szentlélek”-re. A szuka kitüntetés és elpusztítás, ruhája egyben az „utolsó vacsora” asztalának terítője is. A kezdeti családi, egzisztenciális lét a politika erőterébe kerül, a társulat nevében is jelzett Dél **egész világunk** jelképévé válik. A hatalmi játszma egyensúlyi helyzeteinek folyamatos törékenysége, vészjósló agresszivitása rendkívül **erőteljes színpadi hatások**, jelmezek, fény- és zenei elemek révén is megjelenik, olyannyira, hogy az előadás végén **fejfelé** látjuk Olaszország **térképét**.

Az *Életem* (Vita mia, 2004) Anya-figurája **zsarnoki szeretetével** minden fájdalomtól óvni akarja gyermekeit, úgy, hogy azok a szereplők pizsamában játszanak, jelképezve, hogy még a lakást sem hagyhatják el. A legkedvesebb gyermek azonban minden óvás ellenére halálos biciklibalesetet szenved, a darab az ő gyászolásával kezdődik. A **flash-backek** során azonban mégis jelen marad a színpadon. Végtelen szenvedélyes szeretetében az Anya még fia halotti ágyába-koporsójába is befekszik, testileg is eggyé válik vele. Az erőteljes, életerőtől duzzadó, közben azonban a halálról szóló mű, mint egy kritikusa mondja, Emma Dante **legszemélyesebb, leginkább önéletrajzi** darabja, **gyázmunka**. Emma Dante ugyanis több éves színészi karrierje végén, élete zsákutcájában véletlenül lett rendező: vissza kellett térnie Palermóba, hogy haldokló édesanyja mellett lehessen. Eközben hirtelen balesetben meghalt fivére is. Ekkor történt, hogy testvérének egyik barátja megkérte, rendezzen kulturális egyesülete számára valami színdarabot. Ez volt első rendezése.

Emma Dantéval visszatértünk a **színészhez, a spektákulumhoz**, a szöveg, a **mű autonómiájához**, mely azonban a **sokszínű előadás részeként** nyer értelmet. Egy város, Palermo, **periférikusnak** is tekinthető nyelvének, kultúrájának **centrummá válása**, Emma Dante és társulata **nemzetközi** ismertsége és elismertsége jó példái a **kulturális kötődések, közvetítések** bonyolult áttételeire, arra, hogyan válhat a periféria, társadalmi, kulturális

kérdéseivel, színházi hagyományaival ismét, miként a 19–20. század fordulóján is, **centrummá, új művészi törekvések hordozójává, egy társadalmi közösség egyetemessé váló hírhozójává.**

Fried Ilona