

**FALUSSY LILLA**

**TRENDEK A KORTÁRS OLASZ DRÁMÁBAN**

**DLA DOLGOZAT**

**SZÍNHÁZ –ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM**

**BUDAPEST**

**TÉMAVEZETŐ**

**FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ**

**2009**

**TARTALOMJEGYZÉK**

|                                                                  |         |
|------------------------------------------------------------------|---------|
| 1. BEVEZETÉS                                                     | 3 - 4   |
| 2. TÁRSADALMI KITEKINTÉS A MA OLASZORSZÁGÁRA                     | 4 - 6   |
| 3. TÉZISEK                                                       | 7 - 9   |
| 4. MIKÉNT FORMÁLÓDIK A DRÁMAÍRÓ OLASZORSZÁGBAN                   | 10-16   |
| 5. HAT PÉLDAÉRTÉKŰ TÖRTÉNET PASOLINI SZÍNHÁZÁBÓL                 | 17-59   |
| ORGIA                                                            | 19-24   |
| FABULÁCIÓK                                                       | 24-29   |
| PILÁDÉSZ                                                         | 29-33   |
| STÍLUSBESTIÁK                                                    | 33-40   |
| DISZNÓÓL                                                         | 40-43   |
| CALDERÓN                                                         | 43-48   |
| 6. EMMA DANTE SZÍNHÁZI UNIVERZUMA                                | 60-71   |
| 7. ANNIBALE RUCCELLO, MANLIO SANTANELLI ÉS A NÁPOLYI DRAMATURGIA | 72-94   |
| 8. PIERPAOLO PALLADINO ÉS AZ EPIKUS SZÍNHÁZ                      | 95-104  |
| 9. GIUSEPPE MANFRIDI ÉS A KLASSZIKA                              | 105-114 |
| 10. FAUSTO PARAVIDINO ÉS A LEGFIATALABB GENERÁCIÓ SIKERE         | 115-127 |
| 11. UGO CHITI ÉS A TOSZKÁN NÉPI DRAMATURGIA                      | 128-140 |
| 12. BEFEJEZÉS                                                    | 140-142 |
| 13. JEGYZETEK                                                    | 143-151 |
| 14. BIBLIOGRÁFIA                                                 | 152-157 |

## 1. Bevezetés

Harminckét éve látott utoljára napvilágot *Mai olasz drámák* címmel kortárs drámairodalmat tartalmazó kötet Magyarországon. Az 1977-ben kiadott kötet a század tízes éveitől 1973-ig, *Eduardo De Filippo A komédia művészete* megjelentéig tartalmaz kortárs olasz drámákat. A futurista, a groteszk, a verista-anekdotikus, az abszurd és a pszichologizáló drámaírás képviselteti magát ebben a kötetben, melyet *Szekeres György* az *Európa Könyvkiadó* akkori igazgatója állított össze, majd *Szabó György* adott ki és látott el előszóval. Szabó rámutat arra: úgy válogatták a drámakötetet, „hogya a művekben Itália szólaljon meg, a félsziget megannyi jellegzetes figurája keljen életre újból, s így, a nyomtatott betű közvetítésével mondja el sorsát, életét, töprengéseit.” (1) Az *Európa Könyvkiadó* akkori igazgatója kételkedett a darabok életképességében, s nem hitt abban, hogy a kortárs olasz drámák eljutnak a közönséghez, őt idézve: „Színi előadásokra termelt alkotásokat nyilvánvalóan helyesebb látni, mint olvasni, de hát valószínűtlen, hogy efféle antológiát, mint a miénk valaha is recitálva élvezhessünk.” (2)

A valóság megcáfolni látszik ezt az előrejelzést, hiszen a kötetből több mű, *Ugo Betti: Büntény a kecskeszigeten*, *Aldo Nicolaj: Hárman a padon* szép sikerszerűt ért meg Magyarországon, de műsorra tűzték *Eduardo De Filippo: A komédia művészete* és *Goffredo Parise: Az ösztön és az értelem párviadala* című drámáit is.

Ez a dolgozat nem kíván körképet nyújtani az olasz dráma jelenleg állapotáról, még csak azt sem állíthatom, hogy egész Itália képviselteti magát az általam kiválasztott művekben, hiszen a szerzők, származási és alkotási helyüket tekintve: Friuli-Veneziához, Genovához,

---

1, 2, *Büntény a Kecskeszigeten*, *Mai olasz drámák*, *Európa Könyvkiadó*, Budapest, 1977, pp 503

Toszkánához, Rómához, Nápolyhoz és Szicíliához kötődnek. Úgy kívántam válogatni a kortárs alkotók között, hogy a legtisztább, legerőteljesebb műfajok és alkotók kerüljenek ebbe a merítésbe, mely szubjektív elemeket is tartalmaz. Elsődleges szempont volt számomra olyan művek kiválasztása, melyeket színpadon láttam, s melyek nem az irodalomhoz, hanem a színházhoz kötődnek.

## **2. Társadalmi kitekintés a ma Olaszországra**

Jelenleg Olaszország, hatalmi pozícióját tekintve, Európa vezető országai közé tartozik, a külpolitikai életben fontos koordináló szerepet tölt be, mind a mediterrán, mind a közel-keleti térségben, s e mellett a nagyhatalmak éves konferenciáin meghatározó tényező. Mindezt a hatvanas években kezdődő gazdasági felfutás tette lehetővé, mely által a térségben kiemelkedő erőfölénnyel bír a történelem során egységet aligha képviselő ország. Hatalmi, földrajzi és társadalmi súlyának köszönhetően a mediterrán térség problémáinak megoldásában is központi szerepet játszik.

Igen jelentőssé vált mára az emigráció kérdése. Szicília partjainál majd minden nap kiköt egy afrikai menekültekkel megrakott hajó, s a bevándorlók ügyének kezelése az olasz hatóságokra marad. Az európai migrációban is fontos szerepet tölt be Itália, kulturális vonatkozásait tekintve.

A legfőbb problémát mégis a harmadik világból felénk áramló embertömeg munkával, egészségügyi szolgáltatással történő ellátása jelenti. Az olasz társadalom mára felhígult, ez az alapfokú iskolák összetételén is nyomon követhető, hiszen a közoktatásban jelenleg tíz olasz gyermekre három külföldi jut.

A társadalmi összetétel eltolódása mindazonáltal nem jár együtt a mentalitás változásával. Az itáliai mentalitás erősen nacionalista, a társadalmi átjárhatóság meglehetősen leszűkült, a

bevándorlók lehetőségei korlátozottak, minden nációnak megvan a megszokott, társadalomban és munkaerőpiacon elfoglalt szerepe.

Ezek a naprakész társadalmi változások nyomon követhetőek az irodalmi életben. Itt is egyre több az emigráns író, akiknek időről időre fesztiválokat szerveznek és számos pályázatot írnak ki nem olasz anyanyelvű írók számára, hiszen általuk a nyelv is napról-napra változik. A változások természetesen a színházi életben és drámairodalomban is kézzel foghatóak, de ez a jelenség a művészeti életben nem mondható rendkívülinek, hiszen a művészet mindig is átjárható és nemzetközi volt s reményeink szerint az is marad.

Olaszország politikai életére *Silvio Berlusconi* nyomja rá bélyegét, aki sikeres üzletemberből vált sikeres politikussá s karrierje egyedülálló, európai, de világviszonylatban is. Berlusconi Milánóban szerzett jogi diplomát, s az építőiparban kezdte pályafutását, mint ügyvéd, kiváló üzletemberként ráért a korjelenségekre, a város zöldövezetében igényes társasházakat építtetett, a befektetésnél nem csak a profitot, hanem a minőséget és a célközönség igényeit tartotta szem előtt, s ezáltal befektetésével jelentős haszonra tett szert. Az itt szerzett tőkét tovább gördítve a nyolcvanas évektől a médiában lett befektetővé, itt is ráért a közízlésre és olyan televíziós műsorokat gyártatott, melyek hosszú idő óta hiányoztak az olasz televíziózásból. Mindeközben magánbirodalommal növelte vagyonát további befektetésekben, újságok, könyvkiadók megvásárlásában kamatoztatta, míg ifjúkori álmát valóra váltva futbalcsapatot vásárolt magának (AC Milan.)

Íme a huszadik század végének, s a huszonegyedik század elejének Napoleona, aki aztán gazdasági hatalmát a politikai életbe áttéve, az 1994-es választásokon sikeresen szerepelve az ország vezető politikusává vált.

*Paolo Ginsborg*, demokrácia kutató szerint Berlusconi esete egyedülálló Európában, hiszen számos üzletember esetében megfigyelhető a Berlusconinál is tetten ért felfutási folyamat, a

kapcsolatok kiépítése az élet minden területén, ő azonban az egyetlen, aki közvetlenül a politikába tette át gazdasági, tapasztalati és kapcsolati tőkéjét. (3)<sup>3</sup>

A huszadik század elején Európa vezető gazdasági hatalmaitól leszakadó ország, a század végére a jóléti társadalom bástyája lett, s ezáltal a jóléti társadalomról szóló kutatásokban is nagy előrelépéseket tett. A welfare state, mely a politikában vezető útmutatóvá vált, a kapitalizmus alapjait és az állami újraelosztást elemzi az univerzalizmus és a szelektivizmus szemszögéből s ennek segítségével a szegénység és a társadalmi egyenlőtlenségek okait kívánja feltárni. Az egyenlőtlenségek a kapitalizmusba kódoltak, s az újraelosztás olyan buktatókat rejt magában, melyek meghatározzák és végletekig polarizálják a társadalmat. Ezek azok az alapvetések, melyekkel a ma Olaszországának szembe kell néznie, s melyek a legkristályosabb, legtisztább formában lecsapódnak az emberi viszonyokban s ezen keresztül a művészeti jelenségekben is. (4)<sup>4</sup>

A későbbiekben elemzett alkotások közül nem egy közvetlen, vagy közvetett módon reagál a nehezen megkerülhető politikai kérdésekre, s humanista szemszögéből közelíti meg a XXI. század politikusainak változásokat figyelmen kívül hagyó mentalitását, valamint közönyét.

---

<sup>33</sup> Paolo Ginsborg, Berlusconi, Einaudi, Torino, 2003, pp 91

<sup>44</sup> Michele Raitano, Welfare state e redistribuzione: il ruolo di universalismo e selettività, *Welfare state és újraelosztás: az univerzalizmus és szelektivitás szerepe*, Disuguaglianze, *Egyenlőtlenségek*, Edizione Meridiana Viella, 2007, nr. 59-60, pp 215-256

### 3. Tézisek

Dolgozatom középpontjába helyeztem a **Pier Paolo Pasolinivel** kapcsolatos átfogó áttekintést, mivel az ő munkásságának ismerete nélkül az általam kiválasztott szerzők életműve sem lenne érthető. Pasolini megkerülhetetlen kiindulási pont a ma színházi alkotói számára, s hat drámája a huszadik századi polgári tragédia újjászületése. Tragédiáinak középpontjában a kispolgári értékek romboló hatása áll, egy átalakuló korban, ahol a régi értékek tarthatatlanok, s az új berobbanása nélkülözhetetlen. Pasolini tragédiáinak áttekintése kiváló alkalom arra, hogy életművét európai színházi viszonylatban is elhelyezzem, s rajta keresztül láttassam a ma szerzőit. Utódjához, Annibale Ruccellóhoz hasonlóan, a homoszexualitást és transzszexualitást állítja színpadra és próbálja elfogadtatni egy olyan társadalomban, és egy olyan korban, mely nem érett meg a fenti jelenségek befogadására. Ruccello munkássága elképzelhetetlen lenne Pasolini nélkül, női alakjainak jellemtorzulásai, a szadista hajlam kibontása és ábrázolása tekintetében Pasolini adta meg az alaphangot.

Dolgozatomban a kortárs olasz drámairodalom legmarkánsabb, a magyar színházi –és irodalmi közízléstől leginkább eltérő, karakterisztikusan itáliai szerzőit válogattam össze.

Az egyetlen kivétel ebből a merítésből **Fausto Paravidino**, aki olyan egyetemes társadalmi – és magánéleti témákat érint, mely Európa bármely országában érdeklődésre tarthat számot. Népszerűsége ennek köszönhető, s ebből következően darabjait számos nagyvárosban

színpadra állították, legfőképpen Németországban és Angliában. Megkerülhetetlen tehát, mint korjelenség, s mint a fiatal generáció legtehetségesebb képviselője.

**Emma Dante** munkásságát elsősorban, mint rendezői opust tartják számon, de mivel maga írja előadásai szövegkönyvét, s mivel irodalmi kísérletei is fontosak, mint a kortárs olasz dramaturgia egyetlen női képviselőjét dolgozatom tárgyává tettem. Mindamellett, hogy szövegeit, s annak társadalmi konnotációit elemzem, kitérek zsigeri, szimbolikus nyelvezeten alapuló színházi univerzumának bemutatására.

Az olasz színházi hagyomány erőteljesen kötődik Pulcinella városához, Nápolyhoz, s ha a nápolyi dramaturgiára gondolunk még mindig elsősorban *Eduardo De Filippo* jut eszünkbe. Eduardo halála óta azonban felnőtt egy újabb nápolyi drámaíró generáció, akik nem csak a déli város, de az egész itáliai színjátszás és dramaturgia arculatát meghatározzák.

**Annibale Ruccello** az a nem élő, kortárs szerző, aki a nyolcvanas években alkotta meg hét drámából álló ouvre-jét, s ezzel meghatározta az elkövetkezendő drámaíró generáció ízlését és világlátását. Életműve nem emelhető ki a nápolyi mikrokozmoszból, de ennek ellenére egyetemes kérdéseket fogalmaz meg, ráérez a társadalmi változások keltette emberi katasztrófákra, a nemi szerepek felcserélődésére s ennek könnyed, szarkasztikus humorral ad hangot.

**Manlio Santanelli**, a nápolyi dramaturgia másik nagy örege, jelenleg a hetvenes éveiben jár, s a mai napig aktív szerzőként tartják számon. Az ő életműve is elszakíthatatlan Nápoly városától, de más szemszögből közelít a korjelenségekhez, mint Annibale Ruccello. Városának mítoszát emeli irodalmi szintre, s teszi a társalgási, polgári színmű alapelemévé, ezáltal hangsúlyozva az emberi jellem kiegyenlíthetetlen kettősségét.

Róma város legendáiból és történelméből építkezik **Pierpaolo Palladino**, aki régit és újat ötvözve a narratív színházzal kísérletezik, az alapokhoz nyúl vissza, a meséléshez, mint az



ember alapvető igényéhez. Darabjaiban aktuális politikai-társadalmi és történelmi kérdésekre reflektál, előadásai legendássá válnak Róma városában, hiszen továbbszövi, új elemekkel egészíti ki a már létező városi legendákat. Ahogy Palladino a kispolgári képmutatást, a prostitúcióval történő szembenézést, valamint a politikai változások, a régi és az új értékek keveredését ábrázolja, méltán állítható párhuzamba tragikus sorsú elődjével, Pasolinivel.

Francia hagyományra alapozott, jól megcsinált darabok vonzásában alakult ki **Giuseppe Manfridi** drámaírói stílusa, aki a huszadik század végének társadalmi problémáit a francia bohózat mezébe öltöztette, a komédia dramaturgiájának hátterében azonban súlyos emberi veszteségek állnak, mely által a könnyed hangvétel átértelmeződik a 90-es évek társadalmi átalakulásainak kapcsán. Manfridi a nagy összegző, olyan intellektus, aki elődei munkásságát saját életművébe ötvözve ad leckét a következő nemzedéknek. Az ő pályaképe kapcsán is ki kell térni Pasolinire, hiszen mitológiai témák iránti vonzalmuk, a mitológia modern köntösbe öltöztetése rokonítja a két szerzőt.

Új, modern mitológiát teremt **Ugo Chiti**, a toszkán táj és a toszkán mítosz éled újjá drámái nyomán, olyan alakokat szerepeltet fekete humorral átszőtt drámáiban, mint Jézus és az apostolok. Népi dramaturgiát teremt, elfelejtett eposzt hoz a felszínre s a fent említett Pierpaolo Palladinóhoz hasonlóan a narráció és a személyiségépítés dramaturgiájának mezsgyéjén egyensúlyoz.

Mivel Annibale Ruccello és Pier Paolo Pasolini kivételével nem lezárt életművekről van szó, az összegzés és értékelés emberfeletti vállalkozás lenne. Amit dolgozatomban szeretnék megragadni, az a másság, mely a magyar drámaírói hagyománytól és a realista-naturalista iskolától elválasztja a fenti szerzőket. Szeretném a jövő drámaírói számára használható információként átadni azt a dramaturgiai sokszínűséget, mely a fenti szerzők alkotásaiból

kiviláglik, s mely a mindannyiunk által ismert, bár mindenki számára differenciálódott valóságot a fantázia játékán keresztül teszi halhatatlanná.

#### **4. Miként formálódik a drámaíró Olaszországban**

Olaszországban, egyrészt az ország nagyságából, másrészt az egységes intézményes hagyomány hiányából következően az oktatási rendszer is sokkal szerteágazóbb. A drámaíró-jelölt közeledhet a szakterületéhez egy tudományegyetem színháztudományi szakán keresztül, ez majd minden nagyobb város egyetemén megtalálható. Jómagam az *Università La Sapienza* Színháztudományi Karát látogattam Rómában, egy szemeszteren keresztül, itt a képzés kizárólag elméleti, bár magába olvasztja a kortárs szerzők megismertetését is, az írásgyakorlat egyáltalán nem tartozik a hallgatható tárgyak közé. Az alapos dramaturgiai és elemzési készséget azonban ezeken a kurzusokon is elsajátíthatja a drámaíró-jelölt. Torino tudományegyetemén működik az egyik legnevesebb írói iskola, mely elsősorban nem a drámaírásra koncentrál, *Alessandro Baricco* vezeti az itteni tanszéket, s mint az alábbi, *Giuseppe Manfridivel* folytatott interjúból kiderül, Baricco gondot fordít arra, hogy minden műfajból szakképzett és a gyakorlati életben is tapasztalatot és elismerést szerzett tanárokkal vegye körül magát, így a diákok a drámaírásban is megmártózhatnak. Tekintve, hogy Olaszországban a dramaturgia sohasem kapott olyan központi helyet a színházi kultúrában, mint Közép-Európa országaiban, a dramaturgia-oktatás ebből adódóan mostoha. Mint a fenti

karriererek példázzák, a drámaírás azonban erőteljesen hozzátartozik az olasz nemzeti karakterhez, kevésbé van azonban korátok közé szorítva s a szabad formálódásnak köszönhetően, a karriererek is zaklatottabbak és szabálytalanabbak. A nagyobb állami színházak, mint a római Nemzeti Színház, a *Teatro Argentina*, rendszeresen indítanak drámaírói kurzusokat, gyakorlati célból, így kívánván a színháznak érdekes, izgalmas, új színdarabot és használható fiatal szerzőt találni.

Jó példa erre *Giuseppe Manfridi* és *Pierpaolo Palladino* szakmai kapcsolata, mely számos sikeres dráma és működőképes előadás létrejöttéhez vezetett.

Rendszeres írói kurzust szerveznek az állami televízióban (*Radiotelevisione Italiana*) vagy a *Cinecittà* filmstúdiójában, de ezek a képzések, bár alapos és modern dramaturgiai ismeretekhez juttatják a hallgatókat, főleg a filmkészítés és a forgatókönyvírás gyakorlati kérdéseit teszik középpontjukba, ezért jelen esetben nem kívánnék részleteiben foglalkozni velük. Mint a bemutatandó írói karriererek példázzák, Olaszországban a drámaíró elsősorban mégiscsak a színházban formálódik és gyakorlati munkája során szerzett tapasztalatait írja le, önti drámai formába. Ez a XXI. századi viszonyokhoz mérten, elmaradottabb, konzervatívabb út, ebben a tekintetben Olaszország néhány lépéssel hátrébb tart Európa más országainál. Megfogalmazhatjuk úgy is, hogy a színházi management kevésbé működik, és eredménye nem mutatkozik meg Dél-Európa eme szegletében, de ez nem jelenti azt, hogy ne lennének jelentős színházi szerzők, vagy ne születnének színházi szempontból igencsak fontos alkotások. Ha a kortárs olasz szerzőket Magyarországon nem, vagy csak elvétve ismerik, annak több oka is lehet. Egyrészt az érdeklődés hiánya, a magyar kultúra német és angol színház iránti intenzív érdeklődése. Másrészt a kapcsolatok hiánya magyar és olasz színházak között, valamint az olasz színházak és drámaírók alacsony szinten működő managementje.

A fenti szerzők közül *Pier Paolo Pasolinin* kívül senkit nem ismernek a magyar színházi körökben, s mivel a darabok nagy része nincs lefordítva, ezért a rendezők sem ismerhetik őket. El kell telnie néhány évnek ahhoz, hogy ezek a darabok beépüljenek a magyar színházi kultúrába.

Fontos kiindulási pont néhány szerző életében a római *Accademia Silvio D'Amico*, itt diplomázott *Emma Dante* rendezői, valamint *Annibale Ruccello* színész szakon. Az itáliai kulturális közegben sokkal természetesebb és magától értetődőbb, ha a szerző a színházi létezés minden lépcsőfokát végigjárja, először színészként, majd rendezőként s legvégül szerzőként működik közre színháza életében. Kevés szerzőnek adatik meg azonban a folyamatos színházi alkotómunka, ebből a szempontból Emma Dante és Annibale Ruccello is szerencsésnek mondhatóak, mindketten megtalálták azt a színházat, mely lehetőséget nyújt, vagy nyújtott számukra a nyugodt alkotómunkára és a kísérletezésre. Emma Dante színházi otthona a palermói *Teatro Garibaldi*, Annibale Ruccello pedig a nápolyi *Teatro Nuovó*ban talált otthonára, ha igen rövid időre is.

Az Akadémia fontos kiindulási pont egy-egy művész életében, s ha az *Accademia Silvio D'Amico* olyan művészeket indított el útján, mint Dante és Ruccello, érdemes foglalkozni programjával és pedagógiai elveivel. Róma egyetlen állami színművészeti főiskoláját 1936-ban alapította *Silvio D'Amico* (1887-1955), aki a mi *Hevesi Sándorunkhoz* fogható munkásságot vitt véghez az olasz színházi életben, elsősorban kritikusként és színházi teoretikusként tevékenykedett. A harmincas években az Oktatási Minisztérium azzal bízta meg, hogy oktatási tervet dolgozzon ki a római színművészeti képzés egységesítésére és rendbe tételére. E munkájának eredménye az első állami színművészeti egyetem, ahol a legnagyobb olasz színészek és rendezők tanultak, többek között *Vittorio Gassman*, *Anna Magnani*, *Nino Manfredi*, *Monica Vitti* és *Luca Ronconi*. A harmincas évektől kezdve

D'Amico élénk nemzetközi kapcsolatrendszert alakított ki, s Európa majd minden fővárosával, többek között a krakkói, barcelonai, londoni, amszterdami és moszkvai színművészeti egyetemekkel és színházakkal tartott rendszeres kapcsolatot. Nagyra értékelte drámaíró barátai, *Copeau* és *Pirandello* munkásságát és segítette a francia kortárs darabok olaszországi megismertetését. Az akadémia jelenlegi arculatát nagymértékben meghatározza *Luigi Maria Musati* igazgatása, aki húsz évig állt az intézmény élén, megőrizte D'Amico munkásságából azt, amit a XXI. században továbbvihetőnek ítélt és ezen túl új tanárokkal és új elméletekkel ismertette meg az akadémia növendékeit. A mai oktatási rendszer mind a színészek, mind a rendezők esetében úgy épül fel, hogy négy-négy hónapos workshopokat tartanak az oktatók, oly módon, hogy egyikük szemléletmódja sem bélyegezze meg és ne is blokkolja a hallgatók szabad fejlődését. Azok közül az oktatók közül, akik három évig végigkísérik hallgatóikat, kiemelkedik *Lorenzo Salvetti*, a rendezésben, *Massimiliano Farau*, - aki a londoni Guilhallban dolgozott - színész mesterségben. A színész oktatás mesterei továbbá *Alessio Bergamo*, *Vasziljev* és *Alschitz* tanítványa, valamint *Claudio Moneta*, pantomim mester.

Az oktatók két-három különböző generációból kerülnek ki, az egykori, legidősebb generációból származó *Mario Ferrero* hagyatéka fontos és megkerülhetetlen. Az ifjabb generációkból az akadémia körébe tartozó rendezők: *Nekrosius*, *Vasziljev*, *Ronconi* és *Castri*. „Minden rendező és oktató számára meghatározó az olasz színházi hagyomány, ez az a folyó, amelyen úszva újabb áramlatokat lehet keresni, de a folyó adott.” - ahogy Musati megfogalmazza. (5)<sup>55</sup>

---

<sup>555</sup> Sergio Basso, *Formare attori cittadini, Színészpolgárokat nevelni*, in *Hystrio*, 2004, 4, pp 6

Az akadémia egykori tanárai közül máig érezteti hatását *Orazio Costa* és *Marisa Fabbri* munkássága, akik már nem élnek, de *Alessandra Niccolini* és *Laura Pasquinelli* bedolgozta tanításaikat saját metódusába. Ronconi is az ő eretnek örökösük.

Luigi Maria Musati, - aki szintén színészként kezdte a pályafutását és jelenleg visszavonult a színművészeti egyetem igazgatásától, de két évtizedig ő határozta meg az intézmény arculatát, - alapvető fontosságúnak tartja a színház helyének meghatározását a mai társadalomban, hiszen e nélkül az oktatás szerepe is megkérdőjelezhető. Véleménye szerint a mai színház legnagyobb erőssége és feladata a szibólumteremtés. Hiszen a szimbólumok keresése az emberi gondolkodás egyik alappillére.

„Mindannyian párhuzamos világokat teremtünk, a gondolat pedig szerepjátékokhoz vezet el bennünket. Így a játékon keresztül valamennyien szimbólumhálókat építünk. Meggyőződésem, hogy a színház nem a rítusból, hanem a játékból származik, mint ahogy maga a rítus is a játékból eredezett. Ezért aztán hasonlítanak, de nem apa és fiú viszonyban állnak, hanem testvérek. A színház hat a kommunikációra, pontosabban a megjelenítésre. Meggyőződésem, hogy a színház legfontosabb jellemvonása, mint ahogy a jövő legfontosabb jellemvonása is a deklamáció, a szó helymeghatározó funkciója. Ebből a szempontból például *Seneca* színháza igen hatékony. A mai színházi oktatásának legfontosabb feladata, hogy polgárokat képezzen. Művészeket, akik képesek politizálni, a szó legnemesebb értelmében: társadalmat teremteni. Ma a város, a közösség jelentése eltűnt, nem érezzük magunkat többé a közösség tagjainak. Mi hiányzik ahhoz, hogy újra társadalomban létezzünk? Egy új identitás, amelyben magunkra ismerünk.” (6)<sup>6</sup>

A leghíresebb tanítvány, Luca Ronconi 1986-ban újabb iskolát hozott létre a milánói Piccolo Teatróban, *Scuola di Teatro del Piccolo di Milano* néven. Itt is színész és rendező képzés

---

<sup>66</sup> Sergio Basso, *Formare attori cittadini, Színészpolgárokat nevelni*, in *Hystrio*, 2004, 4, pp 6

folyik, e mellett rendező asszisztenseknek és színházi szervezőknek is indítanak kurzusokat. A színész képzés keretében különös figyelmet fordítanak a nyelvre, a nyelvjáráásokban történő olvasásra és színjátszásra, az énekekre és a mozgásra. Ronconi azt vallja:

„Színészt formálni annyit jelent, elsősorban technikai eszközökkel szolgálni a fiataloknak, hogy szenvedélyüket és lelkesedésüket életben tartsák, hiszen annyi kihívásnak kell majd megfelelniük. Nagy erővel fáradozunk azon, hogy a fiatal színészeknek átadjunk egy tapasztaltai és kulturális csomagot, mellyel kordában tarthatják a tehetségüket és a kifejezési képességüket, mindig is tartottam magam bizonyos alapvető kritériumokhoz ezzel kapcsolatban. Elkerültem, hogy a tapasztalataimból leszűrt és kikristályosított módszert kőbe véssem. A tapasztalat világában minden szituációnak megvan az önmagában való jelentése. Úgy ahogy elkerültem saját magam elveinek kőbe vésését, igyekeztem elkerülni, hogy a tanítványaimnak megkérdőjelezhetetlen igazságokat tanítsak, előnyben részesítem, hogy bizonyos viselkedésformákat sugalmazzak nekik, ez vitatott, problematikus módszer, de tapasztalataim szerint hatásosabb az előzőeknél. Ehhez hasonló relativizmuson alapuló pedagógiai módszer nem lehet elméleti alapja a gyakorlati színészképzésnek, az én képzési módszerem mindig azon alapul, hogy a színésznek legyen egy szomatikus megértési formája, azaz tudatában legyen a saját testének, hiszen nincs a színész számára nagyobb boldogság a kifejezés boldogságánál, a saját testével történő kifejezésénél. Az én tanári tevékenységem mindig is a gyakorlatból levont következtetéseken alapult, (...) hogy egyszerű, de ne egyszerűsítő kifejezést használjak, a cselekvésen keresztüli színész mesterségre tanítás állt mindenkor tevékenységem középpontjában.” (7)<sup>77</sup>

Ami a dramaturgiát illeti, átfogó elméleti könyv, vagy tanítási módszer nem született Olaszországban a közelmúltban, a monográfia is igen kevés, mely a kortárs alkotók

---

<sup>77</sup> Luca Ronconi, *Per un apprendistato rigoroso, Egy szigorú felvételihez*, in *Hystrio*, 2004, 4, pp 13

munkásságával foglalkozik. Ezek közül kiemelkedő, kortárs szerzőkkel foglalkozó mű, *Enrico Fiori* tollából született, aki az *Eduardo De Filippo* utáni nápolyi drámaíró nemzedék munkásságát tárja fel, egy-egy tézist felvetve, műve távol áll az alapos elemzéstől és a horizontok kijelölésétől. Alapmű a színházi szakirodalomban *Stefano Casi* Pasolini monográfiája.

Nagy becsben tartják az írói kurzusokon *Egri Lajos* az egész világon elismert *A drámaírás művészete* című könyvét, valamint *Yves Lavandier: A dramaturgia ABC-jét*. Ez utóbbi, bár francia szerző műve, érdemesnek tartom megemlíteni, mivel az első alkalommal 1994-ben megjelent könyvet eddig még nem fordították le magyar nyelvre, márpedig alapvető fontosságú téziseket mond ki a modern dramaturgiáról, egyetemes drámai példákkal festi alá a komoly elméleti felvetéseket. Lavandier alaposan végigelemzi a drámai hatáskeltés eszközeit, a konfliktus mibenlétét és módjait, gyakorlati tanácsokat ad a konfliktus felépítésére és életben tartására. Külön fejezetet szentel a főszereplőnek és céljainak, az akadályoknak, melyen a hősnek végig kell küzdenie magát, bemutatja, a szerző milyen eszközökkel jellemezheti leghatékonyabban hősét, és részletesen feltárja egy drámai mű szerkezetét. Azaz olyan praktikus tanácsokat ad az íróknak, melyek ismeretében a tehetség edzésben tartható és fejleszthető. Ugyanúgy, ahogy a színész, Ronconi elmondása szerint, minden körülmények között edzésben kell, hogy tartsa a testét, a szerző munkaeszköze az elme és a fantázia és ez is minduntalan fejlesztésre, edzésre szorul. A tehetség egyoldalú kultuszával szemben a tudatosságra és az írói eszközök állandó karban tartására hívja fel a figyelmet a francia elméletíró, akinek könyvét egész Európában ismerik és tanítják.

Összefoglalva tehát Olaszországban a dramaturgiai képzés kevésbé intézményesült, mint nálunk Magyarországon. A színházi kultúra eltérő jellege miatt a dramaturgia nem kap olyan központi szerepet az állami intézmények képzésében, mint a budapesti *Színház* –és



*Filmművészeti Egyetemen*, de a római *Accademia Silvio D'Amico* is figyelmet szentel a kortárs szerzők műveinek bemutatására, a szerzőkkel történő kapcsolattartásra, s a folyamatos dramaturgiai workshopok szervezésére.

## **5. Hat példaértékű történet Pasolini színházából**

<sup>1</sup>Pier Paolo Pasolini filmes alkotásai nagy számban jutottak el Magyarországra, a hatvanas évektől kezdve, a mai napig, gyakran tűzik műsorukra a filmklubok és tananyaggá vált a

filmes oktatásban. Néhány monográfia is megjelent Pasoliniról, amelyben lefordították forgatókönyvírással és a filmkészítéssel kapcsolatos írásait. Színházi működése azonban, mely a hatvanas évek második felétől datálható, szinte tökéletesen ismeretlen a nagyközönség, de még a szakemberek előtt is. Szkárosi Endre (8<sup>8</sup>) fordításában jelentek meg Pasolini költeményei, valamint néhány drámai alkotása, de ezeket mindmáig nem adták ki gyűjteményes kötetben, ami megdöbbentő, hiszen Pasolini 1975-ben halt meg. Így a drámák nem válhattak a magyar színházi kultúra részeseivé, adósok vagyunk tehát a darabok színrevitelében és befogadásában, ami azért is kiemelt fontosságú, mivel az itáliai szerző új nyelvet és új műfajt teremtett. Olaszországban is el kellett telnie némi időnek a színdarabok feldolgozásáig és színpadra állításáig, mivel filmjeihez hasonlóan a drámai alkotások igen erőteljes nyelven szólalnak meg és határozott, a polgári értékrenddel merőben ellentétes filozófiát sugallnak. Utóéletük azonban óriási, mind nyelvileg, mind tematikailag hatottak a következő nemzedékre, egészen a mai drámaíró generációig, a fent bemutatott és alább vázolt szerzők életművében szinte kivétel nélkül kimutatható a tematikai, intellektuális, vagy vizuális befolyás. *Emma Dante* vizuális-szimbolikus színpadi nyelvezete elképzelhetetlen lenne Pasolini nélkül, mint ahogy *Annibale Ruccello* írásaiban vissza-visszatér a szexuális forradalom által kiváltott nemi szerepek felcserélődésének témája. A *Weekend* Idája elképzelhetetlen lenne az *Orgia* Nő alakja nélkül, a *Vendégváró nő éjszakájában* pedig az ébrenléti és álomszakaszok váltakozása párhuzamba állítható a *Calderón* álom-valóság világával. *Pierpaolo Palladino* *Az utolsó angyal* című alkotásában a prostitúció és képmutatás kérdésével foglalkozik, a polgári értékrend ellehetetlenüléséről szól, mellyel a Pasolini által feltett kérdésekre keresi a választ. *Giuseppe Manfredi*, mint mesterét tartja számon a tragikus sorsú drámaírót és poétát, s mitológiai tárgyú műveivel az ő nyomdokaiba óhajt lépni.

---

<sup>88</sup> Mindenszentek és halottak között, Pier Paolo Pasolini, Új Mandátum – Montázs, Budapest, 1995, pp 116

A fentiek miatt elkerülhetetlennek tartom, hogy Pasolini tragédiáinak szenteljek egy hosszabb fejezetet, s hogy a drámák bemutatásán keresztül megismertessem a szerző színházi ars poétikáját, mely tovább él a jelen színházában és számos szállal kötődik európai kortársainak munkásságához.

1966 első felében Pasolinit néhány tragédia ötlete foglalkoztatja. Tudatosan kíván hozzájárulni a kortárs dramaturgiához, mely a kísérleti színház hatvanas évekbeli atmoszférájából nő ki, a hat példány magán hordozza egy új színház új formavilágát, melyekkel a szerző, határozott szándéka szerint, jelet akar hagyni. Az első testet öltött tragédia az *Orgia*, ennek egy epizódja már korábban, 1965 végén feltűnik, *F.* című költeményében. Ezzel párhuzamosan dolgozik a *Stílusbestiákon*, melynek központi motívuma a vak költő, aki a politikai és történelmi átalakulások háttérében áll. Ezzel egyidejűleg két másik művet vázol fel, melyek a klasszikus tragédiákból erednek, a *Piládész*, ideális folytatása az *Oreszteiának*, a *Fabuláció* pedig a szophoklészi *Trakhiszi nők* és az *Oidipusz király* továbbgondolása.

1967-re elkészül az *Orgia*, valamint a *Piládész*, ezeket publikálják is, előnyösebb formát ölt a *Stílusbestiák* és az év őszén megfogán a *Calderón* és a *Disznóól* ötlete. Ha a maguk sorrendiségében vizsgáljuk a hat tragédiát, kiderül, ezek nem csak egyszerűen színházi példányok, Pasolini a drámák mondanivalóján keresztül megismerteti velünk új színházi hitvallását. A következő fejezetben részletesen kívánom elemezni a drámákat, mint Pasolini új dramaturgiájának megnyilvánulását, mint egy homogén blokkot, ahol célom a főbb tematikus csomópontok feltérképezése.

## *Orgia*

Az Orgia egy prológból és hat epizódból áll, három szereplőt vonultat fel. A Prológban a *Férfi*, aki éppen felakasztotta magát, mintegy flasch backként meséli el az egész történetet, a mássága felismerése következményeként megélt ráébredési folyamatot, mely aztán az öngyilkossághoz vezet. Az Első Epizódban, Férfi és *Nő*, húsvét napján elevenítik fel azt az időszakot, amikor az akció még nem volt szóval helyettesíthető. A Második Epizódban a Férfi szavakba önti az erőszakot, melyet szeretne elkövetni a Nőn, majd reálisan meg is teszi azt. Hajnalban, a Nő elmeséli a múlthoz kötődő nosztalgikus álmait, ez a Harmadik Epizód. A Negyedik epizódban mindketten lefekvéshez készülődnek és felidéznek azokat a boldog napokat, melyeket együtt töltöttek, s melyek mások boldogtalanságához vezettek. A Férfi elalszik, miközben a Nő megöli és a folyóba dobja gyermekeit. Az Ötödik Epizódban, nyár végén, a Nő öngyilkossága után, a Férfi hazahoz egy lányt, aki szolgálja őt, majd rosszul érzi magát, hányni kezd, miközben a lány megszökik. Az utolsó epizódban, miközben a Férfi jobban lesz, magára veszi a lány által otthagyott szexuális segédeszközöket, miközben rádöbben saját másságára.

Az átmenet a régi és új tudat között, mely magában foglalja a kispolgári értékek győzelmét és ennek következtében a minden típusú másság lenullázását, melyre különféle típusú reakciók léteznek:

- szolgálni a hatalmakat,
- eltűnni, anélkül, hogy vitatnánk a történetek helybenhagyását, ahogy azt a Nő tette,
- vagy megerősíteni a másságot.

Hogy eljussunk a hatalomra való reakciótól, a saját forradalom elméletétől a másság koncepciójáig, nem szabad figyelmen kívül hagynunk a tárgyak szerepének kifordítását, mivel a női ruhában megtett öngyilkossági jelenet kiemelt jelentőséggel bír, hangzatos, de haszontalan, mivel a forradalomnak, ilyen formában nem lesz sikere.

<sup>9</sup>(9)<sup>2</sup>

---

<sup>99</sup> Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano. 2005, pp 143

Ez után a reflexió után a Férfi, női ruhába öltözve, kirúzsozva és bepúderezve, feláll egy székre és felakasztja magát.

Egy korábbi vázlat rámutat a tragédia felépülésének, születésének módjára, Pasolini jegyzeteket készített azokról a sarkpontokról, melyek foglalkoztatták a tragédia írása kapcsán:

- hely és idő egysége
- egy kispolgári vagy munkáslakás belseje
- két kórus, azaz két férfi a színpad két oldalán helyet foglalva, bal és jobb felől a nézőkhöz beszélve
- az egész szöveg versben
- Férfi, akit ebben a változatban Aiszkhülosznak neveztem el, és a Nő, akit most Normának nevezek, azért vannak a színpadon, hogy felelevenítsenek egy szerelemben eltöltött napot, versben beszélnek, ennek a költőnek sajátos újmozarti nyelvén, az ő Istenük a szadomazo <sup>10</sup>(10)

Görög színház és modern színpadi intonáció, fonódnak össze egy szado-mazochisztikus viszonyban, ahol a női figura egyszer már definiált módon, mint Tudat, azaz, mint Norma jelenik meg. Az a megközelítés mi szerint Pasolini újmozartinak definiálta magát, abból eredeztethető, hogy Mozart a mese, a zeneiség, a könnyedség világát idézi a szerző fantáziájába.

Első megközelítésből más asszociációk is születnek, a Nő akciói két személyiség összefonódásából adódnak, ezek: Euripidész Médeája, a gyermekgyilkos asszony és Shakespeare Oféliája, aki beleveti magát a folyóba. A Férfi figurájának megformálásánál egy valós eset jelentette az ihletet, egy komoly amszterdami professzor öngyilkossága, akit felakasztva találtak meg női ruhákba öltözve.

„Ezt az epizódot Pasolini már rögzítette 1962-es *Utazás Citerába* című forgatókönyvében és az 1965-ös *F.* című költeményben. Az Orgia tehát ebből a valós eseményből merít ihletet, a

---

<sup>1010</sup> Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 143

szerző fantáziájával elegyítve, ahol klasszicitás és kortársi szellemiség folytatnak párbeszédet, mely a színpadon szado-mazochisztikus formában ölt testet.”<sup>11</sup> (11)

„A szöveg nagyon is kötődik az extrém szexualitáshoz, mely szintén nem előzmény nélküli, Pasolini jól ismerhette Parise 1963-ban született *Abszolút naturalizmus* című művét, melyet 1967-ben publikáltak, s mely legalábbis részben ihlető forrása volt. Kegyetlen párviadal ez Férfi és Nő között, mely kilenc szado-mazochisztikus kép után a Férfi kimerülésével és felakasztásával végződik. Íme egy példa, mely párhuzamba állítja a két művet.

NŐ Mit akarsz velem tenni?

FFI Lekötni a kezeidet.

NŐ Miért?

FFI Hogy elveszítsd a szabadságod... s ezáltal hozzájuss valami máshoz... hogy a hatalmamban lehess... Így a világ meggyűlöl, és félni fogsz a szabadságtól, mely megfojtja az örömet.

NŐ Megfoszt az örömtől, mert megfoszt minden kiúttól.

FFI Igen, elfogadod, hogy a kezemben vagy. (12)

Belép két szolga, kezükben kéz és lábbilincsel, közelednek a férfihoz, gyorsan megkötözik, a Férfi hagyja, majd a szolgák elmennek.

FFI Mire kellenek ezek a láncok?

NŐ Hogy példázzák a szolgaság létfontosságát.

FFI Nem volt semmi szükség erre a komédiára, elég lett volna a koncepció. (*a Férfi fáradt, majdnem összetört, hangja lassú és fáradt*)

NŐ Nem, a koncepció sosem elég, ha nincs átültetve a valóságba.

FFI Értem. De átültethették volna szóban is, úgy értem, kiválóan demonstrálhatod a szolgaság lételemét, anélkül, hogy rám tedd ezeket a láncokat.

---

<sup>11</sup> Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 144-145

<sup>12</sup> Pier Paolo Pasolini, Orgia, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 144-145

NŐ (*nagyon didaktikus az egész jelenet alatt, hangja száraz, precíz*) Mindig az ötletekből indulsz ki, sohasem a tényekből, én ellenkezőleg, a leláncolás már egy konkrét tett. <sup>13</sup>(13)

A mű legfontosabb eleme, a másság, melyet először *Racine, Elbeszélések (Recit)* című művében figyelhetünk meg, mint a harmadik utat, választható opciót a hatalom szolgálata és a halál között, így manifesztálódhat a publikum közreműködésén keresztül a rituális öngyilkosság. Az öngyilkosság színháziassága támasztja alá, hogy az Orgia nem a másság, hanem a másság bemutatásának tragédiája, erre a Férfi átöltözése és sminkje adnak alátámasztható magyarázatot. Mindeközben a szereplők folyamatosan reflektálnak szereplő jellegükre, és a közönséget is emlékeztetik közönség státuszukra. Az Orgia az ábrázolás, a színpadra állítás bemutatásának kérdéskörét taglalja, ebből levonható a következtetés: Pasolini ismerte *Gadda* színházi koncepcióját.

„A metateátrális aspektus a darab első verziójában különösképpen nyomon követhető, a Kórus két Félkórusra oszlik, így a figyelem megoszlik a közönség és a színpad között, a végső verzióból a Kórus azonban kimarad, mindazonáltal a színmű nem szűnik meg folyamatos egzisztencialista, metateátrális kérdéseket feltenni, a színház műfajának fontosságáról és mibenlétéről.” (14)

FÉRFI Az élet egy színdarab és mindig is az volt.

Én bemutatom – kezemmel rád sújtva,

Övvel, csattal, rád köpve (...)

És amikor azt mondtam,

’Az erőszak elkövetésének és elszenvedésének vágya visszatér.’-

bárgyú szavakat használtam. Mégis mi lehet jobb ennél,

húsom rá a bizonyíték, mely remegni kezd e szavak hallatán.

NŐ Igen, mi most egy színjátékot játszunk.

FÉRFI Testem félreérthetetlenül kívánja ezt a színjátékot.

---

<sup>13</sup>13 Pier Paolo Pasolini, Orgia, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 145-146

<sup>14</sup>14 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 145-146

Akkor is, ha egy szót sem szólunk róla.<sup>3</sup>(15)

A darab végső változata kiemeli a narratív aspektust, mely egy Férfi és egy Nő konfliktusát mutatja be a színpadon, a konfliktus mibenléte a verbális racionalitás és a fizikai valóság között feszülő ellentét, azaz a valóság és annak ábrázolása közötti ellentét, mely megoldásként és feloldásként az öngyilkosságot ajánlja, melyet átalakulás előz meg a színpadi mechanizmusban.

A színházi előadás rítusa rokonságot mutat a filmes bemutatás rítusával, ugyanabban a periódusban, amikor Pasolini az Orgiát írta, a filmezésben is kísérletezett a valóság analisztikus-esszéisztikus bemutatásával, s hogy elmélyüljön a valóság szemiotikájában, a következő kijelentést teszi: „nincs valóság, csak a mozi természetessége, a valóság írott nyelve.” (16)

„Ezt az érvelést követve az lenne a logikus következtetés, hogy a reprezentáció, a színházban a testi akciókra és a nyelv jelenlétére korlátozódna, elkerülve a bárgyú szavakat.

A kispolgári pár tragédiája a nyelvi kódex tudatos misztifikációjában rejlik, miközben figyelmen kívül hagyják a test nyelvét. A tudatosság kifejezése, paradoxona és tragikuma a szavakon keresztül ölt testet.

A nyelvi tragédia, ahogy Pasolini az Orgiát definiálja, az 1968-as bemutatón, különbözik a nyelvi másság tragédiájától, ezt az alapigazságot 1965-ben fedezte fel Pasolini, *Roland Barthes: Az írás alapjai* című munkájában és azonnal magáévá tette *Rital és Raton* című írásában. „ (17)

„A nyelvi másság szükségszerűségként működik, épp ez az, ami a tragikussághoz vezet.”(18)

---

3

15 Pier Paolo Pasolini, Orgia, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 146-147  
16, 17, 18 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 146-147



A nyelvi másságról szóló koncepcióját a *Madarak és madárcák* forgatókönyvében mélyíti el, ahol a tragikumhoz vezető út különbözik az Orgiában vázolttól. A nyelvi megosztottság

4

minden szereplő részéről a szó stigmatizációja és az alapvető kommunikáció magasztalása közötti szakadékból adódik. Roland Barthes publikál Pasolini *Új Argumentumok* című újságában, ahol a *Sade-ról* szóló írásokba merül bele, s több ponton is kiemeli a mély teatralitást. Barthes következtetése: a szó egyéniesítése, azé a szóé, mely a hatalom eszköze, mely a cselekvés szükségszerű alapja. „a hóhér az, aki beszél, aki akaratát áterőlteti a szavakon, a tárgy, mely hallgat, mely elkülönült marad az idiotizmus erényében, mely sokkal hatékonyabb, mint bármely erotikus kisugárzás.” (19)

Az Orgia új változatának nyomán, új elemzések születtek, melyek különös figyelmet szentelnek Barthes szavainak, s tekintettel vannak a szó, a nyelviség, a metateatralitás és az ironia kérdésére, hiszen Pasolini önironikus részekkel telíti ezt az újabb változatot, mely tele van epés megjegyzésekkel, mint „Mennyit szenvedtem, trallala.” (20)

Ezáltal a darab megszűnik a kispolgárság értékítéletét kifejező társadalmi tablóvá lenni.

### *Fabuláció*

A *Fabuláció* nyolc epizódból áll, melyet egy Prológ és egy Epilóg foglal keretbe. A Prológban *Szophoklész Árnya* vezeti be a tragédiát, hangsúlyozva a nyelvi nehézségeket. Az első epizódban az *Apa*, egy milánói iparos, rossz álomból ébred, melyben a *Fiával* találkozik. A második epizódban az *Apa* provokálja *Fiát* és annak *Barátnőjét*, szexről és vallásról

---

4

19, 20, Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 146-147

21 William Butler Yeats, Purgatórium, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 148

vitatkozva, ez nyílt konfliktushoz vezet hármójuk között. Az *Any*a a *Pap*nak gyónja meg házassági krízisük miatti aggodalmait, mindeközben az *Apa* kést ajándékoz *Fi*ának, s megkéri: a nap egy bizonyos órájában térjen haza.

<sup>5</sup>Miután az *Apa* sikertelenül próbálta meggyőzni feleségét, hogy szeretkezzenek a szőnyegen, hogy aztán a hazatérő *Fi*ú felfedezhesse őket, a férfi úgy dönt, fia mégiscsak meztelenül fogja őt találni, ha egyedül is. Az *Apa* rájön, hiba volt *Fia* előtt meztelenül mutatkoznia, ezen túl a szexualitás, soha nem lesz a sajátja, ezért arra kéri fiát, ölje meg őt. A Hatodik epizódban az *Apa* delíriumban van, miután *Fia* megsebesítette. Újra feltűnik *Szophoklész Árnya*, aki elmagyarázza: a fiú misztikuma nem oldódott meg. A hetedik epizódban az *Apa* meglátogat egy *Varázslót*, hogy megtudja, hová menekült a *Fia*. A megadott címen az *Apa* megtalálja fiát, aki épp a Barátnőjével szeretkezik, kikémleli őket a kulcslyukon át, s arra a következtetésre jut, hogy egyetlen megoldás a *Fia* halála. Az epilógusban, mely húsz évvel később játszódik, az *Apa*, mint öreg borbély jelenik meg, s elmeséli a történeteket *Cacarella* nevű barátjának: megtudjuk, hogy felesége öngyilkos lett, ő pedig börtönbe került.

Az első változatokban a színhely mindehhez egy New York-i lakás lett volna, ahogy a *Hamu költője* című írásában ezt megelőlegezi a szerző, az *Apa* az utolsó epizódban, amikor *Cacarella*hoz beszél, ivott és drogozott volna, *Ginsberg* verséhez hasonlóan. Mindazonáltal a *Fabuláció* utolsó jelenete *Yeats Purgatóriumára* emlékeztet. Az ír költő versében a fiúgyilkos visszaidézi saját bűnét és vallomásainak végén, kést ragadva megöli a *Fi*út.

Mert nagyra nőve

Egy nő szeretetében élt volna

Párosodott volna, továbblépett volna. (21)

Yeats drámájával ellentétben, ahol az Apa megöli a Fiút, hogy megtörje az apagyilkosság hagyományát, a *Fabulációban*, az Apa ellenkező okokból öli meg Fiát, a vér szava, mely felkel, kockáztatva ezzel, hogy megtöri a társadalmi átkot:

Az apák

Meg akarják ölni fiaikat (ezért küldik őket a háborúba)

A fiak

Meg akarják ölni apáikat (ezért láznak a háború ellen). (22)

Kulcsszemélyiség a darabban *Szophoklész Árnya*, nem csak a központi epizódban betöltött egyszerűsítő, konfliktust elsimító magatartása miatt, amikor az Apában fel akarja ébreszteni a Fiú misztikumának érzetét, hanem legfőképpen azért, mert a görög tragédia fontos fogódzópont Pasolini drámájában.

Nem csak az *Oedipusz királyra*, a *Trakhiszi nők*re is történnek utalások, mely a megingathatatlan hős, Heraklész megingásáról szól, s ezáltal sokkal erőteljesebb a Fiú jelenléte.

Ami a többi szálát illeti, az ironikus egyensúlyvesztés áll a darab középpontjában, a generációs konfliktus az Apa szemszögéből lesz megvilágítva: az apa nem ölni akar, hanem megölve lenni, az apa fiúvá válik, a fiú fiává, ahol az ölés ez alkalommal királygyilkosként lesz feltüntetve.

A Jungtól és Freudtól eredő vulgáris pszichologizálásnak ellentmond, hogy Pasolini nem kíván leragadni az ödipusz-konfliktus taglalásánál.

Újra felmerülnek az Orgiában már megelőlegezett metateátrális aspektusok, itt jut el a legmélyebb tudatosságig saját színházi esztétikájának, a valóság és annak ábrázolásának feltárásában. A hatodik epizódban a színházi szó kettős természetéről elmélkedik: az írásról és

---

22 Pier Paolo Pasolini, *Fabuláció*, in Stefano Cusi, *I teatri di Pasolini, Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 149

a kiejtésről. A szó megértése két szinten történik, az olvasás és a színjátszás szintjén. Szükséges tehát, hogy a kispolgári társadalom, mely közvetlen érdeklődést mutat a színi előadás iránt, teátrálisan lássa a szó által előhívott valóságot, hogy megérthesse a költő valóság bemutatására irányuló szándékait. Az Orgiában a szó és a valóság közti határátlépésekre kérdez rá, az okozza a tragédiát, hogy a szó kiszélesedik és valósággá válik, itt azonban annak tragédiáját követhetjük nyomon, hogy a szó miként válik cselekvőképessé.

Szophoklész árnya meghívja az Apát, azzal a céllal, hogy megfigyelje Fiát, mintha csak színházban lennének:

SZOPHOKLÉSZ ÁRNYA

Látnod kell, nem csak érezned,

Nem csak olvasnod a szöveget, mely előhozza,

De kell, hogy magad előtt lásd.

A színház nem csak a testek valóságát hozza eléd szavakkal,

magukat a testeket is láttatja...

APA És akkor?

SZOPHOKLÉSZ ÁRNYA

Az ember csak akkor ébredt rá a valóságra,

Amikor ábrázolta azt.

És semmi sem ábrázol jobban a színháznál. (23)

Pasolini számára tehát nem létezik olyan színház, mely elkülönül a testiségtől, alakjainak fizikai lététől: a szó elégséges az olvasásban, de elengedhetetlenül hozzáadódik a test kifejezőképessége is. Test és szó jelentik a színház egységét:

SZOPHOKLÉSZ ÁRNYA

Van két szemed és két füled

És mint színházi szerző, ezekre támaszkodhatsz. (24)

---

23, 24 Pier Paolo Pasolini, Fabuláció, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 149-150

25, 26 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 149-150

A különbségtétel pontos és megkérdőjelezhetetlen: a szerző, miközben szövegének szavait írja, a közönséghez fordul, akár a testek látványán, akár akción keresztül történik mindez.

A koncepció 1967-re nyúlik vissza, mi szerint:

„A színháznak igen széles kifejezési köre van a tiszta képzelet, vagy a tiszta szó tekintetében.” (25)

„Szophoklész Árnya az Apa fülébe suttog, elmondja neki, hogy a Fiú nem egy enigma, a szem megmutatja Oedipusz történetét, a vizuális kiterjedés a mese vonalhoz csatolható, miközben az elméleti szint a verbális kifejezésmódhoz.” (26)

A szóval tehát Pasolini egy látható vizuális-narratív aspektust fejez ki, melyről így vélekedik:

„A Fabuláció a kommunikáció két szintjének találkozásából származik, két olyan szint, mely a valóság két szintjének felel meg, egy hallható és egy látható szintnek. Végül a szó, a racionalitás polgári fegyvere, ambivalenssé válik a szemünk előtt lezajló narráció jelenlétében. „, (27)

A *Fabuláció* cím szükségessége is erre az érvelésre vezethető vissza, ezt a címet különben tíz másik előzte meg, melyek között szerepelt az: Az orákulum emlékműve, Valami szőke, Titkos romok, Humoros tragédia, Az apa csókjai, Komédia, vagy tragédia? Királygyilkosság, Az elveszett hatalom.

Egyes címek a mondanivalóra, mások a metateátrális kérdésfelvetésre engednek következtetni, de csak a Fabuláció képes kifejezni a mű tragikus felhangjait, miközben reflektál a kommunikáció vizuális és audiális tudatosságára, melyeknek fontos hordozója a mese.

*Szophoklész Árnya*, aki arra buzdítja az Apát, hogy szembesüljön Fiával kapcsolatos problémájával, Pasolini színházesztétikáját összegzi. A szerző itt Shakespeare Hamletjének

---

27, Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 151

hangvételt üti meg, ahol a királygyilkosság során (Hamlet nagyjelenete, melyben le akarja leplezni a királyt, a Fabuláció kulcsmozzanata is egyben) egy vándorszínészekből álló társulat újra eljátssza a Hamlet által csak feltételezett gyilkosságot. Hamlet elhatározza, hogy Gertrúdiszt és Claudiót egy színházi előadással fogja lebuktatni, mely által az uralkodó pár rájön arra, Hamlet ismeri a titkukat.

A Fabulációban az Apa az ábrázolásnak megfelelő valóságban segédkezik, de ez az ábrázolás vezet el ahhoz a cselekvéshez, mely a Hamlettel indult, az Apa utolsó szavai kifejezik, hogy ő csak szemlélő, csak a kulcslyukon keresztül kukucskálva nézi a történeteket.

Vannak a világnak olyan korszakai,

Amikor az apák romlottá válnak,

Ha megölik saját fiaikat

Betöltik a királygyilkosságot. (28)

Az Anya öngyilkossága az Oedipusz király Iokasztéjának öngyilkosságára rímel, a Fiú hozzákészülődése az öngyilkossághoz, azonban Racine világa felé mutat. A racine-i tragédia helyeiről beszél *Barthes* kritikai esszéiben, melyeket Pasolini nagy valószínűséggel 1966-ban olvasott, s melyek megalapozták tragédiái hangvételt.

„A tragédiák helyszíneinél, az első helyet Barthes szerint a *szoba* foglalja el, az a mitikus barlang, az a láthatatlan, félelmekkel teli hely, ahol a hatalom fészkel. E mellett meghatározó szerepet játszik az *előszoba*, az alávetettség örökös helye, a hely, ahol várakoznak, s ez a nyelviségben is kifejeződik: a tragikus ember, elveszik a szavak és a dolgok jelentésének ellentmondásában. Tragikus tárgy, mely a kontinuitás és az új bekövetkeztének határán áll, az *ajtó*, melyet őriznek, melyet félnek átlépni, s melynek átlépése kísértés, de erőszakos tett is.

A hely, ahol a fiú hatalma megmutatkozik, a Fabulációban, az előszoba, ahol az Apa várakozik, előtte az ajtó, melyet át kell lépni. A darab, felépítése szerint pontosan megfelel a

---

28, Pier Paolo Pasolini, Fabuláció, in idem 29 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 151

racine-i hely egysége dramaturgiának, ezzel mutatva rá, hogy a francia hagyomány hogyan épül be Pasolini munkásságába.” (29)

### *Piládész*

A darab egy prologusból és kilenc jelenetből áll. A Prologusban a Kórus emlékeztet rá, hogy Aigisztoz és Klütaimnésztra megölése után, Argosz népe az új hatalom megjelenésére vár. Az első jelenetben megérkezik Oresztész és elmeséli a Kórusnak Athénével, az új Istennel történő találkozását, aki felvilágosította a történekről. Oresztész, az uralkodó pár közvetlen örököse, úgy dönt, megváltoztatja a város addigi intézményrendszerét, Elektra akarata ellenére, aki a régi, zsarnoki hatalom híve, és Piládész nevű barátjával együtt új választásokat kezdeményez. Gazdasági fellendülés köszönt a városra, mely új lendületet ad Argosznak, a rossz hír, hogy néhány Eumenisz a várost környező erdőkben készülődik, és dühöngő fúriaként kíván a városra rontani. Piládész azzal vádolja Oresztészt, hogy erőszakkal akarta racionalizálni a város vezetését, figyelmen kívül hagyva a hagyományokat. A Kórus Piládész kiáltó másságát énekli meg, s ennek az ellentétnek következményeként Piládészt száműzik a városból. A hegyekben, Piládész találkozik az Eumeniszekkel, akik megjósolják neki, hogy kezében lesz a győzelem, mégis elbukik.

Az ötödik jelenetben Oresztész két oldalról érzi magát fenyegetve, egyrészt a hegyekbe vonult Piládész felől érkezik a veszedelem, másrészt a reakciós Elektra is ellene fordul, így aztán kénytelen szövetséget kötni húgával, akinek megígéri, a hatalom részese lehet, és részt vehet a hegyekben rejtőző Fúriák szertartásain. Athéné megjelenik Oresztésznek és megjósolja, hogy az új szövetségből békétlenség születik. A hatodik jelenetben, Piládész megérkezik Argosz falai alá seregeivel és visszautasítja a békeajánlatot. Piládész a temetőben találkozik Elektrával, szerelmet vall neki és megcsókolja. Az Eumeniszek győztesen vonulnak be a

városba, melyre újra jólét köszönt, Piládész hadserege csúfos kudarcot vall. Az Epilógusban Piládész egyedül marad, egy Öreggel és egy Fiúval, tudomásul kell vennie, hogy vesztett és nem kapott részt a hatalomból.

A Piládész, mint Aiszhülosz Oreszteiájának folytatása kerül be a köztudatba, talán a világos eredet az oka, hogy Pasolini eme darabját rögtön színpadra állítják. Mind formáját, mind szerkezetét, felépítését, fejlődésmenetét, jellemeit és környezetét tekintve is az attikai példát követi. Pasolini dramaturgiai közbeavatkozása mindazonáltal tökéletesen különbözik a görög<sup>6</sup> klasszikusokhoz nyúló más drámaírókétól. Ha például *Sartre Legyek*, vagy *Elsa Morante Este Kolonoszban* című darabjait tekintjük, akik felelevenítik, felfrissítik a klasszikus mítoszt, vagy *Cocteau Orfeuszát* nézzük, - aki a klasszikus mitológiai formát a szürrealitás szemüvegén át láttatja - Pasolini velük ellentétben új értelmet ad, új identitást kreál egy klasszikus hősnek, Piládésznek.

Piládész elsőként *Racine Andromakhéjában* kapott önálló egyéniséget 1667-ben, de feldolgozta *Vittorio Alfieri* is, aki szintén jelentősebb szereppel ruházta fel Piládészt, mint amilyen az antik mitológiában rendelkezett.

Pasolini új mítoszt teremt, Piládész személyén keresztül, aki egyébe lényegül a XX. század második felének olasz történelmével. Aigisztosz és Klütaimnésztra versei kétség nélkül felelevenítik *Mussolini* és *Claretta Petracchi* (a duce szeretőjének) halálát, és máris történelmi párhuzamot vonnak.

„Nem a jelen álarcába öltöztetett múlt ez, hanem a múlt álarcával felruházott jelen.” (30)

írta Pasolini egy évvel korábban *Technikai gyónások* címmel a *Máté evangéliumának* széljegyzeteként. Ez a reflexió már feltételezi a Piládész létezését, Pasolini az Oreszteia



fordítása kapcsán 1960-ban, úgymond realizálja abbéli vágyát, hogy egy Piládészről szóló műnek adjon életet, s megjegyzi, Aiszhülosz az a szerző, akivé ő is szeretett volna válni.

Kimutatható egy közös szál *Ezra Pound* és Pasolini munkássága, - az ötvenes-hatvanas évek Olaszországának progresszív politikai légköre és az amerikai költő, aki érthetetlen módon a fasizmushoz kötődött, s akit összetört a meg nem értettség - között is. A Pound által kifejezett hagyományos értékek és etika, kiáltó ellentétben a polgári-kapitalista és szocialista-kommunista progresszivitással, kizárt, hogy ne keltene ellenérzéseket, de éppen ez az az érzelem, melyet Pound meg akar piszkálni.

Pasolini tudatában van annak, mi a poundi út, mely az Oresztiához vezet, s ennek ad hangot 1963-ban *Cantos del volo cosmico, A kozmikus repülés énekei* című költeményében.

Ott lenn, alant, ahol kialszik

Oresztész nyögése

A nimfák soknyelvű kórusa,

Mint kis Kelet és kis Nyugat. (31)

„A költemény szándékosan megidézi Pound-t, a címet beleértve, ellentétbe állítja az antik világot a progresszív jelennel, közelíti egymáshoz a klasszikust és modernitást, keletet és nyugatot. Az intellektuell Piládész mítoszának feltalálása, aki a társadalmi evolúció ellenében a régi, antidemokratikus intézményrendszer mellett foglal állást, olyan téma, mely szorosan köthető Poundhoz és az ő Cantosához. Pontosan a Piládész írása közben történt, hogy Pasolini elismerte Pound alkotásának súlyát, mesterének vallotta, s ezáltal leomlott a fasiszta költő kirekesztő megbélyegzése. A nevezetes alkalom egy televíziós interjú, mely 1967 októberében történt Velencében, pontosan azokban a napokban, amikor *Allen Ginsberg* együtt töltött

---

31 Pier Paolo Pasolini, *A kozmikus repülés énekei*, in Stefano Casi, *I teatri di Pasolini, Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 153

32, Stefano Casi, *I teatri di Pasolini, Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 153-154

33 Ezra Pound, Walt Whitmanhoz, in Stefano Casi, *I teatri di Pasolini, Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp154

néhány napot Pounddal, mindketten, Pasolini és Ginsberg is, fontosnak tartották Pound jelenlétét a kortárs amerikai irodalomban.

Azzal a botrányos szándékkal, hogy költői szövetségre lépjen író kollégájával, Pasolini felolvasta a televíziós adásban Pound *Walt Whitman*hoz szóló versét.” (32)

Lepaktálok veled *Walt Whitman*

Immár túl régóta gyűlöltelek

Úgy jövök hozzád, mint nagyra nőtt gyermek

Akinek kemény fejű apja volt

Most már elég nagy vagyok, hogy barátkozhassam. (33)

Innentől kezdve Pasolini nyitott Pound és a XX. század klasszikusai felé azzal a könnyedséggel, melyet színházi munkásságába is beledolgoz.

### *Stílusbestiák*

A Stílusbestiák egy kilenc jelenetben megírt tragédia, a harmincas évek elején kezdődik a cselekmény, amikor is, mintegy bemutatkozásként, a húsz esztendő *Jan* a cseh Semice folyó partján maszturbál.

Ezen az aktuson keresztül manifesztálódik Jan szeretete a nép és a költészet iránt, úgy dönt tehát, hogy a nép mellé sorakozik, azonosul a *Benes* által diktált hatalommal, mivel a nép nem sejti, hogy más momentumok is léteznek a diktatúrán kívül.

A harmadik jelenetben *Jan* családja körében a költészetet dicsőíti, miközben *Karel* tudomására hozza, hogy a németek megszállták Csehszlovákiát. 1944 tavaszát a hegyekben töltik a partizánokkal, ahol Karelt felakasztják, de mint szellem visszatér és Jan tudomására hozza, hogy családját elhurcolták a lágerbe, s a húga a német katonák szeretőjévé vált. Az ötödik jelenetben Jannal, mint költővel találkozunk, aki elsajátítja a formalista stílust. Költő barátja,

---

34, Buonconte és Montefeltro, Dante, Divina Commedia, *Isteni színjáték*, Purgatórium, V. ének, 85-129

*Novomesky* fényes jövőt jósol neki. A hatodik jelenetben Prágában vagyunk, az ország felszabadulása és a háború után. A formalista skaz technikáján keresztül Jan sikeresen összegyűjti barátai és ismerősei beszédfordulatait, de e mögött a proletárok botrányt sejtnek. Novomensky elmagyarázza, hogy Jan költészete a valóságon alapszik, miközben ő maga a kommunizmus és a száműzetés útját választja az irodalmi megdicsőülés helyett, ami Jan asztala.

A hetedik epizódban Jan Moszkvába utazik, hogy átvegye a Sztálin-díjat, két zsidó szellemtől kísérve, melyek közül az egyik az Anyja Szelleme, aki a Föld Szellemének köntösében hosszú monológot mond a civilizációról. A nyolcadik epizódban értesülünk arról, hogy Prágában az egyetemisták a jelenkori rezsim ellen fordultak, köztük van Jan is.

Jan hazatér a falujába, ahol találkozik húgával, aki felhívja a figyelmét arra, hogy kötelességei közé tartozik a szexualitás felfedezése is, így lelepleződik, hogy Jan és húga voltaképpen ugyanazon személyiség két oldala. Megjelenik az Apa Szelleme, aki bejelenti, 1968 tavaszán Prágát elfoglalták a szovjet tankok. A tragédia a nagytőke és a forradalom ellentétével végződik, amelyet Jan kétségbe von, ugyanúgy, ahogy a dantei *Buonconte* és *Montefeltro* beszélgetése során zajlik. (34) Végül győz a forradalom, de csakis a nagytőke engedélyével.

Az itt elmesélt történet az utolsó változata annak drámának (amely befejezetlen, főleg Jan néhány megszólalása), s ahogy a későbbi függelékben írja, a szovjet tankok inváziója későbbi hozzátoldás, a történelmi események menetének megfelelően, ugyanúgy, ahogy a Calderón című darabja esetében. A névválasztás is későbbi hozzátoldás, így utal Pasolini *Jan Palachra*, a prágai tavasz halálos áldozatára, aki 1969-ben nyilvánosan égette el magát, ily módon tiltakozván a szovjet tankok bevonulása ellen.

---

35, Stefano Cusi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 155

A mű forrása egy 1965-ös prágai utazás, amikor is Pasolini találkozik a csehszlovák értelmiségiekkel és az értelmiségi szerepéről, valamint az író társadalomban betöltött szerepéről és szabadságáról tartott vitán vesz részt. Ez alkalommal az író már felvázolta a *Stílusbestiák* főbb fordulópontjait.

Főszereplőm egy cseh költő lehetne

Janaceknek köszönhetően

Az ő művéért

Akit felismerni bokrok között bonyolított szerelmi életéről

Lecsúszott harisnyák és nedves fűszálak combjai között

Valamint Novomensky költőért, az ő szűz szemeiért. (35)

A *Stílusbestiák* Pasolini legszabálytalanabb alkotása, nem csak kompozíciójának időtartama miatt - 1966 és 1975 között írta - mely idő alatt rengeteg anyag felhalmozódott. Erős belső motivációt érez a darab papírra vetésekor, ez nem figyelhető meg másik öt darabjánál, itt az önéletrajzi elemek is figyelemreméltóak. A mű egy olyan férfi fejlődéstörténetéről beszél, aki saját szexuális másságának költője akar lenni, ezt akarja megénekelni. A *Stílusbestiák*ban ezt a nádasban történő önkielégítés szimbolizálja, melyben kifejeződik a saját földje iránti szeretet, aztán politikai tudata kiszélesedésén keresztül jut el saját, kidolgozott stílusához, mely a hivatalosan kanonizált kultúrához képest eretneknek számít. Az önéletrajzi elemek ezt a darabot is szoros egységbe állítják előző öt darabjával.

„Mint *Az ő dicsősége* című versében, a főszereplő egy fiatal, dicsőségre éhes költő. Fellelhetőek a darabok a *Trucs al Fiùl* című versciklus elemei, ezt tekinthetjük átvezetésnek az intellektuális elköteleződéstől a politikai elköteleződés felé. A *46-ban* című versében szereplő *Giovanni* figurája megelőlegezi a *Stílusbestiák* Jan figuráját, a színháziság és a színházi ábrázolás fontosságát hangsúlyozva, ugyanis a maszturbáció, mint privát aktus, itt mint színházi ábrázolásmód jelenik meg, ezáltal válaszol arra a kérdésre is:” (36)

---

36, 37 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 155-156 38, Pier Paolo Pasolini, *Stílusbestiák*, in idem

„Mi a viszony privát fájdalmam és a szó között, igen a szavak kellenek, hogy kommunikálhassak a világgal.” (37)

Az én kérdése azonban megoldatlan marad.

Miért pont ma ez a színjáték? (...)

Mert ünnep van.

S hogy fellázadjak, szeretnék belehalni a megaláztatásba.

Azt akarom, hogy halva találjanak, meztelen hímveszőmmel,

Piszkos, fehér foltokkal szennyezett harisnyákkal,

Melyek között a vér is felcsillan.

Meg vagyok győződve róla, hogy az extrém tettek is,

Melyeknek csak én, színész vagyok tanúja,

Egy folyóban, ahová senki sem követ,

Megtalálják végső kiteljesedésüket. (38)

A Stílusbestiák első változata kínál néhány rendezői megvalósításra adott instrukciót, mely utasítások aztán eltűnnek a következő változatokból.

A színháznak a bábszínház méreteiig kell redukálnia: kétszer három méter.

Első epizód, cseh falu, a háttérben kis templomi pad, szúrágta, a kórus egyetlen tagból áll, középen ül le, kalapban, amit vidéken állandóan hordanak. (39)

<sup>7</sup>A színpad méretének redukálása, mely a színész testi és szóbeli kifejezési formáit is lecsökkenti a színpadon, a szicíliai bábszínházi hagyományra vezethető vissza, ahol Pasolini látott néhány meghatározó előadást, *A Vágóhidak Szent Johannája*, és a *Mik is a felhők?* címmel.

A tárgyak és a jelmezek leírásánál, nagy élvezettel megy bele a legapróbb részletek leírásába, különös figyelmet szentel annak leírására, hogy:

---

39, 40, 41 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 156-157

„Jan maszturbálása egy árok mögött zajlik, ahonnan csak a feje és az egyik térde látszik ki, vagy a két zsidó hulla ábrázolása, akiknek hátborzongatóan kell kinézniük, és lehetőleg meztelennek kell lenniük.” (40)

Mint a másik három tragédia, melyek 1966-ban fogantak, a Stílusbestiák is: Pasolini színházi világának metateátrális visszatükröződése. A hatodik jelenetben, amikor a költő önmaga fölé magasztosodik, s kirobban a botrány, a dramaturgiai felépítés hirtelen összeomlik s a mondanivaló a hagyományoknak megfelelően egy monológban csúcsosodik ki. Mindezt a Kórusdal festi alá:

És mindez a tragikus aktus,  
Mi másban csúcsosodhatna ki, mind két monológban,  
Az egyik a munkás monológja,  
A másik a költő monológja,  
Egyik a másik után. (41)

Az egyensúly, - mely a költészettől a társadalomig vezet, - láthatólag a formailag új kettős monológban ölt testet:

KÓRUS

Mi történik?

Az entrópiába belevegyül valami, ami nem monológyszerű?

Épp érkezik Novomesky, talán a végzet sodorta elénk.

NOVOMESKY

Jan, nem azért vagyok itt, hogy az irodalomról csevegjünk.

Úgy vagyok itt, mint egy tragédia függeléke.

Majdnem, mint elvont szerző,

Miután megírta a saját epizódját,

---

42 Pier Paolo Pasolini, Stílusbestiák, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 157-158

Talán emlékszik még valami esszenciálisra,

Amit két szóval, vagy egy hozzátoldással megoldhatna, ha mélyre akarna ásni. (42)

A tragédia szerkezete inog saját mechanizmusának súlya alatt, a szerző hirtelen közbeavatkozik, saját szereplőin keresztül, hogy leleplezze saját létezését, saját kreatív közbeavatkozását.

1975-ben *Tadeusz Kantor* megalkotta a *Halott osztályt*, melyben szintén túlnyomó többséggel vettek részt önéletrajzi elemek, ugyanúgy, mint Pasolininél, a szereplők manökenekként elevenedtek meg.

Ebben az esetben Pasolini szükségét érzi annak, hogy ő maga is színpadra lépjen a szerző mezében, hogy közbeavatkozzon, és ezzel leleplezze saját szerepkörét.

A Stílusbestiákban nem tervezett ez a színpadi jelenlét, de Pasolini verseit tekintve, azoknak önéletrajzi tartamára hagyatkozva, itt is kiválóan nyomon követhető a metateátrális elem.

<sup>8</sup>A sajátos metateátrális kalandozás megerősítést nyer a későbbiekben, amikor Pasolini, *Függelék* címen összegyűjti e tragédiához írott jegyzeteit, amelyek aztán megkérdőjelezzik a dramaturgiai csomagolást.

„A hatodik jelenetben maga a szerző ad hírt az írási mechanizmusról, a hetedik jelenetben az *Anyá Szellemének* monológján keresztül értesülünk a szó széttöredezettségének tragikumáról, ez a szokatlan monológ tragikus környezetben játszódik, sokkal egyöntetűbb hangot üt meg a *Manifesztum egy új színházért* című írása, melyet *Carmelo Bene* így vezet be:” (43)

„A színházi szó megszenteltségét, s hogy pontosan fejezzem ki magam, leszarja saját magát.” (44)

„A hatodik és hetedik jelenetben visszavonhatatlanul meghasad a tragédia struktúrája, egészen addig a konklúzióig, mi szerint, ha újra felépítünk egy klasszikus mechanizmust, mint a deus

ex machina, melyet a Nővér vezet be, dantei dialógussal oldja fel az ellentétet a Forradalom és a Nagytőke között. A szimbolizmus, mint vezérfonál, alapvető a műben, már a második jelenetben feltűnnek allegorikus alakok, mint Faust Valpurgis-éjében, melyre több ponton is hivatkozik a szerző.” (45)

A *Stílusbestiák* egyrészt ön-dráma, önéletrajzi mű, mely tragédia formában ölt testet, szimbolikus elemeket használ fel, s végül a szerző hozzáillesztett egy *Függelék*et, mely módosítja magát az alaplát is. A mű teljes belső fejlődése így mutatkozik meg, tele van ellentmondásokkal, a kispolgári réteg ábrázolása lehetne a tárgya, de a hangsúlyok eltolódnak, a mű kortárs színezetet kap s az értelmiség oldalára áll.

A Stílusbestiákkal Pasolini nem egy fiúgyilkos apát állít a középpontba, nem is egy mássága miatt öngyilkos fiút, nem Juliant, aki szerelmes a disznókba, nem Rosaurát, aki a valóságot keresi, még csak nem is Piládeszt, aki feláldozza magát a polgárság társadalmi fejlődésének ellenében, egyszerűen négy kispolgár életét mutatja meg, akik nyugodtan élik a mindennapjaikat, mely hirtelen tragédiába csap át. A középpontban a költő áll, azaz önéletrajzi elemeket beleszöve maga Pasolini, és ez nem tragédia, inkább egy értelmiségi közvetlen tanúskodása az őt körülvevő korról.

Jan története könnyen olvasható, de téves lenne, ha leegyszerűsíténénk, s mint Pasolini önéletrajzát fogván fel. A szerző, Jan személyiségét elemezve, levonja a lehetséges következtetéseket, melyekkel szembesülnie kell. A Stílusbestiák tragédia az írói (költői, vagy értelmiségi) lét tragikumáról jelenlegi társadalmunkban és nem egyszerűen a cseh költő története.

Az Anya Szelleme segélykiáltásban tör ki, Jan a nyelv széttöredezettségével fejezi ki a kifejezhetetlent, a Földanya ezen nyelvi szakadásával kezdődik Pasolini reflektálása a költő



aktuális, társadalomban elfoglalt helyzetére, melynek egyedüli konzekvenciája: Jan stílusbestiává válik, így aztán visszatér szülőföldjére, ahonnan elindult, eltávolodik az új 68-as szociális vívmányoktól, a kapitalizmus, vagy forradalmiság lehetőségétől. A visszatérés egyben összeolvadás is énjének egy másik régiójával, ha a főszereplő virtuálisan megkettőződött a darab kezdetén, nővérré és Janra, most a két testvér, egyazon személyiség két oldala, egybeolvad. Ez az első változatban egy incesztiózus viszony formájában történt a helyi temetőben, a Piládészben található egy ehhez hasonló jelenet, hiszen itt ezzel analóg módon az Eumeniszek és a Fúriák olvadnak egybe.

„A megkettőződés, mint az identitás konstruktív módja, mely sokkal összetettebb az egyszerű dualizmusnál, újra explicit módon tűnik fel Pasolini művészetében. A *Tanulmányok Bach stílusában* című versében két hang egyetlen ember identitását jeleníti meg. Éppenséggel utolsó regényében ad hangot Pasolini a nyelvi megkülönböztetésnek a következő módon:” (46)

Ez a költemény nem az elválasztódás költeménye, ellentétben a látvánnyal. Az elválasztódás egy konvencionális motívum... ezzel ellentétben a költemény az identitás örületének költeménye, töredezettségével együtt. Az elválasztódás rend. A töredezettség és az identitás örülete rendetlenség. Az elválasztódás motívuma nem más tehát, mint narratív szabály, mely biztosítja a költemény olvashatóságát és korlátait, mely egyébként, ha saját szabályait követné, az identitás és töredezettség szabályait, önmagában korlátlan és olvashatatlan lenne. (47)

„Az elválasztódás tehát a legpraktikusabb forma, akkor is, ha konvencionális, azaz hűtlen önmagához, ahhoz, hogy megnyugvást találjon az identitás örületének ábrázolásában. Ambivalens identitásról beszélünk (mely magából az identitásból eredő megkettőzött természet), tudat, test és szexus: nem egy egyszerű megosztott én, inkább egy összetett én, ahol az elsőszülött egység nem csupán két arc összeolvadása, hanem egy önmagában érvényes, új sors. Évekkel később *Mario Mieli*, az olasz meleg színház egyik jelentős

---

47, 48 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 159

performere, a homoszexuálisok szabadságáért harcoló liberális, más szavakkal fejezi ki azt, ami Pasolini számára örökké visszatérő témává, ha nem éppen rögeszmévé válik. Mieli eszmefuttatása szerint a homoszexuálisok és heteroszexuálisok közötti elválasztódás annyi, mint elismerni, emberi lényünk két pólusra, férfira és nőre történő tagolódását, több mint biszexualitás, egy olyan lét, mely még elérhetetlen számunkra, mert elfojtjuk.” (48)

Mieli gondolata, melyet a *Homoszexualitás kritikájának elemeiben* fejt ki, a transzszexualitást, mint minden egyén összetett létezési formáját fejezi ki, ezzel egyidejűleg Pasolini rögeszméjét is új megvilágításba helyezi. E szerint a hermafrodita-transzszexuális létezési forma mind fontosabb lesz számára, s mindinkább előtérbe kerül tragédiáiban.

### *Disznóól*

A Disznóól történetét tizenegy jelenetben fogalmazza meg a szerző, 1967. március 21-én kezdődik a történet, *Julian* 25. születésnapján, a fiú a német iparosodott nagypolgárság egyik reprezentatív családjába született. *Ida*, a másik főszereplő szintén egy nagypolgári család sarja, igyekszik Juliannal, a család által erőltetett kapcsolatukról beszélni, de a fiú rá sem hederít. A következő jelenetben, Ida meg akarja győzni Juliant arról, hogy vegyenek részt a német csapatok berlini bevonulása alkalmából rendezett béketüntetésen. De Julian nem akar részt venni, és nem mondja el Idának, mihez akar kezdeni távollétében. A harmadik jelenetben az *Apa* és az *Anyja* arról beszélnek, vajon Julian miért nem akar részt venni a berlini békedemonstráción, az *Apa* nem tudja, Julian melyik oldalhoz is tartozik.

Ida visszatér, és úgy dönt, hagyja, hogy Julian megcsókolja, ha a fiú elmondja neki titkát, de Julian inkább lemond a csókról és nem árul el semmit. Julian dermedt állapotba süllyed, és senki nem tud semmit állapotáról, azt hiszik, szerelmes valakibe. *Hans-Günther* detektív jelenti, hogy feltűnt a színen *Herdhitze*, az *Apa* ellensége, valójában egykori iskolatársa, aki a

háború alatt orvosi kísérleteket végzett zsidókon s aztán nyoma veszett, mivel plasztikai műtétet hajtatott végre magán és senki sem ismeri fel. A hetedik epizódban feltűnik Herdhitze, aki saját gazdasági felemelkedéséről mesél az Apának, s hozzáfűzi, tud Julian titkáról, akit leleplezett, amikor a fiú egy disznóólat látogatott meg éppen. Julian elmeséli Idának, hogy apja épp gazdasági fúzió előtt áll Herdhitzével, akivel a múlthoz fűződő üzleti kapcsolata van, azután búcsút mond Idának, aki férjhez megy egy reformistához.

Julian kénytelen szembesülni azzal, hogy nincs tisztában szerelme tárgyával. A két nagyágyú gazdasági egyesülését ünneplik, amikor Julian beszökik a disznóólba és találkozik *Spinozával*. A fiúval szembeállva, a filozófus megtagadja etikája hittételeit, melyek apját humanistává, társát pedig technokratává tették. Az ünnepséget napszámosok szakítják félbe, akik bejelentik, hogy a disznóólban a disznók felfalták Juliant.

A két 1967-ben született tragédiában Pasolini szembesül előző művei szimbolikájának paradigmájával. A *Calderón* a franchista Spanyolországba visz, ahol a hatalom megdicsőülése és a forradalom lehetetlensége közötti határvonalon egyensúlyoz, míg a *Disznóól* az akkori Németországban játszódik, hogy leleplezze: a náci hatalom, hogyan mentette át hatalmát a <sup>10</sup>polgárságba. Ezt a témát feldolgozta *Sartre* is az *Altonai áldozatok* c. darabjában, valamint *Roversi* az *Unterdenlinden* című alkotásában, melyet 1965-ben publikáltak és 1967-ben mutattak be a milánói Piccolo Teatroban. Ez utóbbi igazán eredeti, groteszk parabola a gyűlölt hitleri rendszerről, mely belülről tárja fel az iparosodott kapitalista társadalom működési mechanizmusát.

A Disznóól, melyet 1967-ben vetett papírra Pasolini, az *Unterdenlinden*hez hasonló szürreális analógia. Különösen fogantatása izgalmas, hiszen Pasolini a dantei *Isteni színjáték* újraírásához tartotta sorvezetőnek, melyet *Isteni mimézis* címmel kívánt illetni.

„Az első változatok vázlatai a *Calderón*hoz és a *46-ban*–hoz hasonlíthatóak, Julian azt álmodja, hogy alászáll a Pokolba, ahol mindenki mártír óhajt lenni. Felébred és felfedezi, hogy csak a disznók iránt érez szexuális vonzalmat. Aztán egy négereket szállító hajóról álmodik, majd egy úrhajóról. Az alant történő utazáshoz hozzáír néhány jelenetet, ahol *Virgilius* és *Zaum* is részt vesz, a formalista koncepció autonóm értékkel bír a szó fonetikus értelmétől a szemantikusan át, melyet brechti mandolinfutamok kísérnek, akkor is, ha inkább a Living Theatre-ban bízunk.” (49)

Az első változatban Pasolini Sade-dal példálózik, idézi szavait *Peter Weiss*, *Marat Sade*-ján keresztül, melynek olasz változatát éppen akkor, 1967-ben publikálták az Einaudinál. Érdekes a német dramaturggal történő párhuzamba állítás, hiszen Weiss éppen ekkor keres magyarázatot olyan formai kérdésekre, mint a verses forma és az ideológiai-politikai tartalom összevegyítése. Éppenséggel a Marat-Saddal felállított párhuzam eredménye, hogy a többi darabtól olyannyira különbözőre sikerült a Disznóól, burleszk elemek, groteszk nyelvezet egyaránt fellelhetőek ebben a darabban.

„A Disznóólban is felfedezhetőek Shakespeare nyomai, a rejtőzködés-eltávolodás motívumaiban, Julian és Ida viszonyában, ugyanis Julian, mint *Hamlet* szökik a mindig<sup>11</sup>nyomában settenkedő *ophéliei* tulajdonságokkal felruházott Ida elől. Nem hiányoznak az irodalmi toposzok, komikus dialógusokon keresztül, melyek folyamatosan tartják életben a feszültséget, az ironikus és groteszk regiszterén belül játszanak. Egy példa arra, hogy fedezi fel a detektív Herdhitze személyazonosságát.” (50)

HANS GUENTER Jó hírek, Klotz úr!

APA Ó, gratulálok, kedves Hans-Guenter!

HANS-GUENTER Köszönöm, Klotz úr!

---

49 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 161-162

APA Tehát, jó hírek...

HANS-GUNTER Herdhitz úr nem más, mint az öreg Hirt!

APA Ez aztán a nagy hír, Hans-Gunter!” (51)

A legspirituálisabb és legmisztikusabb pillanat, Spinoza feltűnése hús-vér formában ölt testet, nem szellemként, vagy árnyékként, mint a Fabulációkban Szopoklész. Entrée-ja egy szellemes bemondással van felvezetve, amelyben a XVII. századi filozófust egy orvossal keverik össze, akár csak egy félreértéseken alapuló vígjátékban:

JULIAN Ön az új orvos?

SPINOZA Nem, én Spinoza vagyok.

JULIAN Ki?

SPINOZA Spinoza.

JULIAN Itt, a disznóólban?

SPINOZA Igen, itt, veled, a disznóólban.

JULIAN De hogyan? (52)

### *Calderón*

A Calderón 16 jelenetből és három állóképből áll, ez utóbbiak során egy *Speaker* megállítja a cselekményt és a dramaturgiai-szcenikai mechanizmus működésébe avat be minket. A darab a *Franco* által fémjelzett fasiszta Spanyolországban játszódik. A fiatal arisztokrata, *Rosaura*, nem ismeri fel mindazt, ami körülveszi, majd nővére, *Stella* beavatásának köszönhetően, lehull a fátyol a szeméről. A Prado Múzeumból visszatérve a két hölgyet meglátogatja *Sigismondo*, apjuk, *Basilio* régi barátja, akit elbűvöl Rosaura szépsége. *Velasquez Las meninas* című képének rekonstruálásánál jelen van *Basilio* és *Lupa asszony*, akik szelíden kiszedik Rosaurából a titkot: Sigismondo iránti nem mindennapi szerelmét. Rosaura követi Sigismondót, hogy feleségül menjen hozzá, de itt lelepleződik a titok: Rosaura Sigismondo lánya, aki a Lupa asszonnyal folytatott törvénytelen viszonyból született. Rosaura újra

---

50 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 163 / 51, 52 Pier Paolo Pasolini, Disznóól, in idem

szembesül a könyörtelen tényekkel. Prostituálttá válik, akit *Pablo*, a homoszexuális fiú rendszeresen látogat. A *Las meninas* című kép szinte teljesen üres, számos figura hiányzik róla, csak Basiliót és a két szolgát: *Leucost* és *Melainost* festették meg. A pap leleplezi Rosaurának az igazságot: Pablo az ő fia. Ez a harmadik öntudatra ébredés Rosaura számára, ezúttal az anya és a kispolgári feleség életét éli. Kisvártatva önkívületi állapotba kerül, szürreális módon kezd beszélni, majd felébredve mindenkit felismer. Ennek következtében a család egyesül és Rosaura visszatérését ünnepli a hétköznapiság és normalitás világába, de 1968 májusában a házba beszabadul egy forradalmi eszméket valló diák és Rosaura megint megcsalja a férjét. Velasquez képének helyén egy háromdimenziós fotó tűnik fel, mely ezúttal egy lágert ábrázol, Basilio metamorfózison megy keresztül, figurájának meghatározó vonásává válik a hatalommámor. A tizenhatodik epizódban Rosaura újból felébred álmából, s rájön, ő volt, aki lágerben élt, ahová végül vörös zászlós munkások törtek be. Basilio kommentárjai szerint:

Ebben a pillanatban történik az igazi tragédia  
Mert minden álmom, amit megálmodtál, vagy meg fogsz álmodni,  
Azt mondhatjuk, akár valóság is lehetne.  
De amikor munkások álmává válik,  
Csak egy álmom, semmi más, álmom. (53)

A *46-ban* elnevezésű vers narratív szerkezetében, rövid álmok és ébrenléti szakaszok váltogatják egymást, a Fabulációkban és a Calderónban az álmom és az ébredés mechanizmusa leleplezi a királyságban fellelhető hatalmi és erőviszonyokat, az álmodót száműzi a királyságból, az amnézia hatáskörébe szorítják vissza. A felébredésnél a szereplők elveszettek, tévelyegnek, az apa zavart az álomból ébredve, ugyanúgy, ahogy Rosaura, amikor kinyitja szemeit és szembesül a valósággal.

---

53 Pier Paolo Pasolini, Calderón, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 163

„Az álom-motívum gyerekkora óta kíséri Pasolinit, tizennyolc éves korától foglalkoztatja egy álommal foglalkozó tanulmány, amit *Az élet, mint az álom valósággá válása* címmel meg is ír, *Calderón, Az élet álom*, drámájának megismerését követően. Ez a téma erőteljesen megmarad Pasolini színházi munkáiban, talán túlságosan is erőteljessé válik, hiszen Pasolini szerint „álmokat mesélni az egyetlen színháziasítható cselekmény.” (54) Valójában az álmok elmesélésének lehetetlensége sokkal erőteljesebb színházi mozgatórugó, ahogy ez a Fabulációkban is tetten érhető, ahol az Apa álmaiból, annak illúzióitól indul el a drámai cselekmény. Ami a továbbiakat illeti, álom és színház igen szoros viszonyban állnak egymással, mely nem tematikai, sokkal inkább ontológiai kapcsolat”: (55)

Vizsgáljuk az álmot, mint színházi ábrázolásmódot. A színház annak illúziója, hogy egyszerre lehetünk kint és bent, minden szereplő egyidejűleg átlényegül ettől a kettősségtől. Miközben tökéletesen átélünk egy álmot, tudatában vagyunk, hogy mindez csak ábrázolás. (56)

A színházi hagyományban álom és valóság elválaszthatatlan köteléke *Csehov Sirály*ában is feltűnik, ahol a főszereplő színházi bemutatójának felvezetésekor kijelenti: „Az életet nem olyannak kell ábrázolni, amilyen, nem is olyannak, amilyennek lennie kellene, sokkal inkább úgy, ahogy álmainkban feltűnik.” (57) Ez a mondat tökéletesen fejezi ki Pasolini színházesztétikáját, legalábbis azt a korszakát, mely a tragédiaírással kezdődik, s az <sup>12</sup>*Ezeregyéjszaka virágainak* megírásával végződik, s mely az álmok labirintusának tökéletes diadalát önti szavakba. A vizionárius *Artaud* megjósolta:

„Az álmok és a fantázia valósága az élettel azonos szinten jelentkezik.” (58)

Brecht és Pasolini között is meg lehet találni az összekötő kapcsot, Brecht álomesztétikáját elemezve *Fortini* a következőképpen nyilatkozott:

---

54, 55, 56 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 164-165

57 Anton Cechov, Il gabbiano, *A sirály*, Einaudi, Torino, 1982, pp 25

„Alapvető meggyőződésünk, hogy a forradalmi valóság, mely amennyire történetileg lehetséges az álom segítségével kapcsolja össze Brecht figuráit, mint a már idézett Vágóhidak Szent Johannája. (...) Éppenséggel ez darabjainak morálja: az álmok valósággá válhatnak. A költő a valóságnak vagy az innenső, vagy a túlsó oldalán áll, az álmok verbális infrastruktúrájában ez az egyetlen mód, hogy feldolgozza a valóságot.” (59)

Pasolini számára az álom, mint Platón Lakomájában, Szokratész bölcsességével egyenértékű, önálló jelentéssel bír, célja, a valóság leleplezése az irracionális képzelőerő segítségével, ahogy az 1965-ös Pesarói Filmfesztivál bevezetőjében kifejtette:

„A nyelvi eszköz, melyre a mozi épül, mindig irracionális, ez megmagyarázza a film álomszerűségét és összetéveszthetetlenül konkrét tárgyszerűségét is.,, (60)

Az álom tehát nem egy új, óhajtott valóság előképe, nem is a freudi tudatalatti felfedezése, hanem a valóság kérlelhetetlen ábrázolása, melyet nehéz kodifikálni, mivel nem konkrét nyelvi formában, hanem víziók segítségével fejezi ki magát. Pont ezért, mivel misztériumban és vízióban gyökeredzik, az álom a legerőteljesebb és legmélyebb eszköz a valóság megismerésére.

*Az élet álomra* alapozva, amelyben az Apa saját királyi hatalmában tetszeleg, s szolgává teszi lázadó fiát, Pasolini az új generáció feszültségeit fogalmazza meg, a darab a polgári osztályon belül húzódó feszültségek tökéletes metaforájává válik.

„Mindenesetre Pasolini eltávolodik a calderóni modelltől, a spanyol mester igen modern felfogással bír, s a valóság relativizmusával és a befogadás abszurdításával kísérletezik, addig Pasolini művét a polgári társadalom abszurdítására alapozza, mely a befogadás relativizmusát generálja. Ami elbizonytalanítja a polgári hatalmakat, az nem a Fortini által idézett brechti álom, nem a valóság kitapinthatatlan és ártalmatlan ábrázolása. Az igazi áttörést Rosaura

---

58, 59, 60 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 165



álmai és felébredései jelentik, melyek bátran mutatnak be egy hétköznapiól eltérő szerelmet, Rosaura és az öreg Sigismondo között, a másság tudatossága, a szokásostól eltérő szexuális viszonyok, mint Pablo homoszexualitásának tudatosítása és végül a polgárság szavakon alapuló kommunikációs csatornáinak megtörése, melyet Pasolini abszurd dialógusokkal fejez ki a főszereplő afáziáján keresztül. Mint az Orgiában, vagy mint a Calembours című versciklusban az öntudatra ébredés, az áttörés okai a dolgok és szavak funkcionális felbillenésében keresendők, melyeket a szavak szemantikus jelentésének helyreállítása billent egyensúlyba”. (61)

Mint Artaud írja:

„Ha az idők jele mostanság a zűrzavar, zűrzavart látok a dolgok, szavak, ideák és jelek kifejezésében és ábrázolásában.” (62)

Rosaura lázadása tehát szemantikus botránynak fogható fel, ahol a szavak jelentésének helyreállításán keresztül, az új generáció szexuális átformálódása érhető tetten, mely Pasolini művészetében a transzszexualitás megfogalmazásában ölt konkrét formát.

Carlos fiunknak

Szent titokban melle kezdett nőni,

Míg Carmencita lányunk időközben, kis péniszt növesztett. (63)

„Hogy megakadályozzuk a hatalom áttörését, sokat kell dolgoznunk a szexualitás normalizálásáért, akár nyelvi kérdéseken keresztül, ami nagy feladat egy olyan országban, ahol

Oly nemes, oly fénylő a nyelv,

Hogy rendkívül jól ért,

A lovagok és dámák megkülönböztetéshez.” (64)

A nyelvi egységesítés következtében, közvetett ok-okozati összefüggés áll fenn a dramaturgiai hagyományokra alapuló ironikus-játékos nyelvi fordulatok kérdésében, melyek a szexualitás

---

61, 62, 63 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 165-166

normalizációjára vonatkoznak, mint a darab tizennegyedik fejezetében, ahol Pasolini, boldog eredetiséggel játszik a klasszikus szerelmi háromszög témájával, mely a meglévő szexuális hagyományok újrakodifikálásához vezet.

*Adriano Sofri* - az *Állandó harc* című folyóiratának ágensé, akit Pasolini 1971-ben ismert meg - adja az ötletet a vitatkozó diák figurához, aki nem más, mint a fent vázolt háromszög egyik pillére, jelenlétének és forradalmi ideológiájának köszönhető, hogy Pasolini ezt a darabját, pikánsan *Feydeau*hoz méltóan tudja lezárni. A vaudeville hatékonyan semlegesíti az indulatokat, visszavezetve azokat a polgárságon belüli generációváltás szükségességének felismeréséhez, ezzel semlegesítve és egységesítve a hatalom és a forradalmi erők különbözőségét.

Mint a *Disznóólban*, ebben a darabban sem találhatók közvetlen metateátrális feljegyzések.

A *Speaker* háromszor szól közvetlenül a közönséghez a szerző nevében és mindhárom alkalommal az előző tragédiákhoz viszonyítva különbözőképpen. A *Speaker* nem szervül bele közvetlenül a műbe, kívülálló marad, megszólalásai prózában történnek, míg a tragédiák nyelve versek. Közbeszólásai során egyszer sem kérdez rá közvetlen módon a színház működési mechanizmusára, mert ezeket Pasolini már művébe asszimilálta. Talán Shakespeare inspirációjára, *Leucos* és *Melainos* figurájában fellelhető a *Vihar Arieljének* funkciója megkettőzött formában.

Pasolini fenti hat tragédiájával új műfajt, új esztétikai minőséget teremtett, melyet ő maga polgári tragédiának nevezett el. A tragikus definíciója Pasolini számára „*egy nem élt élet vége*”, azaz egy statikus állapot utáni bukás.

„Pasolini így újraéleszti a XX. század tragikum elméletét, mely eltemetődni látszott az üres és nem fejlődő beckett dramaturgiával. Pasolini hőse, az amszterdami professzor első változata,

---

64 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 169

a beckett-i figurával ellentétesen, azt hiszi, tartalmas polgári életet élt, majd egyszer csak szembe találkozik saját élete ürességével, felfedezi, amit élt, nem élet volt, ez a felfedezés az ő hybrise, öngyilkosságával egy nevetséges halál tragikumát fejezi ki egy nem élt élet végén.” (65)

Ez a leírás ráillik a professzorra, aki női arcot fest magának, s megöli magát, mivel nem tud szembesülni saját fájdalmával, mely fájdalom abból fakad, hogy nem élhette saját életét. A század elején groteszknak mondták volna, de Pasolini humorosnak, tragikusnak és polgárinak nevezi, ez a csomópont vezet az új színházesztétika, a polgári tragédia kialakításához, mely megfelel az új követelményeknek.

1966-ban, amikor a hat tragédia ötlete megfogant, Pasolini egy súlyos betegség után lábadozik és a kényszerpihenőt kihasználva, végigolvassa az összes görög tragédiát.

„Ahogy láttuk, az első négy tragédiában, melyek 1966-ban fogantak, a mű fejlődését gyakran megakasztja az erős metalingvisztikai feszültség, mely központi maggá tömörül a cselekmény körül, bizonyos értelemben Pasolini szembesül a tragédiaírás problémáival nyilvánosan megkérdőjelezve saját szabályait. Ez főképp az *Orgiában* és a *Fabulációkban* következik be, azokban a valóban újszerű tragédiákban, melyek a polgárság értékvesztését mutatják be.” (66)

<sup>13</sup>Az első tragédiák születése egybeesik New Yorki utazásával, 1966-ban, nem véletlen tehát, hogy a Fabulációk első változatának helyszíne, New York. Érdekes megfigyelés, hogy épp az amerikai kultúra az, mely adalékul szolgál az olasz polgári tragédia megszületéséhez, a

---

65, 66 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 170-172

67, Palmiro Togliatti, (1893-1964) politikus, az Olasz Kommunista Párt (PCI) alapító tagjai között szerepel, 1944-45 között a Minisztertanács alelnöke, 1946-ban Igazságügyminiszter

68, Antonio Gramsci, (1891-1937) politikus, filozófus, újságíró, az Olasz Kommunista Párt (PCI) alapító tagjai között szerepel

69, Charlot, Charlie Chaplin által megformált figura, a kívülállás szimbóluma

70 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 170-172

nyughatatlan ellenkultúra éveiben, mely a *Malcolm X*-hez köthető. Pasolini színháza így farkasszemmel néz az amerikai kultúrával, ahonnan a *Living Theatre* érkezett, és ahol a *beat generation* a költészet új formáit keresi. A cselekvő költészet és a költészet cselekvésének formáit, anélkül, hogy mélyreható esztétikai következtetésekre jutna a tengerentúl költészeti stílusainak figyelembe vételével.

„A költészet értelme, az alkotás mibenléte, politikai és társadalmi kérdések határozzák meg az amerikai közéletet, amelyek különböznek *Gramsci* hamvainak korától. Elfeledve *Togliattit*, (67) túlhaladva Brechtet és Gramscit (68), megemészte az *Uccellacci és uccellinit*, (Madarak és madárcák), a háború utáni világ polgári társadalma, más választási lehetőségeket is kínál, ezek pedig az amerikai értékek foganatosítása, vagy *Charlot* (69) már elfogadott szellemi vezetése. Pasolini saját tragédiáit úgy kezeli, mint az amerikai ellenkultúrával párhuzamosan felépített utat, ahonnan elindul és ahová visszatér, hogy művei bemutatóját láthassa.” (70)

Ebben a személyes felfedezésben található a kulcs Pasolini megújult munkájának megértéséhez, mely egy afrikai dalból idézett mondatban érhető tetten, mely munkájának új fázisba érkezését köszönti.

Az új baloldal amerikai értelmisége (ahová fordulunk, mindenütt van valaki, aki gitárral a kezében énekel) úgy tűnik, azt teszik, amit a naiv afrikai dal tanácsol: „Saját testünket kell dobni a harcba.” Íme a valódi elkötelezettség új mottója, mely morálisan sem unalmas.

„*Testet a harcba*”, ezt személyes mottóul is választotta a szerző, hiszen 1966-ban kezdődtek súlyos betegségének tünetei, annak tudatosságát fejezi ki, hogy az értelmiségi műve, maga a teste. Egy test-corpus. A szavak alkotásának fizikaisága. Testünket a harcba dobni, Pasolini

---

71 Pier Paolo Pasolini, A hamu költője, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 172

72 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 172

számára nyilvánvalóan nem a személyes, fizikai részvételt jelenti a 66'os megmozdulásokban, ezt a fizikai részvétel nem az ő feladata. Pasolini a harcba kívánja dobni magát anélkül, hogy saját intellektusát felmorzsolná a páncél nélküli harcban, melyet 1965-ig ő maga is felöltött.

Mert én csak élni akarok

Ha költő is vagyok

Mert az élet saját maga által fejezi ki magát.

Testemet a harcba dobom.

A dolgok költője leszek.

Az élet dolgait fogom közvetíteni,

Mindazonáltal költőien,

Ismétlem, nincs más költészet, mint a valós cselekményé. (71)

A polgárság ellen az egyetlen megmaradt lehetőség az osztályok és ideológiák bukása után, a test-corpus ideológiája, az értelmiségi fegyvere, mi szerint nem veszi fel a harcot a polgári hatalmakkal, Pasolini számára a háborús állásfoglalás, késlekedés nélküli, melyben eldönti, <sup>14</sup>hogy az események középpontjában kíván lenni, de virtuális testével, szavai és képei nem véletlenszerűen, de programszerűen botrányosak.

Pasolini gyomorbetegségének előrehaladása színházi munkásságának szempontjából kifejezetten kedvező kimenetelű volt, hiszen ennek köszönhetően munkája rohamosan haladt előre, minden, amit írt egzisztenciális színezetet kapott, nem a kamaszkor és érett felnőttkor közötti vonalon egyensúlyozott, hanem a felnőttkor és az elmúlás között.

„A betegség tünetei, a gyengeség, az ájulások, beépültek munkáiba, szereplői átvették eme tulajdonságokat, az Orgia Férfija, a Fabulációk Apja, a Teoréma San Paolója, mind betegek, hánynak s mindez isteni jelnek tekinthető szövegkönyveiben. A betegség, ezáltal szimbólummá válik, Artaud metaforája, mi szerint a „színház betegség” Pasolini szövegeiben konkrét testet ölt.” (72)

Ebben a lábadozási szakaszban fontos lépés, hogy Pasolini Platón dialógusait kezdi olvasni, és ezzel egyidejűleg álszínházi szövegeket kezd írni.

Egyrésről darabjai a betegség-extázis szempontjából követhetőek nyomon, más résről improvizált dramaturgiára alapozódik drámaírói költészete. Ha minden ihletkört végig kívánunk követni, ezek közé tartozik az önálló ihlet, a platóni dialógusok és a mítosz.

Tragédiáinak legfőbb ihlető mestere *Platón*, egynémely kijelentésében Pasolini hangsúlyozza a platóni dialógusok fontosságát, ezek között első helyen áll a Lakoma és a Phédra. Elsősorban nem stilisztikai és formális ihletmerítésről van szó, mint ahogy mostanáig sokan sejtették, Pasolini kijelentései alapján mi szerint „*Platón olvasása meggyőzőtt a dialógus forma használatáról*”, (73) ennek ellentétét sem állíthatjuk, mi szerint az irodalmiasság, vagy filozofikusság nevében került korábban a dialógus formát. Pasolininek nyilvánvalóan nem azért van szüksége a görög mesterre, hogy a dialógusformát eltanulva, mondandóját különböző személyek között ossza el, ha a verses tragédiaíráshoz keresne mestereket más elődökhöz is fordulhatna, mint Aiszkhülosz, Racine, Shakespeare, vagy Calderón. Elég<sup>15</sup>párhuzamot állítani Platón dialógusai és Pasolini tragédiái között, a különbség világosan látható, mind formai, mind tartalmi tekintetben.

De akkor hogy kerül a képbe Platón és főleg Lakoma című dialógusa, melyet Pasolini oly előszeretettel idéz?

Pasolini a színházról kialakított értelmezésével, valamint formailag hatott Pasolinire. A lényegi összefüggés a filozófus és a polgári tragédia szerzője között a pedagógiai feszültség:

„Pasolini valójában ihletet merített a szókratészi filozófiából, a nyitott és a maieutikus filozófiától átítatott szerzőt megihlette ez az elmélet, melyet úgy használ fel, hogy dialektikus pozíciójukat tekintve állítja ellentétbe a figurákat, a szintézis lehetősége nélkül. Valójában a

---

73 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 173

Pasolini által beépített platóni pedagógia nem egyszerűen az egyes személyek között felállított antitézis, hanem olyan dialektika, mely feltételez egy harmadik fület, azaz egy kifinomultabb hallást. Nem a dialógus maieutikus spirálja, mely előre haladásával bámolatba ejti Pasolinit, sokkal inkább egy pedagógiai állítás színpadra állítása, kipróbálása a hallgatóság előtt.

Miközben a tragikus dialógus a tudat minden szintjén végigfuttatott jelenetbe zárul, a nézőnek a szörnyűséget és az együttérzést hagyva, más szóval az úgynevezett arisztotelészi katarzist, amelyet a következőképpen definiálnak: egy komoly cselekmény utánzása olyan szereplők által, akik nem narráció segítségével fejezik ki a cselekményt, ahol a kegyelem és félelem segítségével következik el a beteljesedés és az érzelmek megtisztulása. „ (74)

Összefoglalva, Pasolini vezérfonalnak használja a platóni dialógusokat saját színházához, nem csak a Lakoma alapvetően színházi szerkezetén keresztül, ahol két személy fordul a közönséghez, hanem legfőképpen politikai hozzáállását tekintve, mely által tökéletesen új színházesztétikát alkot. Íme egy 1973-ban írt megállapítás a Calderón politikai beállítottságáról. „*Örülnék, ha az olvasáshoz a kulcsot a platóni politika adná, a Lakomáé, vagy a Phédraé.*” (75)

Platón rengeteg dialógusa közül Pasolini pont a Lakomát és a Phédrát választja, melyek a szerelemről, erosról és a szépségről beszélnek, a politika tehát nem, mint tartalom mutatkozik meg, hanem a dialógus működésében rejlő erő, amely a közönséggel történő találkozásokor fejeződik ki, aki ítélkezik és elgondolkozik a dialógusok mikéntjén.

E megközelítésmód példája a *Calderón* tragédiája, mely a spanyol szerző *Az élet álom* című drámáján és *Velasquez Las meninas* elnevezésű képén alapul, mely Pasolinihez *Foucault* közvetítésével jutott el, mivel az ő *Szavak és dolgok* címmel írt esszéjében olvasott a festményről.

---

74, 75 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 173-174

A *Las meninas*-ban Pasolini összefoglalja a bemutatást és a kép belsejéből szemlélt néző kiegyezésének evidenciáját.

„Ugyanúgy, ahogy Velasquez a képén, Calderón is bonyolult pókhálót rejtett művébe, hogy a nézőt fogva tartsa, az álmok kínai dobozkájától behálózva, olyan szereplőkön keresztül, akik álomba zuhannak, majd újra felébrednek, akik végtelen utakon bolyongva keresik a magyarázatot. A néző lépre csalva máris az előadás belsejébe kerül, a nyugtalanság prédájának esik áldozatul, ahogy *Taviani* (76) leírja”:

Ha valaki elfogadja, hogy alázattal hallgasson, rájön, hogy nem lehetséges az egyszerű kószolgatás, hogy mentálisan is részt kell venni, hogy meg kell találni az egyensúlyt, mert megakadni a problémáknál, rengeteg intellektuális aggodalom forrása, amely afelé lök minket, hogy megkérdézzük, mint krimi nézés közben, hogy „miként fog végződni a történet? (77)

A Calderónban ez az aspektus számos csábító csalétektől lesz gazdagabb, melyeknek a nézőt arra kell buzdítania, hogy saját érzékeinek segítségével aktívan egészítse ki a művet. A *Speaker* furcsa előadás nézésére és élvezetére buzdít, ahogy *Agata Sciacca* (78) írja, minden különbségre felhívja a néző figyelmét.:

Az olvasó-néző a szöveget, amellyel a szerző csábítani kíván, a tartalom, amelyet a szöveg ki óhajt fejezni, többé nem válik passzív tárggyá egy aktív tárggyal szemben, nem szélsőséges tárgy, hanem a mű belsejében fellelhető tárgy, melyeket azért vontak be a játékba, hogy főszereplővé tegyék. (79)

*Velasquez* képe alapján folytatódik a néző irányultságának vezetése: „a festő felénk vezeti a néző szemét oly mértékben, hogy megtaláljuk helyünket a képen,”- írja *Foucault* (80).

---

76, Ferdinando Taviani, Pasolini kutató

77, Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 177

78, Agata Sciacca, Pasolini kutató

79 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 177

80 Michel Foucault (1924-1984) filozófus

81 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 178



Platóni értelemben a néző az, akiért a színház megszületik, ez a Calderón és a többi polgári tragédia alapja.

Pasolini a negyedik fal száműzésére építi színházelméletét, de nem arról van szó, hogy a színházi teret és időt átformálják oly módon, hogy az keresztutat jelentsen a színház és a valóság között, nem is arról van szó, hogy a színészeket beengedjék a nézők közé, hogy fizikai kontaktusba kerüljenek velük. Pasolini tragédiaelmélete ennek az ellenkezőjét követeli meg, a jelenet bensőleg igénybe veszi a nézőt, ugyanúgy, ahogy Velasquez képénél.

„A színház az a realitás, ahová a nézőt meghívták, hogy ideig-óraig részt vegyen ebben a valóságban, fizikai és intellektuális részvételt kívánnak tőle az előadásban, ahogy az Orgia ambivalens címe ezt alátámasztja. A közönséget olyan előadáshoz hívják meg, ahol, mint ahogy a cím is sugallja, sok résztvevő van, szexuális célzattal, akikből mindössze két személy tartózkodik a színpadon, s akik többször is kijelentik a közönséghez fordulva: „nincsenek nézők.” (81)

Nem, nincsenek nézők, e helyett a közönség is részt vesz az orgiában, mely a színpadon folyik, s résztvevőivé válnak a kispolgári párok szadomazo játékaiknak. Az orgia nem csak egy előadás, hanem perverz viszony a színészek és nézők között, mely a polgári értékrend ürességére kérdez rá, melyben mind nézők, mind alkotók részt vesznek.

Platont idézve, tehát Pasolini a közönséggel való kapcsolatra világít rá, akitől azt kéri, ne csak hallgassanak és tapsoljanak, de aktív közreműködésükkel avatkozzanak be és reagáljanak a történetekre.

Így tehát Pasolini beleveti magát, intellektusának minden erejével a kísérleti színház megismerésébe, melyek egyedülálló élményt nyújtanak, s melyek sohasem véletlenszerűek, vagy felületesek. 1967-ben a spoletói fesztiválon megnézi *Grotowsky Az állhatatos herceg* című előadását, melyet a lengyel mester a wroclavi *Teatr Laboratorium*mal hoz létre, s ez

ösztönzi arra, hogy Calderónt, s az ő *Az élet álom*-ját újraolvassa, mely aztán saját tragédia írására ösztönzi.

Íme a paradoxon, Pasolini, miért pont a tragédiaformát választja? Azaz pont azt a drámai nyelvet, mely láthatólag akaratlagos, s amely oly távol van az addigiakban használt és sikerre vitt költői és filmnyelvtől. Verses, görög tragédia? Minden pontos egyezés ellenére a modell nem kizárólag a görög dráma.

„Ebben az esetben a szál, mely a társadalmi összefüggésekhez vezet, változik, a polisz nem egyezik a modern polgári állammal. A polgári színház, mely a XVIII. századtól datálódik, s mely Pirandello dramaturgiájában csúcsosodik ki a XX. században, nem használható kiindulási pontként Pasolini munkáiban, akinek szüksége van jól kifejezhető intellektuális tartalomra, melyet a test kultuszával ötvöz, s ezen ellentmondásból születik meg az a színház, mellyel a polgári társadalom visszasságait képes leleplezni.” (82)

Íme hol születik meg a tragédia választásának paradoxona, az intellektuális különbözőség tudatosságának nyelvezetében és a polgári hatalom elleni heroikus-hősies küzdelemben kiforrott formából: a tragikus forma leginkább az erkölcsiség aktualitásának hiányában fejeződik ki.

A tragikus forma tekintetében Pasolini magához D’Annunzióhoz is visszanyúl, akinek neve kimondhatatlan a modern olasz kultúrában, legalábbis egy baloldali író számára.

Tehát Pasolini nem görög tragédiákat kíván írni, hanem olyan tragédiákat, ahol a görög formát adoptálja, Racine problematikájával könnyíti el és teszi befogadhatóbbá, s itt felfedezhetőek a szálak egészen D’Annunzióig visszamenően.

---

82, 83 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 179-180

<sup>16</sup>„A polgári drámához viszonyítva ellenpozíciót dolgoz ki, s erre felépítve kidolgozza a polgári tragédiát, mely tökéletes formai megoldást nyújt a polgárellenes politikai színházhoz. A színház tehát kiváló eszköz, melynek segítségével az ellenséges polgárság területére jut, a hatalom szívébe jut el, közvetlen támadáson keresztül, melynek közege a költészet. Mindezek miatt a harc által megcélzott réteg a polgárság, mely váratlanul és ellentmondást nem tűrő módon tragédiához vezet, ahogy *Lukács* sugalmazza *Hebbel* drámáinak elemzésekor.” (83)

Alapvetően azt gondolhatjuk, hogy az egy osztályhoz tartozás tragédiája egyszerűen a bármilyen társadalmi osztályhoz tartozás tragédiájának szimbóluma, mindannak a szimbóluma ami az emberré váláshoz szükséges, mindaz, ami a születésünktől kezdve körülvesz bennünket, illetve az, amit a vérünkben hordozunk, mindez olyan erővel dominál bennünk, hogy bármilyen akaratlagos ellenállás szükségszerűen tragikusság válik.

„A polgári tragikum kérdése pontosan megfelel a Pasolini által felállított polgári tragédia kérdésének, mely különbözik a Lukács által elemzett és Ibsenre épített polgári tragédia koncepciójától. Pasolini polgári tragédiájának hőse az amszterdami professzor, egy új tragikus hős, aki a polgársághoz tartozik, ahogy Lukács írja, és ezen keresztül válik a tragikum szimbólumává. Ez az a koncepció, melyet Pasolini *Teorémájában* a következő fejezetcímmel vezet be: A gyár eladásának szükségessége:

Ha a polgárságnak, amely ebben az esetben az egész emberiséget jelenti, nincs többé senkije saját magán kívül, akire bűneit ráterhelheti (mely bűnöket nem tudott, vagy nem akart soha kifejezni és bevallani) ambivalenciája tragikussá válik. (84)

Tragikus, mivel nincs többé osztályharc, melyben győzhetne s így magára maradt az önmagáról való tudás szükségszerűségével.

„Íme a tragédiaforma szükségessége, mely a polgári entrópia szimbólumává válik. Pasolini visszautasítja a naturalizmust, mint a polgárság eszközét, visszautasítja Brecht epikus

színházát, mint ideologikus eszközt, melyben az ellentmondások, mint szociális és gazdasági konfliktusok mutatkoznak meg. Pasolininál a konfliktus mindig belülről, figurának szavaiból fakad. A fenti okokból Pasolini elkerüli a kísérletezést és a probléma gyökeréig ás, célja a polgárság közvetlen ábrázolása, rámutatva arra, hogy a legtragikusabb, ami bárkivel történhet, az, hogy saját maga legyen, a legszörnyűbb és legabszurdabb megoldás, melynek feloldása lehetetlen, ahol a *hybris* önmagunk létezése és a *tisis*, hogy kárhozzátjuk magunkat mindezekért a körülményekért.” (85)

Pasolini színházi munkásságának elemzése nem lenne teljes, ha nem térnénk ki humorára, iróniájára, mely rejtetten egész drámaírói munkásságán végigvonul, sok esetben egészen a komikumig hatolva, mely emlékeztet Platón Lakomájának záró akkordjára:

Szókratész bevezette a két poétát és rámutatott, hogy ugyanaz a személy képes tragédiát és komédiát is írni, mivel akiben megvan a művészi hajlam, megvan a tragikus és komikus hajlam egyaránt. (86)

Ez Pasolini színházi esztétikájának ötvözete, hiszen mítosz és humor párhuzamosan létezik ugyanazzal a nyelviséggel, a tragikummal összefüggésben. Polgári tragédiáiban soha nem találkozunk nihilista, vagy abszolutista történetekkel, a szörnyű, a tragikus mindig a groteszk minőségen keresztül érvényesül, ha nem is törünk ki közvetlenül nevetésben, ami a verbális koncepciónak köszönhető, amivel a nyelvi iróniát tartja fenn, a történetekhez elegendő lenne egy banálisságukat kiemelő összefoglaló, melyek során kiemelkedne a történetek tragikus színezete. A Fabulációban az Apa meg akarja lesni Fia szerelmi aktusát, a kulcslyukon keresztül, megöli a Fiát, majd borbélyként végzi, Cacarella nevű barátjával. Az Orgiában Férfi és Nő szado-mazochisztikus játékokat játszanak, aztán a Férfi felszed egy Lányt, aki elszökik, s ezután a Férfi női ruhába öltözve felakasztja magát. A Disznóólban a Fiú visszautasítja

---

84, 85 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp, 180-181

86 Platone, Il Convito, *A Lakoma*, Rizzoli, Milano, 1953, pp 160

Barátnőjét, mert szexuálisan csak a disznók izgatják fel, de amikor rászánja magát, hogy bemenjen a disznóólba és sertésekkel szeretkezzen, felfalják a disznók.

Ezen rövid összefoglalókból is kitűnik a történetek abszurd tragikuma, melyekben a humor kiemelt szerepet játszik, szójátékokon, gegeken, poénokon keresztül melyek szervesen épülnek a szövegbe.

Mint fentiekből következtethető, Pasolini színházi munkássága óriási hatást gyakorolt és az eltelt néhány évtizedben számos szállal épült be az európai színházi kultúrába. Hazánkban azonban, mivel drámái ismeretlenek maradtak, ez a folyamat kimaradt. Kiemelt fontosságúnak tartottam tehát mind műveinek, mind azok hatásának ismertetését, ha ez a fejezet hosszabb lélegzetű, mint a mögötte álló fejezetek, ez az életmű fontosságának és hiányt pótló jellegének köszönhető.

Pasolini - bár szó szoros értelemben nem tekinthető kortársnak, hiszen 1975-ben távozott az élők sorából, - életműve mindazonáltal befejezetlen maradt, mivel nem természetes halált halt, befolyását tekintve azonban mindenképpen kortárs, ugyanis máig meghatározza az olasz, és ezen keresztül az európai dramaturgiát.

Ha az 1977-ben közreadott *Mai olasz drámák* kötetben sor kerülhetett *Marinetti* 1913 és 1916 között publikált *Futurista szkeccseinek* közreadására, egy, a 2000-es évek második évtizedében megjelenő kötetben is helyet kaphatnának *Pier Paolo Pasolini* a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején megjelent polgári tragédiái.

## 6. Emma Dante színházi univerzuma

Emma Dante a jelenlegi olasz színházi élet egyik legmarkánsabb személyisége, színészként kezdte pályafutását, mint annyi kortársa, majd hamarosan a rendezés felé orientálódott, többnyire maga írja előadásai szövegkönyvét, s legutóbb regényben tárta olvasói elé mondanivalóját. Tehát életműve, mint dramaturgiai munka is értékelhető s e szerencsés együttállásnak köszönhetően színpadi művei is könnyebben megközelíthetők és elemezhetők.

Színészként diplomázott Rómában a *Silvio D'Amico*-ról elnevezett egyetlen állami színművészeti egyetemen, kortársaival, *Gabriele Vacissal*, *Davide Iodicével* és *Roberto Guiccardinivel* dolgozott a *Gruppo della Rocca* nevű társulat keretein belül, majd néhány évad után visszatért Szicíliába s ott alapított színtársulatot.

Szicíliai származása alapvetően meghatározza életművét, s majd minden alkotásában ebből az élményből táplálkozik, mely átvilágítja lényét, mint a tenger és a napfény - ahogy egyik interjújában elmondta - s ő csak visszatükrözi azt, ami Európa egyik legproblematisabb régiójában mindennapi tapasztaltaként rázúdul. (87)

1999-ben alapította néhány fiatal kollégájával a *Sud Costa Occidentale* elnevezésű társulatot, mely azóta, tengernyi küszködés árán működő és jegyzett társulattá avansált Palermóban.

A palermói városvezetés alapvető problémája, hogy igen keveset törődik a színház ügyével, választási szlogenként szívesen zászlójukra tűzik a város leendő polgármesterei a kultúra

---

87 Rodolfo Di Giammarco, *Io siciliana vi dico che la mafia è donna, Èn szicíliai mondom, hogy a maffia nő*, La Repubblica, 2006,10

támogatását, de amikor konkrét lépésekre kerülne a sor, évek hathatós munkája szükséges ahhoz, hogy kinyissanak, és használhatóvá tegyenek egy-egy színházépületet, amiből pedig bőségesen maradt a történelmi időkből. Nem helyhiány tehát az oka annak, ha Emma Dante és kollégái számos fesztiválgyőzelem és külföldi elismerés ellenére mindennapi megélhetési gondokkal küszködnek. Ennek ellenére folyamatosan próbálnak, s nem állnak hat hónapot szálni egy-egy előadás előkészítésére. Munkájuk eredménye, hogy színházi fesztivál született Palermóban, mely a múlt évben ünnepelte bevezető évadját, valamint a városvezetés felújított egy templomromot, melyben kulturális központ működik, Montevergini néven, s ahol a Sud Costa Occidentale is helyet kapott. Óriási eredmény, hogy e déli régió figyelmet szentel a kísérleti színháznak s egy nonprofit társulatnak, mivel Szicília ezen szegletében a társadalmi viszonyok, nyíltan kimondva, a társadalmi közöny, nem kedvez a kulturális újjászületésnek.

Emma Dante ezt a kilátástalanságot, mely a palermói fiatalok megszokott közege, aranybányaként hasznosítja újabb és újabb remekművek fogantatásához. A színházat egyetlen élhető terepnek fogja fel s nem ritka, hogy bezárkózik munkatársaival a színház épületébe, hogy ne érje váratlan támadás a maffia vagy a város rendőrsége részéről.

Szintársulata alapítólevelében megfogalmazza, hogy a színház számára nem börtön, hanem olyan közeg, mely az adott eseményeknek megfelelően rugalmasan tágul, vagy szűkül, mely mindig kész a közvetlen kapcsolatra s mely értelmet ad az intellektuális szabadságnak. Kísérleteik kiindulási pontja, az emberi rossz, az emberi bűn, melyet a színésznek, mint a szeretet megnyilvánulását kell a néző felé kínálnia. Amit a színész mondani akar, azt egész lényével kell alátámasztania, szégyen nélkül, leküzdve a nevetségesség érzését, mely akadályozza a kreatív találkozást a közönséggel. Nem a végeredmény, az Előadás, ami igazán számít, hanem az út, a keresés, az Előadás csak az a pont, ahová a munkafolyamat

---

88 Emma Dante, Sud Costa Occidentale, Alapító Okirat, 1999

végeredményeképpen elérkeznek, a valóság paradox reinterpretációja, mely olyan nyelvezetté változik, ahol a jel nem az üzenet, mint ahogy a térkép nem maga a föld. Az előadás a hazugság teorémája, ahol a jelet hazugságként használják, a valóság paradox kifejezéseként, ahol a színész, mint Hazug szerepel, aki skizofrén reakciókat vált ki belőlünk, feladata a provokálás, a trauma okozása s olyan rövidzárlat elérése melyben a szépség és borzalom egy időben mutatkozik meg. (88)

Ritkaságszámba megy a mai olasz színházi világban, ilyen határozott és követhető művészi állásfoglalás. Emma Dante, fiatal kora ellenére (1967-ben született) s első sikereit a 2000-es évek elején tudhatta magáénak, klasszikussá érett hazájában s mindamellet, hogy íróként és rendezőként is folyamatosan minőséget produkál, rendszeresen tart workshopokat színészek és rendezők számára.

Megnyert minden díjat, amit kezdő rendezőként megnyerhetett, 2000-ben Shownonprofit díjjal jutalmazták *Insulti* elnevezésű alkotásáért, 2001-ben a Lo Straniero díjat tudhatta magáénak *mPalermu* című rendezésével. Ezt követte 2002-ben és 2003-ban az Ubu-díj, majd 2004-ben a Gassman és a Critica Anct-díj. Minden alkalommal súlyos, átható témákat érintett s minden munkájának szicíliai gyökerei vannak, újrafogalmazta a *Medeát*, az *Odüsszeiát*, s trilógiát írt és rendezett Sziciliáról: *mPalermu*, *Carnezzeria* és *Vita mia* címen. Ez utóbbi külön kötetben is megjelent, ami nagy szó, hiszen kortárs drámákat elvétve adnak ki Itáliában, s többnyire erre specializálódott kiadók foglalkoznak a drámai szövegek gondozásával, míg a Fazi Kiadó, mely Emma Dantét felkarolta, leginkább szépirodalommal foglalkozik, de eme vállalkozásuk anyagilag is sikeresnek bizonyult, a kötetet több nyelvre lefordították és a francia kritika szerint a legjobb kortárs szöveg, melyet az utóbbi évtizedben társadalmi vonatkozású témában írtak.



További műveinek témája a család, az egymásra utaltság, a fiatal generációk megkésettsége. *Festino (Ünnep)* című színdarabja, az első monológ, melyet íróként is magáénak tudhat, egy 39 éves gyermekről beszél. Olaszország déli részén a megkésettség a ma felnövő generációk alapélménye, közgazdászok egyöntetű véleménye szerint a dél szegénysége relatív, hiszen ha a keresetek alacsonyabbak is, a családok együtt maradnak, s egy három generációs családmódelletén, ahol négy-öt fizetés és nyugdíj összeadódik, a szülők és nagyszülők eltartják a fiatalokat, akik nem kényszerülnek arra, hogy dolgozni menjenek, mely a munkanélküliségi mutatók miatt amúgy is lehetetlen. A kényelmes, küzdelmek és vérbeli élettapasztalat nélküli élet eredménye, hogy ez a generáció nem, vagy kevésbé ad életet gyermekeknek, s ha mégis, amit átörökít, az meglehetősen vérszegény. A fiatalok évtizedekig a nagycsalád mikrokozmoszában élnek s csak vágyakoznak az önálló élet, az önálló egzisztencia és lakás után, mely az ingatlanárak miatt szintén halálra ítélt vállalkozás.

A monológ főszereplője *Paride*, aki felidézi halott, de benne élő ikertestvérét, *Jacopót* s ettől az atavisztikus élménytől nem tud szabadulni egész életén keresztül, a motívum meglehetősen hasonlít *Beckett: A játszma vége* című színművére, s azon belül Ham és Clov viszonyára. Dante a család börtönéről beszél, a társadalmi kereteken túllépve, zsigeri szinten szólaltatja meg a déli mikrokozmoszt s előadásának rituális kereteket ad. A felnövekről, annak lehetetlenségéről és fájdalmasságáról ír a *La scimia (Majom)* elnevezésű szövegében is, melyet szintén ő maga állított színpadra 2007-ben. A dráma alapja *Tommaso Landolfi Le due zitelle (Két vénlány)* című kisregénye, mely megbabonázta Dantét, zseniálisan vizuálisnak tartja az író, ez minden rendező és dramaturg álma, olyan prózai szöveget találni, mely könnyűszerrel színpadra álmódható. A történet egy polgári lakásban játszódik, ahol mindent befed a szürke por, ahol nyomasztó a ki nem mondott szavak csöndje, a közeg is sötét és kitörésre képtelen élethelyzetet és sorsokat indukál. Ebben a katolikus-kispolgári közegben él

az anya két lányával, ahol a képmutatás mindent, a legerősebb és ösztönösebb életfunkciót lebéni. Az események fő mozgatórugója a pap, *Padre Tostini*, a hagyomány, a vak hit és a dogma megtestesítője, de az új eszméket hirdető és reformer, *Padre Alessi*ónak, sem sikerül keresztültörnie ezen a kábult, bealtatózott, ösztönét vesztett világon. A címszereplő, *La scimia* (majom) az ösztönvilág szimbóluma, a fiatal, életteli férfi, *Tombo*, akire a két lány, s a papok ráolvassák a halálos ítéletet, mivel életjeleket mutatott ebben a zárt, lelkiismeret furdalástól, hamis prűdériától és képmutatástól búzló világban. Az utolsó reménysugár is meghal az életigenlő befogadóknak, amikor a vénlányok, hidegen megszimogatják a halálos ítélet előtt álló Tombót, akinek haláltusája gyomorfordító. Ahogy Dante felépíti költői szimbólumokkal átítatott színművét, mélyen elgondolkoztat olyan egzisztenciális kérdésekről, mint bűn, hűség, társadalmi konvenciók s a félelem valami nálunk hatalmasabb erőtl.

Irodalmi kritikák szerint Dante eddigi főműve a *Szicíliai család trilógiája*, a fent említett három darab (*Carnezzeria*, *mPalermu*, *Vita mia*), mindhárom megvalósult színpadi alkotás, s mindamellelt értékelhető drámai szöveg. Míg az előbb elemzett, *La scimia*, elsősorban előadásként él a köztudatban - bár nyomtatott formában is megjelent - ez utóbbi irodalmi alkotás, mint szöveget is érdemes elemezni. Dante azon ritka rendezők közé tartozik, akik leírják szövegekönyveiket és tisztán nyomon követhető mely alkotásánál van szó utólagos lejegyzésről, s mely esetben született előbb a szöveg s utóbb az előadás.

Míg Pirandello korában decens volt elrejtteni a helyi szicíliai tájszólást, s a Nobel-díjas szerző darabjai az egységes olasz nyelv mintapéldái, mindamellelt, hogy megőrzik szicíliai inspirációjukat, addig napjainkban újra divatba jött a helyi tájszólás színpadra helyezése, s annak figyelmen kívül hagyása, hogy azt a nézők közül hányan fogják megérteni és követni. Nem csak Danténál, más kortárs szerzőknél is, felbukkan ez a megdöbbenő jelenség. Emma Dante figurái szicíliaiul beszélnek, de mindezt olyan elbűvölően, s magával ragadóan teszik,

hogyan a nézőnek eszébe sem jut, hogy más dialektusban is megszólalhatnának. Kiemelkedő szerepet játszik természetesen az a költőiség, azok az erőteljes szimbólumok, melyeket a rendező használ, melyek alátámasztják és nagy mértékben segítik az érthetetlen nyelvi fordulatok befogadását. Az egységes olasz nyelv a huszadik század negyvenes éveitől bezárólag, a fasizmus minden erőfeszítése ellenére sem létezett, ma a média egységesítő világában is élnek - s nem csak túlélnek - a helyi dialektusok, a politikai elit angolszász kifejezéseket erőltető és egységesítő törekvései ellenére, vagy éppen ennek ellenében.

Dante alakjai azonban elképzelhetetlenek a hozzájuk tartozó szicíliai tájszólás nélkül, ebben a közegben s ebben a nyelvben élnek, lélegeznek, s a létezésük függ a nyelviségtől. Ez a fajta írás -és ábrázolásmód oly ritka Európában, hogy mondhatni unicumként vagy inkább italianicumként vált. Ez a paradox nyelvi világ egyike annak, ami Dante legjellegzetesebb dramaturgiai ismérveinek.

A másik legfontosabb dramaturgiai vonás az időkezelés, *A szicíliai család trilógiája* nem hagyományos krónika, inkább olyan történet nélküli elbeszélés, mely megállítja s kimerevíti a pillanatot, olyan állapotrajz, ahol a kiindulási helyzet és a végállapot nem sokban térnek el egymástól, az alaphelyzetben benne van a fejlődés lehetősége, mely vagy kirobban, vagy nem. Minden pillanatban benne van a múlt és a jövő, s gondosan elkerüli a jelent. Az állandó időbeli nyomás Dante univerzumának erőforrása. (89)

*Carnezzzeria (Húsosságok)* a trilógia legjellegzetesebb s legtöbbet idézett darabja, olyan család története, melyet „beteges viszonyok, hisztérikus és bénító menekülések, füstszag és állott levegő” jellemez.

Ünnephangulat, látszólag játékos, a szertartás lényege, hogy a nőket feloldozzák a bűn alól: feltisztítás, a hiba kijavítása, a család becsületének megvédése, az eltévedt bárány hazatérítése. Nina terhes. Szíve elveszik a hatalmas testben, melyet a fájdalom és a bűn átformált. Magán hordja a jelet. Tökéletlen és megbélyegzett. A

---

89, 90 Emma Dante, *Carnezzzeria*, Fazi Editore, Roma, 2007, pp 12, 75

felpuffadt has, a beteljesedett sors, mely körül a cselekmény zajlik, s mely feldühíti, a tehetetlenek dühével bénítja meg Nina három fivérét, akik képtelenek a megértésre. (90)

*Nina*, a szicíliai terhes menyasszony, kilenc hónapos pocakjával s hófehér túllruhában bukácsol a téren és időn kívüli színpadon. Az első jelenetben fehér margarétacsokrot szorongat, s hasán egy fekete kereszt jelzi vallási és világnézeti hovatartozását. Három fivére, *Paride*, *Toruccio* és *Ignazio* kísérik, akik megígérték, férjhez adják kishúgukat, s ezáltal kiküszöbölik a csorbát, mely családjuk becsületén esett. Cselekedeteiket a tradíciók és a keresztény kultúrkör befolyásolják, míg jellemük nincs azon a fejlettségi fokon, melyet a szituáció megoldása megkövetelne. Mísét rögtönöznek, mely Nina esküvőjét vetíti előre, s a lányt, mint áldozati bárányt jeleníti meg, akinek a világ bűnei alól kell feloldozást nyernie. Míg a vőlegényt várják, téren és időn kívül - ami szintén Dante világának egyik jellegzetes vonása - felidézik a gyermekkori emlékeket, a családi házat, az egykori egészet, ami azóta széttöredezett és megkopott. Nina egy gyermek lelkesedésével beszél a házról, mint életének forrásáról:

Ez a házunk, a hegycsúcson! Közel a faluhoz (*a fotóra mutat*) ez az a pont, ahonnan látszik a ház... Télen hideg a levegő, csípős, s mikor ilyen hideg van, begyűjtjük a kályhát. Ezen a fotón tavasz van, minden fénylik. Hosszú utat tettünk meg idáig és én nem szívesen teszem meg visszafelé az utat. Kompra szálltunk. A komp Messinából indult és én üdvözöltem a Madonnácskát a kikötőben, míg egyre kisebb és kisebb nem lett, ahogy távolodtunk... (91)

Hosszú a várakozás, a fényképnézegetésbe a fivérek is belefolyanak, míg aztán rátalálnak egy régi képre, ahol Ignazio női ruhában feszít, mely hosszú vitákat indukál a fivérek szexuális hovatartozásáról. Nina nem fogja fel a kérdés súlyosságát, a fivérek közti vita azonban egyre ádázabb lesz, s a lány élete háttérbe szorul a férfiak hatalmi törekvéseivel szemben. A házasság, a család becsülete, a tradíció és a vallás elvesztik jelentőségüket, lassacskán mindhárom fivér felveszi saját életének fonalát, és útnak indul. Ninát menyasszonyi fátylánál

---

91 Emma Dante, *Carnezzzeria*, Fazi Editore, Roma, 2007, pp 85

fogva egy fához szögezik, s ott marad, várakozva késő hitvesére, mindvégig bízva a hagyomány erejében és fivérei ígérétében. A darab legmozgalmasabb pontja, amikor Nina pocakja életre kel, ide-oda taszítja a lányt a színpadon, a gyermek meg akar születni, de ő megálljt parancsol a természetnek, s büszkén újságolja, gyermeke jó hozzá, már háromszor meg akart születni, ő mindháromszor visszaparancsolta és a gyermek engedelmeskedett édesanyjának. Valahogy így vannak a fivérek is a kishúggal, megálljt akarnak parancsolni a természetnek, szórakoztatja őket, amikor Nina kifesti magát és óriási pocakja ellenére, mint vonzó kéjnő jelenik meg - egyszerre testesíti meg az anyát, madonnát és szajhát - de a játékon túl, a női teljesség nem oly vonzó számukra, hogy életük szerves részévé váljon.

A Trilógia további darabjai az *Életem* és *Palermóm*, a fent ismertetett műhöz hasonló rendezési és térszervezési elvekre épülnek.

Az *Életem* című előadásban a tér csaknem üres, a szín előterében egy ravatal áll, mely oltár is egyben: az élet, a halál, a kezdet és a vég szimbóluma. A színen az Anya, szoros szimbiózisban három Fiával, a beérkező nézők zavarban érezhetik magukat amiatt, hogy felbolygatnak egy intim családi együttlétet. Az alaphelyzet itt is, a várakozás, ez az állapot dermedt, feszültséggel teli, hiszen a legkisebb fiú haldoklik, és az anya kétségbeesetten igyekszik meghosszabbítani fia életét. A családi viselkedés sztereotíp formái nyilvánulnak meg, mind-mind erőteljesen kötődnek Szicíliához, ahol az Anya arra tanítja Fiait, hogy elégedjenek meg azzal, amijük van, és ne keressenek saját határaikat túlhaladó magatartásformákat. Az Anya, a természetes életbölcseesség, az élet forrása, ez alkalommal természetes egyszerűséggel készíti fel fiát a halálra, az anyai befogadás az elviselhetetlent is elviselhetővé teszi. A Fiú meghal a ravatalon, majd öccsei szeretete által még egyszer, utoljára furcsa életre kél és kísérteties táncot jár, majd újra mozdulatlanságba dermed.

Az előadásban három szín, a fehér, fekete és vörös dominál, caravaggiói ihletettséggű képeket kombinál a rendező, ahol a fények és árnyékok tökéletes összhangot alkotnak.

„Életem, vérem” így szólítják a szicíliai anyák gyermekeiket, így Dante gyönyörű élethimnuszban fogalmazza meg az anyaság minden gyötrelmét.

*Palermóm* elnevezésű előadása minden mozzanatában Szicíliához, a szülőföldhöz kötődik, ahol a szegénységet, a frusztrációkat és a soha meg nem valósult, hamvába holt vágyakat fogalmazza meg Dante egy végtelenül lecsupaszított, sötétségbe burkolózott színpadon, ahol a cselekvés maga az élet minduntalan ismétlődő rítusa: öltözések-vetkőzések, elindulások-hazatérések.

Amint a fenti elemzésből kiderül Emma Dante világa alapvetően szimbólumokra építkezik, egyszerű témákat vet fel, de sikerül mélyre hatolnia s költői képekben gondolkodva vezeti a közönséget. Ezen darabját saját rendezésében a *Centro di Ricerca per il Teatro* (Színházi Kutatási Központ) elnevezésű milánói szervezet támogatta, mint ahogy a szintén óriási érdeklődésre és sikerre predesztinált *Canì di bancata* című előadást, mely a maffia hatalmát állítja középpontjába. Veszélyes téma a maffia a mai napig, Dante azonban szicíliaiként és nőként megkerülhetetlennek érezte a témát, s olyan szemszögből közelít a kényes anyaghoz, mely egyediségével és mélyre ható eredetiségével maradandó. Maga a cím, *Kolduló kutyák*, véglényekről, állati primitívságukban tengődő bűnözőkről beszél, akik, mint kóbor kutyák a piacokon, a pult alatt várják a nekik dobott koncot, azaz a kihasználás szimbólumává váltak.

A főszereplő, *Mammasantissima*, a maffia megtestesítője, Dante szerint, ugyanis, maga a maffia nőnemű, hiszen ő nevel, táplál, véd és ő illeszti be a társadalomba fiait, ő öröklik a házi tűzhely és a családi hagyományok felett, így a XXI. századi tízparancsolat újraalkotója. *Mammasantissima* fehér tüllruhában, a menyasszony és madonna megtestesítőjeként él a

színpadon, az ünnepi vacsorák alatt, a hétköznapi parancsosztáskor azonban feketébe bújik. Ebben az esetben az előadás és a darab szintén nehezen szétválasztható, hiszen itt a már meglévő előadás anyagát jegyezte le és jelentette meg a Hystrio oldalain a szerző, tény, hogy az alkotás drámaként és előadásként egyaránt remekmű. Az alapmotívum, ami köré az események csoportosulnak az utolsó vacsora, az osztzkodás, a parancskiosztás, a javak szétdarabolása és szétosztása. Lukács evangéliuma a forrás, ahol Jézus kenyeret tör és szétosztja a tanítványai között:

„Íme, ez az én testem, vegyétek és egyétek az én emlékezetemre.” (92)

Dante elsődleges célja, nem az öldöklés, a vérengzés és az erőszak megjelenítése, hiszen ezt előtte olyannyian megtették. A maffia legjellegzetesebb vonásaira mutat rá, költői szimbólumokon keresztül, mint előző alkotásaiban, arra akarja felhívni a figyelmet, hogy hálóz be a maffia mindent a maga aggasztó békességével a legfelsőbb politikai és pénzügyi körökbe jutva, csendesesen s a legnagyobb társadalmi projekteken gondolkodva. A darab olyan, mint egy népi ének, politikai és társadalmi reflexió Itália legfertőzőbb betegségéről, azt tárja elénk, hogy épül be a maffia minden gyökerével a társadalmi intézményekbe, az iparba, a kórházakba, a nemzetközi drogkereskedelemben s ezen keresztül a mindennapi életbe.

Ebben a családban mindenki női kalapban jár, a kalap a kaméleontermészet, a maffia állandó metamorfózisának szimbóluma, elfedi a szemet, elfedi a férfi és nő közti arcvonásbeli különbségeket. A legalapvetőbb képek az előadás során, a fehér terített asztal, mely Mammasantissima uszályából nő ki, a színes kalapok, melyeket a maffiózó fiak hordanak, s maga az Anya, amint parancsot oszt, körülötte parazita fiaival, akik mint kutyák várakoznak a koncra. Dante mind a család, mind az ország hierarchiáját felrajzolja pontos és félreérthetetlen jelekkel. Az események elindítója az egyszerű vasutas, Liborio, aki akaratán kívül a maffia

---

93 Idézet a *Kolduló kutyák* előadásból

hatósugarába kerül, erős rövidlátása miatt tolató vonatával elgázol egy családtagot, akit a fivérek amúgy is el akarnak tenni láb alól, ezáltal beavatódik egy titokba, a mindent bedaráló gépezet magával sodorja, nem halál lesz a sorsa, a család, saját hírnevének tisztára mosására használja fel a szerencsétlen baleset elkövetőjét. Amint Liboriót befogadja a család, addig ismeretlen mélységek nyílnak meg előtte, minden fiú Mammasantissima elé járul kézcsókra, s fel kell esküdni „az Atya, Az Anya a Fiú és a Szentlélek nevében”. (93) Ez az új imafordulat, visszatérő motívum a darabban. (Dante egy másik, kiváltképp híressé vált műből vette kölcsön az idézetet, *Roberto Saviani: Gomorra* című regényéből, mely szintén a maffiával foglalkozik, s a belőle készült filmet nemrég Oscar-díjra is felterjesztették.)

Az Anya kiosztja a kenyeret és a bort és fiai: Zù Totò, Don Sasà, Big Jim, Gegè, Slim Fast, Joker, Spatuzza, Ciccibello és U Purtiere színe elé járulnak, s ezáltal a maffia minden színe virágát megismerhetjük: van köztük, ki patikát vezet, mivel a betegségek sosem halnak ki, van, aki szerencsejátékban utazik, van, aki vásárolja diplomáit, s van, ki prostituáltakra költi nehezen megkeresett euróit. A társadalom legalacsonyabb és legmagasabb régióba egyaránt befészkelik magukat, Spatuzza, aki a new economy szakértőjévé vált, kijelenti, a gazdaság immár ők maguk, s ahelyett, hogy százalékot kérnének a vállalatoktól, nagyobb összegeket kölcsönöznek nekik, s amikor azok nem tudnak fizetni, a vállalat ugyanúgy az ő kezükbe kerül. Felügyelik a szemétszállítást, a hőerőműveket, a régóta tervezett, de még meg nem épült messinai hidat, a kórházakat, újságokat vásárolnak, s az Anya gondosan figyelmezteti fiait, hogy a jövő legnagyobb businessse az ivóvíz. A finálé fekete vízió az ország jövőjéről, a hatalom birtokosai közösen onanizálnak egy szétszaggatott Olaszország térkép előtt - addigra mindenki arcára átlátszó maszk kerül, így identitásuk felismerhetetlenné válik - s mindeközben Mammasantissima a hátukra írja, „Én, Anya, rátok bízom Itáliát”. (94)

---

94, 95 Idézet a *Kolduló kutyák* előadásból



Dante véleménye meglehetősen egyértelmű azzal kapcsolatban, hogy hazájában a hatalom kevesek élvezete, mely totális leépüléshez és széttagolódáshoz vezet. Mindez igen markáns ítélet, erőteljes formában, egy olyan színházi kultúrában mely nem szokott hozzá az effajta stílushoz, s ahol az elhallgatások, az „amit nem tudnak az nincs” (95) elve, megbélyegzik a politikai és kulturális gondolkodást, s befészkelik magukat a legintimebb emberi viszonyokba. Dante legújabb munkája kiválóan rímeli Pier Paolo Pasolini művészi örökségére, hiszen a fiatal rendező, elődjéhez hasonlóan, kiemelt hangsúlyt helyez a szexuális másság témájára. *Le Pulle*, (Örömlányok) című előadásában ugyanis a transzszexualitás kérdésében foglal állást. Az Örömlányok erkölcstelen operett – így definiálja az előadást a palermói rendező – egyfelvonásos népi színmű, amelyben a színészi játékot ének színesíti és a választott téma nem áll összhangban az egyetemes morállal. A szereplők prostituáltak (palermói nyelven *pullék*) akik eltávolodtak a Jóisten útjaitól. Pontosabban transzvesztita prostituáltak, akik a katolikus egyház ítéletének ellenére, hisznek Istenben. Szükségük van a vallási kultuszra, mely felemeli a lelket, legalább olyan magasságig, ahol legfőbb idolkuk: a here helyezkedik el. A férfinak született, de nővé változtatott hermafrodita lények imádják a festett bálványokat, madonnákat, akiket csillámló strasszokkal és strucc tollal díszített ruhákba öltöztetnek. Mária a szeplőtelen, a szűz és szent Mária átalakulási folyamaton megy át, a szemünk előtt alakul át bugyik és melltartók védőszentjévé, aki áldott az asszonyok között, s áldott a gyümölcs, melyet szoknyája alatt hordoz. Az örömlányok lecsupaszítják, kiürítik a szentséget, hogy átültessék belé a női lelket, mely a két nem közötti hibrid formában ölt testet. A csoda betöltetik, a női princípium operáció nélkül és a katolikus egyház közbenjárása nélkül győzedelmeskedik a férfi felett.

A lányok túsarkúban billegnek a színpadon, szégyenkezés és arcpír nélkül, saját erkölcsi egyensúlyuk elvesztése nélkül. Az előadás metafizikai nyelven közelít ezekhez az ambivalens személyiségekhez, akiket Olaszország máig nem hajlandó elfogadni.

Emma Dante mindössze negyvenkét éves, nem vállalkoznék arra, hogy eddigi életművét értékeljem, s amúgy is lehetetlen vállalkozás egy nem lezárt alkotói ouvre-ről ítéletet mondani, mindenesetre olyan erőteljes jelenség a mai olasz színháztársadalom területén, akit lehetetlen figyelmen kívül hagyni, aki nemzetközi elismerésre tett szert az idők során, s akinek munkássága valószínűleg évtizedekig befolyásolni fogja a színházi világot s a kortárs dramaturgiát. A *Keresztapa* trilógia után nehéz újat mondani a maffiáról, de Danténak sikerült új szemszögből feltérképezni ezt a félelmetes jelenséget, új színházi nyelvet teremtett, melybe az archaikus elemek, a rítus, a maszkhasználat - mint a társadalmi kollektív hazugság eszköze - organikusan épülnek be.

## 7.

---

96 Enzo Moscato, drámaíró, forgatókönyvíró, született: Nápoly, 1947

97 Andrea Perrucci, drámaíró, költő, (1651-1704), Nápoly, főbb művei: *Cantata dei pastori*, *Pásztorének*, *Dell'arte rappresentativa premediata e all'improvviso*, *A terezt és improvizatív ábrázolóművészetről*

## **Annibale Ruccello, Manlio Santanelli és a nápolyi dramaturgia**

Annibale Ruccello külön kategóriát érdemel a kortárs szerzők között, hiszen a nem élő kortársak közé sorolják. 1986-ban egy tragikus autóbaleset véget vetett életének s így egy lezáratlan életmű maradt ránk, mely hatásában óriási és mind a mai napig meghatározza az olasz drámaírást. Kollégái egyöntetűen mesterüknek vallják, több szerző életében, meghatározó pont, a későbbiekben emlegetett *Giuseppe Manfredi* és *Pierpaolo Palladino* egyaránt az ő köpönyegéből bújtak ki, de a nápolyi drámaírókra, *Enzo Moscatora* (96) és *Manlio Santanellire* is óriási hatást gyakorolt. 1956-ban született, egész életműve a 80-as évek elejére datálódik, a *Bettino Craxi* által uralt politikai közegben alkotott, melyben a gazdasági erősödés és az ezáltal kiváltott társadalmi közöny jellemzik a mindennapokat. 1977-ben diplomázott a nápolyi egyetemen s *Andrea Perrucci* (97) pásztorénekeiről írta diplomamunkáját, vonzódott a népi költészethez, a nápolyi nyelv, a nápolyi hagyományok és maga a nápolyiság, mely a marginalitást, lecsúszást, hagyományőrzést és elkülönülést is magában foglalja, determinálják életművét. A nápolyi kultúra és színházi élet több ponton hasonlóságot mutat a budapesti színházi viszonyokkal, hiszen mindkét esetben egy egykori birodalom fővárosáról van szó, mely alól a történelmi változások során kicsúszott a talaj, s mára marginálissá vált. A színházak virágzanak ebben a marginalításban, s kiemelt gonddal kezeli őket a városvezetés.

Nápolyban, ahol a mai napig minden évben több utcai áldozata van a camorrás leszámolásoknak, ahol a szemét elszállítása megoldhatatlan problémává vált az utóbbi időkben, ahol a nyomor és a luxus különös elegyet alkot, virágzik a színházi élet, s nem véletlen, hogy ez a város ad otthon az immár második éve megrendezésre kerülő *Nápolyi Színházi Fesztiválnak*, mely Európa minden országából várja a legegységibb színházi

---

98 Roberto de Simone, 1933, Nápoly, rendező, zeneszerző, Requiemet komponál Pasolini halálára 1985-ben

alkotásokat. A hagyományos színházi kereteken kívül egyre kiterjedtebb és népszerűbb az alternatív struktúra, mely Annibale Ruccello idejében, azaz a 80-as években kezdte bontogatni, azóta nagyra nőtt szárnyait. Ruccello, 1978-ban a *Nuova Compagnia di Canto Popolare* nevű társulattal kezdte meg munkáját, mely *Roberto de Simone* (98) vezetése alatt állt. Nem sokkal ezután azonban önálló társulatot alapított *Il Carro* címen, mely rövid időn belül (1982-ben) fúzióra lépett a *Teatro Nuovo*-val s nyugodt munkakörülményeket teremtett a szerző számára, aki, mint annyi más kortársa rendezőként és színészként is dolgozott. A tragikus autóbaleset, mely 1986-ban véget vetett életének, a Rómát és Nápolyt összekötő autópályán, egy sikeres minisztériumi tárgyalás után következett be, mely a jövőben is támogatást nyújtott volna színházuknak. A Teatro Nuovo azóta vezető szerepet tölt be Nápoly alternatív színházi életében, s rendszeresen műsorára tűzi Annibale Ruccello fennmaradt drámáit. 1980-ban debütált *Jennifer öt rózsája* (*Le cinque rose di Jennifer*) című alkotásával, mely még abban az évben kritikai díjat kapott, mint a legjobb kortárs alkotás, mivel egyedülálló módon reflektál a megváltozott társadalmi viszonyokra, s helyez középpontjába addig elhallgatott társadalmi jelenségeket. Ruccello mindössze harminc évet élt, de olyan világlátással és emberismerettel rendelkezett, mely egyértelműen a drámaírással predesztinálta, irigylésre méltó bátorsággal és könnyedséggel fogalmazott meg súlyos, addig elhallgatásra ítélt problémákat. Minden darabjában részt vett rendezőként, vagy színészként, gyakran előfordult, hogy női alakjainak adott életet a színpadon, a gyűjteményes kötetben feltüntetett fotókon szinte minden alkalommal női ruhában szerepel, tehát a transzszexualitás meghatározó szerepet játszott művészetében és életében is, két életet élt e rövid idő alatt, egy nőét és egy férfiét. Életművének középpontjában a szexualitás áll, az elfojtások, a megváltozott férfi-női viszony, mely legtöbb esetben felfalja, pusztulásra ítéli szereplőit. A főműveként számon tartott *Ferdinandóban*, mindezt a katolikus egyház szemszögéből

világítja meg, mely a 80-as években egyenesen istenkáromlásnak számított. Kegyetlen éleslátását átszővi a humor, az emberi lélek de legfőképpen a nápolyi lélek alapos ismeretéről tesz tanúbizonyságot, melynek háttérében egy lecsúszott világbirodalom történelmének ismerete lapul meg, s melyet rafinált módon bele-belesző minden írásába. Alakjai hétköznapi emberek, akiket mindennapi cselekedeteik közben figyel meg, akiknek mindennapi vágyait és nyomorát veszi mikroszkóp alá, egy-egy szituációt felnagyítva. Saját elmondása szerint ez az, ami legjobban érdekli: a hétköznapi ember, amint óriássá válik egy döntés súlya alatt. Azt a pillanatot ragadja ki szereplőinek életéből, amikor egy heroikus gesztus által felmagasztosulnak, amikor groteszkké, szörnyűvé válnak, sokszor gyűlöletessé és elviselhetetlenné, de sosem szánalmassá, amikor saját életük és jellemük határait feszegetik, látványos, de sosem banális módon. Mindehhez elválaszthatatlanul hozzájárul a nyelvválasztás, figurái a nápolyi nyelvben élnek, ebből a közegből nőnek ki, a klasszikus nápolyi dialektus keveredik a perifériák nyelvezetével, de megszólalásaikat átszővi a televízió nyelve, mely egységesítő-romboló hatással van a dialógusra. Háromszázhatvan fokkal térképezi fel korának legégetőbb problémáit, a kommunikáció leromlását, a szenvedélyt és a másságot.

*A Jennifer öt rózsája* Nápoly belvárosában játszódik, *Jennifer* egyedül él egy bérházban s világában a valóság és virtualitás elbűvölő módon keverednek egymással. Folyamatosan telefonál, lakásában állandóan szól a rádió, mely társkereső s egyedülállóknak szánt műsorokat közvetít, ahová természetesen főképpen nők telefonálnak, hogy szívük bánatát enyhítve, megosszák gondolataikat a hallgatókkal. A rádió olykor-olykor híreket is közöl, melyek egyre fenyegetőbbek s egy gyilkosságsorozatról számolnak be Jennifer lakásának közvetlen közeléből, a transzvesztita negyedből. A rádió érthetetlen módon konkrétan

bemondja a címet, ahol a gyilkosságot elkövették s pontos leírást ad az elkövetés módjáról: a gyilkos szájba helyezett pisztollyal végez áldozataival, majd az élettelen testre öt rózsát szór.

Jennifer a negyed telefonközpontosa, minden hívás őhöz fut be, ő dönt arról, kinek továbbítja az információt, s kinél tartja vissza a fontos hírt. A televízió, rádió és a zene elvarázsolt, időn kívüli világot teremtenek, melyben Jennifer saját szabályrendszerében él, senkinek nem engedelmeskedve, a társadalmon kívül. Az egyik betelefonáló pontosan fogalmazza meg az elidegenedő világ problematikáját:

SONIA HANGJA A RÁDIÓBÓL

Nem, a televíziót nem tűröm! ... Olyan, mint valami szimbólum, nem? ... Átható magányom szimbóluma... Ebben a sivatagban, mely immár létünk alapforrása... Mert, érted Glória, életünk, immár sivataggá redukálódott, melyben mi vagyunk az utazók... Mint vendégek... Nem is tudom, hogy magyarázzam meg, Glória, úgy érzem magam, mintha műanyaggal lennék körülvéve, mintha celofánnal lennék elválasztva a többiektől... Ilyenkor tudod, mit csinálok... Verseket írok... Fel is akartam olvasni egyet... (99)

Ebbe a fenyegető magányba érkezik meg *Anna*, aki szintén transzvesztita s egy fontos telefonhívást vár, mely nagy valószínűséggel Jenniferhez fog befutni. Anna keresi a közös szálát Jenniferrel, barátkozni próbál vele, de ő mindvégig elzárkózik a túlzott bizalmaskodás és bármilyen emberi kapcsolat kiépítésétől, nem szeretni a kötöttségeket, szabad akar lenni. Elmondása szerint volt családja, két férje és van is két gyereke, de egyik az apjánál maradt, a másikat intézetben nevelik. A két transzvesztita közötti beszélgetés, a valóság és a képzelet határán folyik, a szerző mindvégig nyitva hagyja a választ arra a kérdésre, mindez valóság –e vagy a két transzvesztita képzelete. Amikor Anna és Jennifer, nemi ciklusukról és női operációjukról beszélnek, Ruccello testközelbe hozza a középkorú nők életét, látszik igyekezete, mellyel szeretne női testbe bújni, és zsigereiben érezni, mi megy végbe a női szervezetben a klimax környékén, egy jól vagy rosszul leélt élet után. Anna mindvégig vágyaiban élt, szűzi alakja inkább egy apácáéra emlékeztet, a látogatása is annak köszönhető,

---

99 Annibale Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer, Jennifer öt rózsája*, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2005, pp 27

hogy hirdetést adott fel egy újságban s várja a telefonhívásokat. A hívások meg is érkeznek, de Jennifer elfelejti átadni a kagylót Annának, így a vágy hamvába hal. Anna a rádió híreit hallva egyre riadtabb - a gyilkosságok szaporodnak - nem mer hazamenni, menedéket kér Jennifertől, aki egy az egyben visszautasítja és kikergeti a lakásból, majd végez magával a transzvesztita gyilkos módszereit felhasználva. A bezártság, kiúttalanság és terméketlenség az olasz társadalom, főleg a déli régiók máig legmeghatározóbb jelenségei s ennek Ruccello ellenállhatatlan humorral és határozottsággal adott hangot két évtizeddel ezelőtt.

A *Vendégváró nő éjszakája* (Notturmo di donna con ospiti) 1983-ból, ugyanezt a kérdést: a társadalmon kívüliséget, elszigeteltséget vizsgálja családon belül. A hét szerepet hat színészre osztja, a főszereplő, Adriana szüleit ugyanaz a színész játssza. *Adriana* háziasszony, aki a nápolyi agglomeráció egy kis településén, annak is a külvárosában él egy gyönyörűen felújított házban, ahol mindene megvan a tökéletes háziasszonyi élet felépítéséhez. Férje, *Michele*, éjjeliőr, így a nő éjszakáit egyedül tölti gyermekeivel, s televíziózással üti el az egyedül töltött órákat. Időnként megjelenik a szülők fantomja, de a beszélgetések, melyeket velük lefolytat, csak fantáziájában élnek, apja meghalt, s édesanyja maga a megtestesült szemrehányás, mivel lánya karrierje derékba tört a nem méltó társ és a gyerekszülés miatt. Adriana az utolsó évben hagyta ott az egyetemet, nem szerezte meg az anyja által olyannyira áhított tanítónői diplomát. Jelenleg harmadik gyermekét várja, kapcsolata férjével ellaposodott, legalábbis, ami a szexuális életüket illeti, hiszen Michele aktívabb, Adriana viszont nem hajlamos az újításokra, vagy legalábbis nem férjével. A darab Adriana vágyait fogalmazza meg, egy háziasszony ábrándjait, melyek múltjára, az iskolás évekre vezethetők vissza, s melyek teli vannak nosztalgiával. Adriana elalszik a televízió előtt, s az éjszaka csendjében megelevenednek, testet öltenek vágyai, a szerző ez esetben is a néző fantáziájára bízva, hogy valós eseményekről, vagy a főszereplő képzeletének játékaról van –e szó.

Csengetés töri meg a vidék csendjét, s beesik az ajtón, *Rosanna*, Adriana egykori iskolatársa, megtépett ruhában, véresen, egy rablás áldozataként. Nemsokára követi férje, *Arturo* és szeretője, *Sandro*, aki annak idején Adriana partnere volt az iskolás évek alatt. Kisvártatva Michele is hazatér, így kezdetét veszi a rögtönzött, éjszakai party, spagettifőzéssel, kártyázással fűszerezve. Adriana végre elemében érzi magát, először Arturóval csókolózik hevesen, majd Sandróval eleveníti fel az egykori kapcsolatot. A szerepcsere, az emberi lélek legfőbb vágya: más bőrébe bújni, más életét élni, ez az, ami mindvégig eleven tartja a drámai feszültséget. Rosanna Adriana fürdőköpenyébe bújik, Adriana felveszi Rosanna ruháit, s a partnercsere is szóba kerül, mint a szórakozás és időtöltés legfőbb eleme. Rosanna Adrianát irigyli nyugodt háziasszonyi életéért, Adriana viszont Rosannára irigykedik, mert ő önálló nőként építi a karrierjét. A vágyakozás valami több, értelmesebb és érdekesebb élet után, adja ennek a briliánsan, kiváló, pergő dialógusokkal felépített színműnek a vázát, melynek során kiderül, Michele gitározik, Adriana néha írogat, s mindannyian művészi karrierre vágnak. De jellemük korlátait nem tudják átlépni a hősök, Adriana mindenekelőtt megmarad anyának, megszólalásainak visszatérő eleme gyermekei egészségi állapota, minden jelenetben elismétli ugyanazokkal a szavakkal, hogy kisebbik gyereke köhögésben szenved, ezen a ponton kiváltképp hasonlít *Csehov* Három nővérének Másájára. A bolondosan eltöltött éjszaka után minden visszatér a rendes kerékvágásba, s a szerepcserének nem lesz további hatása, sem életükre, sem jellemük változására. Lehet úgy is fogalmazni, ez Ruccello legkönnyebb, legnépszerűbb és legjobban megírt darabja, mely a klasszikus dramaturgia eszközeivel építkezik, s melynek dialógusai különböznek további drámáitól, ahol a nápolyi nyelv barokkos hömpölygése ellenáll a könnyed jelenetépítésnek.

*Weekend* című darabja (1983-ból) rendkívüli módon Rómában játszódik, így nyelvezete is eltér az előbbiektől, hiszen dialektusnak nyoma sincs. Egy délről elszakadt középkorú tanárnő



fővárosi életét tárja elénk. *Ida* santa, s így falujában senki nem vette feleségül, ezért aztán az emancipált nő útjára lépett s önálló életet él, egyedül, római lakásában, egy népi negyedben. Az emancipáció, mint kifejezés többször elhangzik ebben a bűnügyi dráma elemeivel fűszerezett darabban. Ruccello kegyetlen őszinteséggel világítja meg az emancipációt, mint a női önhazugság legfőbb eszközét. Hőse, *Ida* a szerethető, középkorú, de szépségét megőrző, önfenntartásáért és boldogságáért küzdő nő, aki erős védelmi bástyát épített maga köré és kihasználja környezete minden gyengeségét saját boldogulásához. Idán kívül két férfi szereplője van a műnek, *Marco*, a tanítvány és *Narciso*, a vízvezeték szerelő. *Ida* különórákat ad, *Marco*, a tanítványa tizennégy éves, de sajátos viszony fűződött köztük az évek során. *Ida* harcol az egyedül töltött hétvégék ellen, s minden pénteken szerelőt hív, hiszen lakásában bármikor bármi elromolhat, a szerelőket aztán, saját szexuális igényei kielégítésére használja, s rendre velük tölti a hétvégeket. Amikor azonban érzelmek születnek, igyekszik a legrövidebb úton eltávolítani életéből alkalmi szeretőit. *Narciso* kegyetlen őszinteséggel mondja *Ida* szemébe: túlkomplikálja az életet, mint minden vénlány. Ezért aztán nagy árat fizet. *Ida* megöli, mint elődeit, hogy aztán a spájzban halmozza fel holttestüket. Szexuális viszonyukat meglepő őszinteséggel mutatja be a szerző, ahol a tanárnő, vágyai fogságában tökéletesen átadja magát szeretőjének, kiszolgálja minden kívánságát, többek között lába elé térdelve teljesíti orális vágyait, s mindez a figura lényének szerves része, az öncélúság árnyalata sem merül fel. A 80-as évek Nápolyában, színpadra téve, meglehetősen merész vállalkozásnak számított, s Ruccello bátorsága méltán tartott igényt elismerésre, mivel olyan témát fogalmazott meg, melyet kortársai nem mertek színpadon megmutatni. Ehhez hozzájárul Ruccello fiatal kora, hiszen egész életművét a húszas éveiben alkotta, ezért hol nyerseségnek, hol durvaságnak és kiforratlanságnak tűnik az, amit az utókor merészségnek, zsenialitásnak és korát megelőző előretekintésnek fog fel. A befelé forduló, megsavanyodott,

józan ítélőképességét elvesztett Ida ábrázolása árnyalt, minden közhelyet levet magáról, a kétségbeesés, ami tette elkövetése után hatalmába keríti, emberivé, átélhetővé teszi, és közel hozza figuráját. A gyilkosság elkövetése után igyekszik eltüntetni a jeleket, telefonál s közli, a vízvezeték szerelő meg sem érkezett otthonába, ezután Marcóval, tanítványával is szeretne úgy viselkedni, mintha mi sem történt volna, de a fiú többet tud, mint szeretné. A bűnügyi drámák izgalma rejlik a darabban, azokban a jelenetekben, amikor Ida feltérképezi, mit látott Marco a hétvégéből s egy banális játék, melyet a fiú a szőnyeg alá rejtett, vezeti el a felismerésig, Marco mindent nyomon követett, előtte nincs titok. Ezek után a tizennégy éves fiú is szeretőjévé lesz. A szerző sejteti, Marco is ugyanarra a sorsra kerülhetne, mint elődei. Az előző drámákhoz hasonlóan a végkifejlet itt is lebegtet, a valóság és a képzelet határmezsgyéjén hagyja a megoldást. Narciso az utolsó képben visszatér, ami inkább Ida vágyálma, mint valóság, tehát a gyilkosság az egyedülálló nő életének realitása. Ida pedig egyedül marad a TV előtt egy üveg borral, egy szendviccsel és fejében szörnyű gondolatokkal.

*A háttérben feltűnik Narciso, nem hordja többé a vízvezeték szerelők szokásos anorákját, kezében egy üveg.*

NARCISO Ön le van tartóztatva nemi erőszak és fiatalkorú megrontása miatt!

IDA Te vagy?

NARCISO Igen, én!

IDA Mit keresel itt?

NARCISO Semmit. Erre jártam.

IDA De te halott vagy!

NARCISO Tudom. Már ma reggel is mondtad.

IDA Én téged megöltelek. Nem létezel többé. Meghaltál. Eltemettelek és megemésztettelek.

NARCISO Nem feküdtem meg a gyomrodat?

IDA De, túl sok vagy.

NARCISO Nem örülök, ha a nők likvidálnak. Nekem kell elhagynom őket. Nem fordítva.

IDA Velem nem jött össze.

NARCISO Gyönyörű vagy.

IDA Tudom. Köszönöm.

NARCISO (*kikapcsolja a lemezjátszót*) Mindig ez a zene?

IDA Mindig.

NARCISO Akkor?

IDA Akkor mi?

NARCISO Megegyezünk, vagy velem jön a rendőrsre?

IDA És mégis miért?

NARCISO Már mondtam. Nemi erőszak és fiataalkorú megrontása.

IDA És ki lenne a fiataalkorú?

NARCISO Én. Csak tizenhét éves vagyok.

IDA Menj már! Meg sem erőszakoltalak.

NARCISO De megrontottál.

IDA Akkor veled megyek a rendőrsre.

NARCISO Nem egyezhetnénk meg?

IDA Nem. Inkább fizetek.

*Narciso közel lép hozzá és megpofozza.*

NARCISO Így jó?

IDA Nem elég.

NARCISO Vetkőzz!

*Ida engedelmeskedik, kombinéban áll a fiú előtt.*

IDA Mi az az üveg?

NARCISO Whisky.

IDA Hogyhogy?

NARCISO Nem szeretem az édes likőröket.

*Mindketten mozdulatlanok maradnak egy ideig és nézik egymást. Sötét. (100)*

A darab s főleg annak befejezése magán hordja a fiatal szerző nyersségét, olykor logikátlan, de mivel az emberi lét, akarat és jellem határainak átlépését fogalmazza meg, maradandó alkotás.

A férfi és nő közötti megoldatlan konfliktus, a határátlépések, a gyilkos indulat és a másik felfalása, vezérfonalként vonulnak végig Ruccello életművén, így *Anna Cappelli* című monodrámája, mely hét képben ábrázolja egy szerelmes nő minden lehetőségét a szeretett férfival szemben, ezt a gondolatmenetet folytatja. *Anna* két éve albérletben él egy idősebb hölgnél, majd beleszeret *Tonino* könyvelőbe, s fejébe veszi, hogy ő a legjobb dolog az életében, ennek következtében feladja addig építgetett egzisztenciáját. Összeköltözik Toninóval, aki nem akarja feleségül venni, Anna eleinte ódzkodik ettől a megoldástól, de meggyőzi magát, hogy az emancipáció korában ez lesz számára a legüdvözítőbb életforma. Ruccello a 60-as évekre datálja a történetet, így kicsit eltávolítja saját korától, a válást 1974-ben fogadja el az olasz parlament, ezért aztán a 80-as években az élettársi viszony, mint életforma már nem ütközik különösebb akadályokba. Anna monológjai lényegében vak dialógusok, melyek során csak őt halljuk, azt a felet, akihez beszél, nem, mondanivalóját két jelenetben háziasszonyához, további öt megszólalásában Toninóhoz intézi. Anna a kezdet kezdetétől birtokolni akarja a szeretett férfit és annak házáat, s amikor Tonino úgy dönt, véget vetne az együttélésnek, Anna nem akarja feladni mindazt, amit addig felépített, birtoklási vágya szélsőséges módon eluralkodik rajta és felfalja szerelmét.

ANNA (az ágyon ülve, valaki felé fordulva)

Sajnálom... Hogy sajnálom, Tonino... Tényleg sajnálom... Higgy nekem!... De szerinted volt más választásom? ... Ez volt az egyetlen választásom... Az egyetlen... Ne hidd, hogy nem kerestem más megoldást... De, hogy is mondjam, mindegyik olyan átmenetinek tűnt, igen... És szerintem, itt valami igazán véglegesre lenne szükség... Te mit gondolsz? ... Sokáig, nagyon sokáig gondolkoztam... Két hosszú napon át... Negyvennyolc órán keresztül, alvás nélkül... Csak a megoldáson törtem a fejem... Most azt szeretném, ha nem értenéd félre a döntésemet... Ha igazán átéreznéd... Nem szeretném, ha azt hinnéd, hogy ez csak bosszantás... Zsarolás... Bosszú... Nem szeretném, ha gyűlöletnek hinnéd... Feléd irányuló haragnak... Nagyonis tévednél, Tonino... Tonino? Ez éppenséggel a szerelem jele... Észrevetted?... Jelen időt használtam... Nem azt mondtam, a szerelem jele volt... Mert, amit tettem, az csak a kezdet... Most nem tudhatsz meg többet... Nem értheted... Lehet, hogy azelőtt sem értetted volna... De nekem tervem van... A terv az enyém... Megrajzoltam... Tudod,

Tonino, soha többé nem hagyatsz el... Igazán... Soha többé... És tudod, miért?... Mert én most... Megeszlek... Igen, megeszlek... Mindenestül... Szerencsére a régi fagyasztó, a pincében, amit annak idején együtt vettünk, még elég jól működik... Tudod... Bevásároltam fűszerekből is... A legfurcsábbakból, a legízletesebbekből... Gyömbér, fahéj, paprika... Sáfrány, rozmarin... Capribogyó, oregánó... És vettem egy nemzetközi szakácskönyvet is... Így minden nap másféleképpen vacsorázunk... Olyan lesz, mint egy közös utazás... (101)

Annibale Ruccello legösszetettebb műve a *Ferdinando*, 1985-ből, a szerző 1870 Nápolyába helyezi a cselekményt, tehát történelmi ismeretek is elengedhetetlenek a megértéshez. Röviddel az egységesítés utáni Itáliában vagyunk, kilenc évvel a Kettős Szicíliai Királyság bukása után, amikor a Bourbonok iránti nosztalgia egyes társadalmi körökben ugyancsak elevenen él. Az átalakulás kora ez, amikor a régi értékek még tartják magukat, az újaknak pedig nem volt idejük gyökeret eresztetni. A város villanegyedében, a Vezúv lábánál él *Donna Clotilde*, rózsafüzérek és gyógyszerek társaságában, az idős hölgy ugyanis betegségeibe menekül, s állandó nyavalyáinak kultuszával kívánja magához kötni unokahúgát a szintén vénlány, de nála jóval szegényebb, *Gesualdát*. Ebbe a fülledt közegbe érkezik meg *Don Catellino*, a családi gyóntató pap, aki a nap egy és ugyanazon órájában rója le látogatását, hogy szíverősítőt vegyen magához, majd *Ferdinando*, fiatal tanonca, aki szépségével s fiatalságával mindenkit levesz a lábáról, Don Catellinót is beleértve. Igen árnyalt a két nő egymásra utaltságának ábrázolása, mely olykor gyűlöletbe csap át, de a kötelék közöttük szorosabb, mint gondolnák, s a két férfi megjelenése sem változtat súlyos sorsukon. Miután Don Catellino viszonyt épít ki Donna Clotildével, majd Gesualdával, a két nő láthatóan kivirágzik. A második jelenettől Donna Clotilde üde, zöld ruhában látható, gyógyszerei a sutba kerültek. A két vénlány titkolja egymás előtt a szerelmi viszonyt, s a színlelés minden árnyalatát megcsillantják lopott, pillanatnyi boldogságuk megőrzése érdekében. Don Catellino azonban az ártatlan, tizenhatéves Ferdinando horgára akad, a fiú elcsábítja a papot, akire lelki

---

101 Annibale Ruccello, Anna Cappelli, in Teatro, Ubilibri, Milano, 2005, pp 113

nevelését bízták. Mindannyian a karácsonyi pásztorjáték előadására készülődnek, de a mélyben, mint a Vezúv lávája, fortyognak az elfojtott indulatok. Don Catellino San Michele jelmezében mutatkozik, de figuráját meghazudtolva nem képes az emberi élet védelmezőjévé válni. Megbonyolítja az eseményeket Donna Clotilde pénze, aki botorul megvallja a háziaknak: San Marzano hercege rá hagyta a gyémántjait. Ezután zsarolási lavina indul el. Don Catellino csak azért udvarolt Gesualdának, mert azt hitte, ő Don Clotilde örököse. A két nő egymást zsarolja a férfiért, s Gesualda viszontzsarolja Don Catellinót, amikor tudomást szerez annak homoszexuális viszonyáról az ifjú Ferdinándóval. A két vénlány megmérgezi Don Clotildét, aki San Michele jelmezében, angyalszárnyakkal haldoklik a színpadon, így az eltévedt pap már nem tudhatja meg, hogy Ferdinando tulajdonképpen Clotilde unokaöccse, s a gyémántok talányos származása is örök homályba vész.

Az irónia, szenvedély, agresszió, erőszak és másság témái szerepelnek ebben a társadalmi tablóban, mely a történelmi parafrázison keresztül a jelennek szánt üzenet, molière-i finomsággal és rafinériával megfogalmazva. A marginalitás és a társadalmi bezárkózás lehetnek azok a pontok, melyek a mi kultúránkhoz közelítik ezt az olyannyira nápolyi közegből kinőtt alkotást.

*Ruccello* dramaturgiája számos ponton táplálkozik Pasolini művészetéből, összeköti őket a homoszexualitás felvállalása és színpadra állítása, a felcserélődött nemi szerepek társadalmi hatásának felismerése. Alkotói periódusaik is egymásra rímelve, mivel Paolini a hatvanas évek végétől a hetvenes évek közepéig alkotta meg színházi ouvre-jét, addig Ruccello a hetvenes évek második felétől a nyolcvanas évek közepéig dolgozott színdarabjain, a virágzó alkotói periódust aztán mindkettőjüknél az erőszakos, idő előtti halál szakította félbe.

*Ruccello Jennifere, Idája, vagy Anna Cappellije*, a szexuális agresszió színpadra állítása, a vágyak romboló, személyiségtorzító hatása organikusan épül bele abba a tematikus szériába, melyet Pasolini indított el az *Orgiával*, vagy a *Disznóóllal*.

Pasolini a drámai mellett, tekintélyes költészeti életművet hagyott hátra, egyik, a polgárság értékrendjét alapjaiban megkérdőjelező versében bukkan fel *M.*, egy fiatal fiú, aki incestus áldozata, melyet anyja és amszterdami professzora hibájából kell elszenvednie. Az amszterdami professzor visszatérő szereplője lesz Pasolini drámai opusának, tragikus sorsra jut, hiszen később női ruhába öltözve akasztja fel magát.

A *Weekend Marcója* párhuzamba állítható a Pasolini versében szereplő *M.-mel*, hiszen mindketten szexuális vonzódásuk áldozataivá válnak, engedelmeskednek a női nemi szerv ellenállhatatlan vonzerejének, mindkét szerző kiemeli a fiatal férfiak ártatlanságát, akik mintegy szentté válnak a tabu számba menő cselekmény, azaz az incestus, vagy a tiltott szerelmi viszony során. „Ettől kezdve, egy - a jövőben kibomló szál indul el Pasolini munkásságában, - mely a reveláció erejével ható apokaliptikus színezetet kap s a *San Paolóról* szóló forgatókönyvben teljeseedik ki, *Petrolio* profetikus vízióiban. A második szál a tragédiáihoz vezet, szintén ennek a költeménynek az utolsó szakaszából indul el, s Pasolinit a tragédia és a görög klasszikusok felfedezése felé löki.” (102)

Ruccello alakjai sokkal mélyebben kötődnek Nápoly városának hétköznapiságához, hiányzik filozófiai és mitológiai háttérük, mindemellett a fiatal szerző egyedülálló humort és szimbolikát teremt, mely a közönség számára sokkal inkább befogadható Pasolini filozófiai és egzisztencialista kérdéseket felvető drámáinál.

Nápoly ege alatt látta meg a napvilágot **Manlio Santanelli**, 1938-ban, ő szerencsésebb pálya és életutat mondhat magáénak, - hiszen élő szerző, s több tucat darabját mutatták be szerte

---

102 Stefano Casi, *I teatri di Pasolini, Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 169

Olaszországban s külföldön is. A kevés olyan itáliai szerző közé tartozik, akik átlépték a nemzeti határt, és Európa más országaiban is elismerést szereztek maguknak. Két évtizedig (1960-1980) állt a RAI kötelékében, a nápolyi stúdiókban dolgozott forgatókönyvíróként és asszisztensként, írói pályafutása lassanként ívelt felfelé. Első írói sikerét 1980-ban aratta *Vészkijárat* (Uscita di emergenza) című írásával, melyet mindjárt a kritikusok díjával (ANCI) és a kortárs drámával foglalkozó intézet (IDI) díjával is kitüntettek. A drámát a nápolyi *Teatro San Ferdinando* mutatta be, tehát rögtön teret és lehetőséget kapott a drámai munkák továbbgondolásához, s ennek eredményeképpen máig ontja a darabokat, mintegy ötven alkotását jegyzik, melyek között adaptációk, monológok is szép számmal szerepelnek. Fordított *Molière*-t és *Gogolt*, adaptációt készített *Dosztojevszkij*, *Neruda*, *Capuana*, *Bulgakov* és *Boccaccio* műveiből, klasszikus drámaírói és dramaturgi munkásságot tudhat maga mögött, egy szerencsés korszak szülötte, amely nyugodt körülményeket teremtett a munkához, s mely időszakban a közönség érdeklődése életben tartotta a színházat. Mindez Olaszország gazdasági fellendülésével esik egybe, amikor – mint Santanelli elmondja – „mindenki autót vásárolt és a tulajdon örülete magával rántotta a hiszékeny tömegeket. „ (103)

Pályafutása során több kortársához hasonlították munkásságát, felmerült *Csehov* és *Sartre* neve a minden művében jelen lévő könnyed irónia miatt, *Beckett*, *Pinter*, *Ionesco* neve az abszurd beütés, a sorsokba zártság, az egy-egy hétköznapi mozzanatba belemerevedett szereplők hiteles ábrázolása miatt. Hasonlították *Schnitzler*hez és *Mrozek*hez, mivel egyes műveiben erőteljesen érvényesül a történelmi szemléletmód, a nemzetkarakterizáció, az olasz történelem egy-egy szeletének egyéni módon történő feltárása. Hitelesen ábrázolja a neurózist, az emberi kapcsolatok börtönszerűségét, összezártágát, a választás –és döntésképtelenséget. Hétköznapi helyzetekből indul ki, az átváltozást tárja fel, a képmutatást,

---

103 Teresa Megale, Delle paradossali aberrazioni teatrali di Manlio Santanelli, *Manlio Santanelli paradox színházi aberrációiról*, In Teatro di Manlio Santanelli, Bulzoni, Roma, 2005, pp 9-19



mely többé-kevésbé megváltoztatja a világ arculatát, tragikomikussá és groteszkké tesz addig a normalitás keretein belül működő helyzeteket. A klasszikus dramaturgiából táplálkozik, az olasz melodramából és Eduardo De Filippóból, de meghatározzák műveit az orosz klasszikusok és a dél-amerikai elbeszélők is. Santanelli dramaturgiájában a szürrealitás, a vizionárius szemlélet központi szerepet kapnak, gondosan ügyel műveinek szerkezeti felépítésére, azok frissességére, a stílus és a nyelv tökéletes összhangjára. Paradox helyzeteket tár a nézők elé, a paradox aztán egy közösség általános viselkedési formájává válik tudattalan módon. Keze nyomán a dramaturgia érzéki csalódások színtere lesz, ahol az ironikus-szürreális elemek veszik át a vezetést, ahol a gyengeségek, az emberi jellem torzulásai görbe tükörben láthatóak. Beckettől és Pintertől jól megtanulva a leckét, legfőképpen családi és baráti viszonyokat ábrázol, ez a téma a dramaturgia számára kimeríthetetlen forrás, ahol egy közönséges házaspárból szörnyeteg válik, mindennapi dinamikájukat felnagyítva - mindez megfelel Thomas Bernhard hiánydramaturgiájának.

A játék, a metateatrális elemek, visszatérő motívumai Santanelli dramaturgiájának, a színház és realitás gyors változása az *Anyakirálynő* (Regina madre) című darabjában a legszembeütőbb, ahol az anya átváltozik a színen a fia keze nyomán, hiszen a középkorú fiú kisminkeli halálos beteg anyját, az időutazás igencsak jól sikerül, visszahozza az elfelejtett ifjúságot, az anya erőt nyer, s csatát is fia felett. Egyik napról a másikra élő bizonytalan egzisztenciájú szereplőket mutat be színpadán Santanelli, akik sorsán keresztül egzisztencialista problémák kerülhetnek előtérbe, mindannyian saját vágyaik csapdájában vergődnek, az életben maradásért. A dialógusokat az elhallgatások, a kifejezés képtelensége, a kommunikációs zűrzavar, irónia és titkok jellemzik. Történelmi darabjait, mint az *1799*-et

---

104 Teresa Megale, Delle paradossali aberrazioni teatrali di Manlio Santanelli, *Manlio Santanelli paradox színházi aberrációiról*, In Teatro di Manlio Santanelli, Bulzoni, Roma, 2005, pp 9-19

*Huxley* ideológiájára alapozza, mi szerint: „a konfliktus és a frusztráció minden életrajz és minden történelmi tett alapja.” (104)

Ezen a ponton Santanelli színházesztétikája rokonítható Pasolini tragédia elméletével, hiszen Pasolini tragikum definíciója szerint a tragédia: „egy nem élt élet vége”, azaz egy statikus állapot utáni bukás. Az Anyakirálynő *Alfredója* ugyancsak egy nem élt élet végére tehet pontot.

Pasolini hőse, az Orgia homoszexuális-transzvesztita amszterdami professzora, első változata szerint, a beckett-i figurával ellentétesen, azt hiszi, tartalmas polgári életet élt, majd egyszer csak szembe találkozik saját élete ürességével, felfedezi, amit élt, nem élet volt, ez a felfedezés az ő hybrise, öngyilkosságával egy nevetséges halál tragikumát fejezi ki egy nem élt élet végén.

Tragikus érintettséget a groteszk színházból, Rosso di San Secondótól (105) meríti, mi szerint a főhős „nem talál megoldást saját bűnére, nem tud szembesülni saját fájdalmával, nevet, mint a Szalmabábu, így aztán lelkét marcangolva üvölt.” (106)

Visszatérve Santanelli dramaturgiájának sarkpontjaihoz, Nápoly, mint helyszín, meghatározó történeteiben, de emberábrázolása és világlátása egyetemessé teszik. Nyelvezetében is felbukkan a nápolyi tájszólás, de nem válik olyan áthatóvá, mint Ruccellónál, mindig van egy-egy szereplője, aki olaszul beszél, így darabjai nyelvileg is kellemes ötvözetét képezik a nápolyi hagyományoknak. A klasszikus építkezés híve, drámái felvonásokra és képekre tagolódnak, szereplői gyakran kapnak beszélő nevet. Santanelli dramaturgiája a deviáns viselkedések és a komikum mechanizmusának tanulmányozásán alapszik. A nyolcvanas évek boldog, nyugodt korszaka volt a nápolyi dramaturgiának, Santanelli szerencsés kézzel

---

105 Pier Maria Rosso di San Secondo, (1887-1956) költő, dramaturg, újságíró

106 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 169

107 Sandro Bolchi (1924-2005) televíziós –és színházi rendező, Luciano Salce (1922-1989) rendező, színész, Giacomo Vaccari, (1931-1963) televíziós rendező, Flaminio Bollini, (1938-1978), film –és televíziós rendező

választott témát és stílust, így aztán méltó folytatójává vált Eduardo De Filippo és Annibale Ruccello örökségének. Darabjait leginkább *Sandro Bolchi*, *Luciano Salce*, *Giacomo Vaccari* és *Flaminio Bollini* (107) vitték színre, több művéből televízió –és rádiójáték készült, tekintettel az állami televíziónál eltöltött évekre, ez szintén a Santanelli javára írható szerencsés együttállásnak köszönhető.

A hetvenes években a nápolyi színház Eduardo örökségéből táplálkozott, ezt vitte tovább az avantgárd mozgalom is, ezt igyekezett megtörni Annibale Ruccello és *Roberto De Simone*, aki Ruccello első előadásainak otthont adott. Santanelli, azonban a nápolyi hagyományt újjáteremtve abszurdra alapuló új dramaturgiát hozott létre, és ezzel univerzális színházat alkotott.

Eduardo után az első szerző volt, akinek darabjait külföldön is rendszeresen tűzték műsorukra a színházak, főképpen Franciaországban és Németországban, a *Túl buzgóságot* (Un eccesso di zelo) 1995-ben mutatta be a párizsi *Theatre Clavel*, *Hordár* (Facchino) című darabjának pedig a *Schauspielhaus* adott otthont 2003-ban.

*Pulcinella* nevezetű alkotása a nápolyi commedia dell'arte-nak és annak legfontosabb figurájának, Pulcinellának állít emléket. 1657-ben játszódik a történet, a város legjobb színészei a tengerparti sétányon gyakorolják szerepeiket, tökéletesítik tudásukat és készülnek a megmutatkozásra. A rangidős Pulcinella, *Calcese mester*, bár nyolcvanöt éves, ugyanolyan frissen veti bele magát a gyakorlatokba, mint húsz éves korában. Calcese azonban érzi, ereje fogytán és átadja a maszkot fiatalabb társának, *Fracanzaninak*, majd meghal. A halál beborítja egész Nápolyt, hiszen kisvártatva kitör a pestis, ezért a színészek elmenekülnek Rómába, de a főváros nem fogadja be a délről érkezett komédiásokat. Így aztán Fracanzani vezetésével az egész társulat Párizs felé veszi útját, ahol kezdetben számos nehézséget kell leküzdeniük, hiszen nem beszélik a nyelvet, s a francia színészek már bonyolultabb szüzséket visznek

színre, és rafináltabb módon próbálják a közönség figyelmét lekötni. Molière darabjaival nehéz versenyre kelni, a nápolyi komédiásoknak azonban teljesíteniük kell, hiszen a király, *XIV. Lajos* is kíváncsi játékuikra, a bókokra, a finom humorra. A Pulcinella maszkjába bújt itáliai színészek kegyetlenül tárják fel az igazságot, a nép szenvedését, a finnyás király előtt, aki elhagyja a termet. Pulcinella azonban nem enged igazából, minden színész arcára pulcinella-maszk kerül, s az igazság kegyetlen erővel tör elő belőlük.

PULCINELLA Rengeteg embert látok...mennyi embert! Látom Afrikát, Ázsiát és Európát. Látom Franciaországot is, Párizst! És Rómát is és Nápolyt, ó Nápoly... otthonom! Igen, merthogy Nápolyból jövök. Én otthon, Nápolyban feső voltam, amolyan festőnevem volt: Michelangelo! Egész jó festő voltam, igen! De aztán... mégiscsak úgy döntöttem, a színházhoz pártolok. Igen, mert a színház mindennél szebb... A színház olyan festmény, ami állandóan mozgásban van...sosem áll le...Beszélnek, beszélnek, akkor is ha csak kitaláció, mindig az igazat mondják. Így aztán, hogy beköltöztem a színházba, három társ szegődött hozzám: az éhség, a szomjúság és a fantázia. Az éhséggel a földön utaztam, a szomjúsággal a tengeren utaztam, a fantázia szárnyakat adott az ég felé. Mióta tart ez az utazás? Magam sem tudom... állandóan úton vagyok, soha meg nem állok. Nappal és éjjel, reggel és este, le sem hunyom a szememet. Míg a hajóm egy sziklaparthoz nem ért. Ahogy megérkeztem rámadták ezt a bohócjemezt, ezer meg egy csengővel. Mert látni akar a király, meg a francia publikum, így mondták. De én nem hiszem, nem, hogy csak hazugságokat akartok hallani. Akkor aztán levettem a nyakamból ezt a bohócruhát... és Pulcinellának öltöztem. De nem csak hogy átöltöztem, én magam lettem Pulcinella, hús és vér. Érzem, ahogy átváltozom, fáj, aj, tényleg fáj. Pulcinellává válok, Pulcinellává válok! De most meg Michelangelo Fracanzani akarok lenni, felveszem a maszkot, a saját maszkomat. És így is Pulcinella vagyok, igen én vagyok, Pulcinella. (*a közönség felé mutat*) És te is, igen te is, mindnyájan Pulcinellák vagyunk! (108)

Az *Állócsillagok taszítása* című darabja 1985-ből való, sokszorosan terhelt családi viszonyt ábrázol, a zárt közeg, a kitörésre képtelen emberi sorsok ábrázolása, kifejezett erőssége a szerzőnek. Jelen esetben egy testvérpár, *Antonino* és *Priscilla* élnek összezárván. Szüleik rég meghaltak, egy közlekedési balesetben, ők az ötvenes éveikben járnak, s mindketten terméketlenek, az élet minden területén, nem alapítottak családot és a munkában sem értek el

különösebb eredményeket. Neurózisuk betegségek sokaságában csapódik le, a darab Antonino fulladási jelenetével kezdődik, a férfi ugyanis oly különös betegségben szenved, hogy néha lenyeli a nyelvét és ijesztő fulladási jeleneteket produkál. Priscilla rögeszmékkal teli vénlány, aki életfeladataként bátyja ápolását kapta, legalábbis ő így gondolja. Mindkettejüknek szükségük lenne egy párra, s kiderül mindkettejüknek titkos viszonya van. Évek hosszú során át együtt éltek, szoros egymásra utaltságban, egy hónap volt, amit külön töltöttek, s ez alatt az idő alatt, mindketten magánéletük rég eltemetett szegmensét keltették életre. Antonino egy prostituálthoz, *Passiflorához* kötődik, Priscilla titkos szerelme pedig a hatvan körüli oroszlanidomár, *Ramon*. Az első felvonás Antonino döntésével végződik, véget vet a szoros testvéri kötődésnek, először közel-keleti motoros túrára készülődik, aztán lemond a romantikus vágyálmokról és hazahozza Passiflorát, így a megborult egyensúly, idővel, új egyensúlyhoz vezet. A hősök legfőbb vágya ez: az új egyensúly megtalálása.

A második felvonásban mind a négy szereplő a színen van, Passiflora Antoninóval él, Priscilla pedig hazahozta Ramont, teljes a káosz a lakásban. Az együttélés abszurd helyzeteket szül. Passiflora őszintén vall arról, hogyan vált belőle prostituált, s ezzel kiváltja Ramon őszinte érdeklődését. A társadalom peremén élő Passiflora és Ramon egymásra találnak, s meg akarnak szökni. Antonino felfedi a titkos szálát, mely köztük szövődött, s velük akar tartani, Priscilla azonban megakadályozza szökését. Ismét együtt marad báty és nővér, Priscilla győzelmi mámorban úszik, Antonino pedig, rég sutba dobott motorjával, melyet felkészített a sivatagi túrára, elhagyja a színt. A darabban az abszurd és a polgári színjáték elemei ötvöződnek, a szituációk sokszor nem elég karakteresen kidolgozottak és ettől a befejezés is súlytalanná válik.

Az *Anyakirálynő*, 1984-es keletkezésű, a fentihez hasonlóan szintén egy torz, családi képet fest meg a szerző. Itt anya és fia kettősét látjuk, az erős anya és a gyenge fiú viszonyát,

melyből természetesen az anya kerül ki győztesen. *Regina* haldoklik, fia azért költözik hozzá, hogy ápolja és édesebbé tegye utolsó időszakát. Regina férje évekkorábban meghalt, két gyermeke van, *Alfredo* és *Lisa*. A két testvér beosztja egymás között az ápolást, az első két hónapot a fiú vállalja. Regina a múlt emlékeiből él, együtt idézik fel az apa alakját, akibe Regina még mindig szerelmes, s akit istenít fia előtt, az erős apa képét táplálja, a fiú azonban egészen másként élte meg a szituációt. Apja ugyanis a társadalom peremén élt és nem hagyott rájuk semmit, sem egy lakást, de még nyugdíjat sem. Regina romantikus emlékeket idéz abból az időszakból amikor a tengerparton, egy úszóversenyen megismerte férjét, *Alfredónak* pedig szembe kell néznie saját házasságának kudarcával, s azzal, hogy ő ilyen emlékeket nem birtokol. Anyja ápolását választotta, mert így megmenekült egy rossz házasság mindennapi poklától. Regina azonban mindenkin túltesz, igazi zsörtölődő, számtalan jellemhibával megáldott öregasszony, akinek azonban konkrét elképzelései vannak az életéről, amelyekből nem enged. *Alfredo* mindig is gyenge jellemű volt és nem voltak konkrét terveit. Házassága is anyja előli menekülésnek fogható fel. *Alfredo* újságíró, új feladatot kapott, könyvet kell írnia, anyja haldoklását választotta témául a készülő publicisztikai műhöz. Az új feladat új erővel tölti el, anyja azonban rendre lerombolja gondosan felépített terveit. A múlt felidézése közben *Alfredo* rátalál egy régi sminktáskára és kisminkeli anyját, aki új életre kel és új identitást nyer fia keze nyomán. Regina egyre erősödő egójával *Alfredo* már nem tud szembe szállni. Ötvenedik születésnapját ünneplik, amikor a gyertyák fényében *Alfredo* hirtelen rosszul lesz, nem találja gyógyszerét és élettelenül terül el a kanapén. Anyja azt hiszi, csak játszik, mint gyermekkorában. *Santanelli* ebben a darabjában is finom iróniával, az abszurd határán billegve, ábrázolja azt a bezártságot, melyet a jellem gyengeségei idéznek elő, s melyekből a legnehezebb kitörni. Ellenkező előjelű ödipusz-konfliktus, mely a mű középpontjában áll, a fiú ahelyett, hogy megölné apját és tovább élne, hazamegy anyjához

meghalni. A gyermekkor ártatlanságát viszaidézve, saját rosszul élt életébe és tehetetlensége következményeibe pusztul bele.

*Túlbugóság* című színműve 1987-ből az oboista *Ivio* és felesége *Aurora* történetét meséli el.

Reggeli kávézással és munkába indulással indul a történet, a reggel hosszúira nyúlik, a mindennapi rutin kiszélesedik és egzisztencialista kérdések kerülnek előtérbe. A tét itt is a házaspár kapcsolata, annak fennmaradása. Aurora a rinocéroszok kipusztulásáról hallgatott hírekkel szórakoztatja munkába menő férjét, - a szerző szándékosan utal Ionesco művére, - a szavak mögötti kráter fenyegető mélységűvé válik. Aurora nem akarja munkába engedni férjét, míg otthon tölti délelőttiét, félelmek kerítik hatalmába, úgy érzi akárhol lehetne, egy másik lakásban is, másik férfivel, egész, addig felépített élete bizonytalan alapokon nyugszik. Aurora veszélyes játékba kezd és feltárja férje előtt, igazából mivel tölti a délelőttiét, szeretőt tart, a szerző lebegtet, Aurora szavai mögött milyen valóságtartalom rejlik. Majd a következő jelenetből kiderül, valóban szeretőt tart. A második felvonásra fordul a kocka, Ivio komoly beteg, tolószékhez van kötve, Aurora apja, *Demetrio* ápolja, míg az asszony komoly karriert futott be regényével, melyből filmet forgatnak, szeretője segítségével. Aurora elhanyagolja családját és nem tudja kezelni a hirtelen jött sikert. Ivio végső elkeseredésében pisztolyt ragad és átlövi felesége és apósa lábát is, így a záróképben mindhárman tolókocsiban ülnek. Ivio pedig dallamos oboafutammal zárja az előadást, tehát újfent átveszi a család vezetőjének szerepét. (109)

Összefoglalva, santanelli színházának erőssége a drámai kettősök ábrázolása, ahogy ő maga megfogalmazza: “Azzal a kísértéssel indultam, hogy két színésznek írjak, így szövegeimet a

---

109 Teresa Megale, Delle paradossali aberrazioni teatrali di Manlio Santanelli, *Manlio Santanelli paradox színházi aberrációiról*, In Teatro di Manlio Santanelli, Bulzoni, Roma, 2005, pp 9-19

110, 111 Enrico Fiore, Il rito, l'esilio e la peste, Percorsi nel nuovo teatro napoletano, *A rítus a kiűzetés és a pestis, Trendek az új nápolyi színházban*, Ubulibri, Milano, 2002, pp 24, 39

legesszenciálisabb dramaturgiára alapozzam, azaz két főszereplő összeütközésére, mely végülis a színház legősbibb formája.” (110)

Legelső *Vészkijárat* című darabja, mely a volt sekrestyés *Cirillo* és a volt színházi sűgő, *Pacebene* szadomazochisztikus kettősét mutatja be, ezt a vonalat előlegezi meg. A fent bemutatott művek középpontjában is főszereplő-kettősök állnak, sikeres, vagy kevésbé sikeres dramaturgiai kifejezőerővel.

A rítus és a játék alapelemei Santanelli dramaturgiájának. A magyar olvasó számára nehezebben befogadhatóak a nápolyi hagyományokra alapuló és a nápolyi történelem alapos ismeretét megkövetelő darabok: az *1799* és a *Kézcsók*, melyek a délolasz politikai élet szövevényességét járják körül rítusba ágyazva. A *Kézcsók*ban, *Janara*, a nápolyi boszorkány az események mozgatója, akit a jövendőmondás miatt elszenvedett kézcsók után, egy elementáris erejű orgazmus hasít ketté, ami az önmagunkból való kilépés szimbóluma, s amely ha rövid időre is megszabadít létünk fájdalmától. Ez Santanelli színházi ars poetikája: rítussal és játékkal megszabadítani nézőjét a lét elviselhetetlen kettősségétől. (111)

Hogy az új nápolyi dramaturgia mennyire támaszkodik Pirandello és Eduardo De Filippo örökségére és mennyiben tér el attól? Lényeges pontokon visszanyúl mestereihez, azonban új utat keres, mely a rítusra alapszik és a rendezői színházban talál megvalósulásra.

A nápolyi színház történetének fontos eseménye volt *Eduardo De Filippo* egyik utolsó fellépése, amikor hosszú idő után a *Teatro San Ferdinando* színpadán, 1979. április 13-án *Sik-Sik, mágikus mester* című darabjában lépett színpadra. Vallomása szerint: “Ezt az egyfelvonásost pirandellói színvonalúnak érzem, itt van a magva mindannak, mely az én színházamat alkotta.” (...) Aztán a közönséghez fordult és hozzátette: “Rátok bízom Sik-Sik

---

112 Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste, Percorsi nel nuovo teatro napoletano, A rítus a kiűzetés és a pestis, Trendek az új nápolyi színházban*, Ubulibri, Milano, 2002, pp 9



mestert, mert azt gondolom, ennek a szereplőnek nem áldozott le, sem velem, sem utánam.” (112)

Ez volt az utolsó alkalom, hogy *De Filippo* hármás szerepben lépett fel, szerzőként, rendezőként és színészként, így ez az este egy korszak végét jelentette. Egy korszak lezárultát és egy új korszak kezdetét, mely sok ismeretlen szerzőn és színházcsinálón keresztül aztán új szerzők és mind tartalmilag, mind formailag új darabok megszületéséhez vezetett. Ami a régi esztétikát illeti, Nápoly életében és a régi dramaturgia eszköztárában döntő fontosságú volt a méltóság, mind a család egységének megőrzésében, az esetleges félrelépések elnézésében, mind a társadalomban, a vagyoni helyzet tekintetében. Megint csak *De Filippót* idézve: nem fogunk hitelt kapni mindaddig, míg le nem győzzük a büszkeségünket. Így van ez a régi formával is, nem születhet új dramaturgia, míg le nem győzzük a régi formát.

Annibale Ruccello fiatal kora ellenére meglepően világosan látta az új drámaíró generáció helyét és eredetét. Szerinte az új nápolyi dramaturgia azért új, mert nem eredeztethető az ötvenes évek klasszikus nemzedékéből, sokkal több köze van azonban a 60-as 70-es évek kísérleti és rendezői színházához, mely nem a szövegre, hanem a testre épít.

“Mi, mint áramlat abból az univerzumból jövünk, mely a hatvanas évekből nőtt ki. Számunkra, akik a nyolcvanas évek avantgárdjának tekintjük magunkat, két járható út létezett, egyik az új látványosság, mely a hang –és képszínházból táplálkozott. A másik út a klasszikus, narratív dramaturgiához való visszatérés. Nekünk, akik a nyolcvanas években alkotunk, szembe kell néznünk a televízió párhuzamos térhódításával is, adnunk kell valamit a nézőnek, amit a televízió nem tud. Fel kell vennünk a versenyt a klasszikus dramaturgia mestereivel is, mint *Viviani*, *De Filippo* és *De Simone*, (113) a velük való kapcsolat nem

---

113, 114, 115 Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste, Percorsi nel nuovo teatro napoletano, A rítus a kiűzetés és a pestis, Trendek az új nápolyi színházban*, Ubulibri, Milano, 2002, pp 10-11

közvetlen, inkább újrafelfedezése a régi értékeknek, egy régi fajta írásmódnak, mely még működik, ötvözi Eduardo realitását, mindennapiságát és a marginalitásban is életképes.” (114)

Azaz Eduardo színháza formailag kimerítette a kereteket, melyet aztán az alkotók új formával töltöttek meg, antropológiai és mitológiai tanulmányokat végezve, tartalmilag azonban ugyanúgy a kispolgári, családi témakörből merítettek, mint nagy elődjeik. A tartalom és a forma felbontása megváltozik az új nemzedékkel. Ruccellónál: “mindaz, ami a személyiségből jön, kizárólag a testből és hangokból táplálkozik, akkor is, ha a darabnak története van. Szereplőim nem mondanak olyan epikus mondatokat, melyekre ráhúzhatjuk: íme a forma és a tartalom. Eduardo színháza megjelenítő, az én színházam vízió jellegű. Eduardo nem volt népi szerző, mint *Viviani*, (1888-1950, nápolyi komédiaszerző és színész, Totò elődjének tartják) mégis megfelelt a kispolgárság szócsövének és minél több idő telik el, a kispolgárság annál inkább mindenevővé és mindent befogadóvá válik, legalábbis kulturálisan.” (115)

Végkövetkeztetésként kijelenthetjük, hogy Ruccello jobban kötődik a népi hagyományhoz és a nápolyi mitológiához, Santanelli művészetében több elemet találunk, melynek Eduardo a forrása, de nála is minduntalan fellelhető a mestertől való elszakadás szándéka.

## 8.

### **Pierpaolo Palladino és az epikus színház**

Pierpaolo Palladino, a fiatal közepgeneráció képviselője, 1967-ben született Nápolyban, de családi gyökerei ellenére alapvetően rómainak vallja magát, Róma városáért dolgozik írásaival, színházi találkozóiival, melyeket évről évre szervez. Pályája világos példája annak: ma egy fiatal alkotó nem merülhet el nyugodtan az alkotás, írás szépségeiben, sokkal inkább a

gyakorlati színházi munka nehézségeivel kell megküzdenie, elsősorban szervezővé kell válnia annak érdekében, hogy művei színpadra kerüljenek és az állami struktúrában is részt vegyenek. Az állami színházak ugyanis a magyarországinál ritkábban mutatnak be kortárs darabokat, viszonylag kevés az esély tehát a folyamatos munkára.

Palladino a *Teatro Argentínában* - ez a Nemzeti Színház Rómában - végzett el egy drámaírói kurzust, melyet *Giuseppe Manfredi* és *Aldo Nicolaj* vezetett. Itt kezdett el kísérletezni a dialógusírással, a drámaírással, majd a Manfredivel folytatott munka során jutott el írói eszközei tökéletesítéséhez.

Olaszországban az a szokás, hogy az állami színházak utaztatják produkcióikat, a Teatro Argentina után így a Bolzanói Állami Színháznál (*Teatro Stabile di Bolzano*) hozott létre néhány előadást, a *Turandot*-ból és a *Robin Hood*-ból írt gyerekek számára is befogadható feldolgozást, melyek aztán körbejártak az országban.

Katonai szolgálata alatt szerzett élményeiből született a *Nullidő* (Tempo zero), mellyel rangos drámaírói díjat nyert, az ötletre felfigyelt egy producer s a darabot a római *Teatro Cometa* tűzte műsorára. A szakma és a kritika egyöntetűen nagy sikernek tartotta. Az önéletrajzi ihletésű mű egy katonai kórházban játszódik, ahol a szerző dolgozott. A kaszárnyában a katonák mindegyike saját dialektusában beszélt, Palladinót leginkább ez a nyelvi sokszínűség ihlette meg, öt különféle dialektusban írta meg a darabot, s mindegyik dialektus különbözik a hétköznapi nyelvhasználattól.

A *Nullidő* cím azt az időt is jelenti, amit a katonák bent töltenek a hadseregnél, a központi téma, ami köré a cselekmény rendeződik, a mikrokorrupció, a XX. század végének hétköznapi valósága, illetve a maffia világa.

---

116 Gioachino Belli, (1791-1863) költő, római dialektusban ír szonetteket, ezzel ad hangot a római nép nyelvének

Ahogy befejezte a Nullidőt, egész más téma keltette fel érdeklődését, a történelem felé fordult. Szakdolgozatában nápolyi szerzőkkel, az *Eduardo De Filippo* utáni generációval, *Annibale Ruccelló*val, valamint *Enzo Moscató*val foglalkozott. Az ő munkásságukban, mint fent megismerhettük, életfontosságú a nápolyi dialektus, a nápolyi történelem.

Palladino a helyszínt áttette Nápolyból Rómába, s nápolyi elődeihez hasonlóan történelmi mítoszt kívánt teremteni a színpadon. Amikor egyetemi vizsgáira készült, a híres *Casanatense* könyvtárban tanult, ekkor ihlette meg a történelmi levegő, ekkor kezdte el használni a római tájszólást, mint darabjai nyelvét. A hatvanas években a film használta a római dialektust, de mindig kortárs témákat dolgozott fel, a komédia nyelve volt, ő ezt a nyelvet kívánta átültetni, feleleveníteni, megszínesíteni, és darabjaiba beleszőni, mint a történelem nyelvét.

*Pápai süveg (Il cappello del papa)* című drámája - mely ebben az alkotói periódusban született - az olasz nemzeti öntudatra ébredés időszakában játszódik. Ahogy példaképe *Annibale Ruccello* irodalmiasított, archaikus nápolyi nyelvet teremtett, Palladino azt a célt tűzte ki maga elé, hogy a XIX. századi római nyelvet elevenítse fel. Ebben az időben ugyanis a nyelv is gazdagabb volt, burjánzó, terjedős, az építészet és az egész akkori világ lehetőséget adott arra, hogy többet beszéljenek és írjanak a történelemről. Palladino ezt a burjánzó sokszínűséget használja, idéz *Gioacchino Belli (116)* költeményeiből, aki irigylésre méltóan színes, zsigeri nyelvet teremt. Szenvedélyes az érdeklődése azok iránt a XIX. századi történelmi személyiségek iránt (*Mazzini, Garibaldi, Bixio*), akik a jelen politikai helyzetét is döntően meghatározzák. A Pápai süveg szereplői két idősödő férfi, akik az egységesülő Itáliába születtek, egy változó korba, s Róma ostroma idején, 1870 szeptemberében, hátrahagyva családjukat és fogadójukat - mely a háborúk alatt is megélhetést biztosított

---

117 Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo, A párdúc*, Feltrinelli, Milano, 2005, pp 232

számukra - a Casanatense könyvtárba menekülnek, hogy életüket mentsék. A várakozás idegfeszítő óráiban kincskeresésbe fognak s a több ezer poros kötet között keresgélnek, azt az egyet, mely saját múltjuk feltérképezéséhez lenne elengedhetetlen. Az intellektuális izgalmat nyújtó, bűnügyi elbeszélés eszközeivel épített színműben, ha kincsre nem is, önismeretre tesz szert *Cesare* és *Settimio*. Kiderül, mindketten ugyanannak a grófnőnek voltak szeretői évtizedeken keresztül, Cesare azonban mindemellett családot alapított, Settimio pedig ideálokba menekülve várta, hogy *Donna Ortensia* férjévé fogadja. A felszabadulás, ideáljaik totális felmorzsolódását hozza a két főszereplő számára, kiderül ugyanis, hogy fogadójukból nem maradt semmi, s magánéletük is romokban hever. Saját erejükből kell, tehát, beilleszkedniük az új korba, és újraépíteni azt, amit jellemük hibáiból adódóan elvesztettek.

Amikor 1998-ban Palladino megírta a darabot, a Kommunista és Kereszténydemokrata Párt bukása után, második köztársaságról beszéltek, mindenki telve volt reménységgel az új Olaszország felépítésével kapcsolatban, új morálról, új maffiamentes Olaszországról, a vállalkozói szféra támogatásáról beszélt *Berlusconi*, amiből mára semmi sem valósult meg. Mindezek, ha közvetetten is, fellelhetőek a Pápai süvegben. A korszakváltásnak ad hangot a szerző, arról az ígéretes időszakról szól, amikor új kormányzat jön, minden megváltozik, és mindenkinek alkalmazkodnia kell a változáshoz. A *Párduc - Tomasi di Lampedusa* regénye a szicíliai polgárság utolsó korszakáról - híres, sokat idézett mondata szerint:

„Mindent megváltoztattunk, hogy ne változzon semmi.” (117)

A forradalommal megváltoznak a kormányzat keretei, új név alatt indul újra a politikai élet, de a mélyben minden ugyanaz marad.

A politikában állandó ellentétben áll az ideális lendület, és az opportunistá realizmus, az álom, a romantika és a nihilizmus, s ahogy a politikai életben folyamatosan változnak ezek a fogalmak, ugyanúgy egy művész életében is változnak ezek az érzelmek.

Minden művész ebben a kettősségben él, az ideálok és azok megvalósíthatósága között.

Palladino elérkezettnek látja az időt saját színház létrehozására, mivel egy interjú tanúsága szerint:

Igen nehéz saját társulat és színház nélkül előadásokat létrehozni, melyeket csak néhány hétig tudunk játszani, s ha nincs producerünk, a feledés homályába vesznek. Ezt szeretném a továbbiakban elkerülni és azoknak, akikkel eddig együtt dolgoztam, lehetőséget teremteni a további közreműködésre és folytonosságra. A producerek legtöbb esetben színházi szemlékre, válogatásokra járnak, új neveket, izgalmas alkotókat felfedezni, de ha bemutatták a darabodat, utána várnod kell a következő alkalomra. Több esetben voltam saját előadásaim producere, családi hátteremet felhasználva, de így is igen nehéz összehozni az előadásokat intézményi háttér nélkül. Ma már van sajtóképviselőm, *Fiammetta Baratta* (majd minden római, állami struktúrán kívüli előadás sajtóreferense) aki segít reklámlehetőséget találni előadásainknak, népszerűsíteni őket.

Úgy érzem amellett, hogy elsősorban alkotóművészeknek, íróknak és színészeknek érzem magam, kénytelen vagyok a szervezéssel is foglalkozni, a munkám nagy részét ez teszi ki. Ahogy a 80-as évek alkotói, színészei egyben szerzőkké is váltak, hogy olyan előadásokban játszhasanak, ahol saját problémáik állnak a középpontban, mivel kortárs színházat akartak létrehozni, úgy a ma szerzőjének egyben szervezőnek és producernek is kell lennie.

Három éve alapítottam egy kulturális társaságot, a társaság nevében pályázhatok, tudok indulni olyan megmérettetésekben, mint egy színház igazgatói posztjáért folytatott harc, mert magánemberként nem indulhatnék. Három éve szervezem az *Elbeszélések a parkban* elnevezésű nyári színházi találkozót Rómában, ahová meg tudom hívni azokat a kollégáimat, akikkel eddig is szívesen dolgoztam együtt, mint *Ascanio Celestini*, aki a második világháborúról írott satirikus hangvételű darabjával olyan híres lett, hogy egész tömegek vándorolnak előadásaira. A *Római szerzők* elnevezésű fesztivál, amit szintén három éve szervezek inkább irodalmi jellegű, azoknak a Rómában élő Rómáról író - akár külföldi, akár olasz - fiatal íróknak ad lehetőséget a megmutakozásra, akiket valamiért megihletett az örök város. (118)

A fiatal alkotók hivatalos struktúrába történő bekerülése, olyan probléma mellyel számos fiatal művész találkozik mind Magyarországon, mind Olaszországban, vannak azonban

pontok, ahol lényeges eltérések mutatkoznak a magyar színházi viszonyokhoz képest. Ez pedig a művészi sokoldalúság kérdése. Legtöbb alkotó színészként is dolgozik, saját előadásainak rendezője, így a saját magának írt szerepet el is játssza, és több esetben meg is rendezi. Előfordul, hogy ez a minőség rovására megy, s belterjes előadások születnek, de ha a szerző kellő önismerettel bír, valóban magának való szerepet ír, s ha szakmailag felkészült kollégákkal dolgozik, a végeredmény magas színvonalú, bensőséges előadás lesz.

Még egy fontos momentumra hívja fel a figyelmet Palladino, mégpedig, hogy sok esetben családi háttérét felhasználva menedzseli produkcióit. Ritkán fordul elő a kevésbé iparosodott Magyarországon, hogy egy nagyvállalkozó-iparos rétegből származó család a kultúrába fektesse be a vállalkozásából származó tőkét. Mi több Palladino, bátyjával együtt *Családi vállalkozás* címmel darabot írt „háttérországáról”, ahol a kilencvenes évek végének Olaszországát, s annak gazdasági-társadalmi vonatkozásait térképezi fel a családi vállalkozás szemszögéből. Az alapszituáció az összezárttság, a szereplők nem tudnak egymástól szabadulni, összeköti őket a gyár, az üzlet. A fiatalok munkanélkülisége, a nyugdíjkorhatár kitolódása, a szállítók csődje, a fizetéseképtelenség, a továbblépés nehézségei és a fúzió lehetőségei mind-mind megjelennek ebben az egyedi dokumentarista műben.

A szerző a klasszikus arisztotelészi dramaturgiát részesíti előnyben, így legtöbb darabja egy térben, egy időben játszódik. Színházi elbeszélőnek nevezi magát, aki fontosnak tart bizonyos témákat elmesélni a közönségnek. Az általa szervezett fesztiválok homlokterében a történet áll, olyan alkotókkal működik közre, akik művészetében központi szerepet kap a történetmesélés. Specialitása a monodrámaként játszott több szereplős színmű, ahol az általa kreált szerepeket egy színésznek szánja, s a darab szerkezetébe is beépül ez a kettősség, játékosság az epikusság és drámaiság határvonalainak elmosódása. Ezen a ponton is köze van

a klasszikus görög dramaturgiához, hiszen az ókori Athén színjátszása három színésznek és a karnak szánta az olykor több szerepre megírt drámákat.

*Az utolsó angyal (L'ultimo angelo)* egyfelvonásosában, mely a prostitúció témáját járja körül a családon belül, szintén ezzel az eszközzel él. A kívülről tökéletes házasságban élő házaspár, *Lorenzo* és *Paola*, házon kívül keresik az örömeiket, a mindennapi rutinból elmenekülve prostituáltak szolgáltatásait veszik igénybe. A két szereplő párhuzamos monológokban nyilvánul meg, a harmadik szereplőt, a prostituáltat felváltva kelti életre a férj és a feleség, így *Katia* figurája saját énjük kiterjesztésévé, meghosszabbításává válik. Ez az előadásmód differenciáltabb játékra ad lehetőséget a színésznek, mélyebbé, többdimenzióssá teszi a szöveget.

*Al Pacino* című monológjában a főszereplő *Clara*, a hollywoodi sztár asszisztense, öltöztetője és társalkodónője egyedül kelti életre, *Al Pacino*, *Francis Ford Coppola*, a *Cinecittà* Sofőrjének valamint Statisztakirálynak szerepeit, de *Al Pacino* kuttyája is szerepet kap a műben, a sztár eb életre keltése is a színésznő feladata. A darab valós történeten alapul, hiszen *Palladino* egy kolléganője volt *Al Pacino* személyi asszisztense a *Keresztapa III.* forgatása alatt, s az ő izgalmas viszonyukból született a szöveg.

Ebben a darabban is nyelvi játékkal kísérletezik, angol-olasz-szicíliai keveréknyelvet teremt, mely amellet, hogy kiválóan karakterizálja a főszereplőt, a hely szellemét is előhívja, s emberközelbe hozza *Al Pacino* legendákkal övezett alakját.

CLARA

Észrevesz, szemei követnek a tükrön keresztül, üdvözlöm egy fejbólintással, ő nem, csak néz mereven. Helyette kuttyája jön, farkcsóválva mancsot nyújt. Ő mosolyog a kuttyára, én nem. Egy fazon elkísér az öltözőbe, belépek, végre egyedül vagyok. Az öltöző meglehetősen nagy, meglepetésemre még egy szép rózsaszín dívány is van. A szoba közepén asztal, rajta elszáradt virággal, és egy köteg fotóval. Mind össze-vissza. Koszos tányérok a szekrényen, eldobált ruhák, az egyetlen tiszta tárgy a dívány, az ő díványa, egyenesen Amerikából hozták ide. Rendet teszek, elmosom a tányérokat, a virágot kidobom, amikor



befejezem, hezitálni kezdek... és most? Meglátom a vízforralót és előkészítem a Nescafét *(szörnyülködve)* Nescafé! Elképzelem apámat, amint szörnyülködik. Majd két árnyék tűnik fel mögöttem, egy kicsi és egy nagy, a nagy átfuttatja tekintetét a szobán. Meglepett, vasalt ruhák a szekrényben, tiszta törölközők, kávéillat. Elterül a díványon, kényelmesen. Mozdulatlan, szemét megint napszemüveg mögé rejti.

AL *(anélkül, hogy felnézne)*

És a virágok?

CLARA

Elszáradtak. Kis híján bűdösödni kezdtek. De ha akarja, holnap...

AL

Nem. Nem érdekel. Az a nő hozta, aki előtted volt itt. Every morning friss virágot hozott. Csak hízelegni akart, nem igazi nő. Rendezőasszisztens... Jelentéktelen...

CLARA

És aztán, elment?

AL *(felemeli a fejét, tipikus szicíliai tagadás)*

Ntz!

Én küldtem el, nem tetszett, ahogy itt tesz-vesz. Luckynak se tetszett. Igaz Lucky?

*(a kutya vakkant)*

CLARA

Felszolgálom a Nescafét, aztán megsimogatom a kutyát, esküszöm, minden tőlem telhető szeretettel!

AL

Te nem kávézol?

CLARA

Már kávéztam.

AL

Én mindig kávézom. Régebben tejet ittam, meg whiskeyt, gint és vodkát aztán jött a tequila boom, de az orvos azt mondta. "Rosszabb vagy, mint egy mexikói." Akkor aztán stop with alcohol. De a kávé meg a tea jöhet all the time. Megöregedtem.

CLARA

Talán ki kellene próbálnia az igaz kávé, ahogy mi készítjük otthon.

Így aztán elmeséltem, hogy főz kávé apám, az igazi Mokka egy törött fogantyújú kávéfőzővel készül, ami, ha nem figyelünk oda, kis híján felrobban, de a kotyogó kávéhang mindent felülmúl, ahogy lassan-lassan

bugyogva tör elő az öreg masinából... *(utánozza a kávéfőző hangját)* Lucky Boy édesdeden aludt a lábamhoz kuporodva. Al megsimogatta, és végre levette a napszemüvegét.

AL *(nyugodtan)*

Bízhatom benned?

CLARA

Igen... Persze...

AL

Fontos szerepet szántam neked. Felelős szerepet.

CLARA

És mi lenne az?

AL *(az öreg szicíliai egyszerűségével)*

Ne felejtse el, én a forgatások alatt vagy dolgozom, vagy benn vagyok az öltözőben, nem akarok senkit se látni: téged, a sofőrt és Lucky Boyt leszámítva.

I mean, akárki jön, hogy velem beszéljen, előbb neked kell mondania, mit akar, aztán te elmondod énnekem.

Ok?

CLARA

Ok.

AL

Thank You. Bizalmasra van szükségem. És én a barátokat sose felejttem el. You understand?

CLARA

Hogyne, világos! Én leszek a szűrő Al Pacino és a világ között. A szűrő. Nyugodt oázist akart és nekem kellett átszítálnom a homokot. Csak így nyerhettem el a bizalmát. Igazán könnyű feladat! Csak el kellett hitetnem magammal, hogy igaz. Mint ahogy igaz volt a második, szörnyű találkozásom Coppolával. Egy pocakos, pulóveres fazon, akit egyszerűen összekevertem a technikussal. Megkérdeztem tőle, hol a menza. Ő megmutatta nevetve. Aztán egy aggódó varrónő követett: "Mégis mit képzelsz, pont Coppolától kellett kérdezősködnöd a menzáról!" Majd elsüllyedtem. Súlyosan megfizettem a figyelmetlenségemért, az egész stáb hülyére vett és két hónapig folyamatosan ugrattak. Azon a reggelen három fontos dolgot tanultam meg egy életre: a varrónőknek mindig igazuk van, Coppola veszélyes terep és az egész forgatás egy kutyán áll vagy bukik. (119)

Pierpaolo Palladino Róma színházi életének meghatározó egyénisége, aki húsz éves írói és színházteremtő munkája eredményeképp elérte az oly annyira óhajtott folyamatos jelenlétet, többnyire Róma kisebb befogadóképességű alternatív színháziban. Mindemellett virágzó kapcsolatot épített ki az állami és önkormányzati színházakkal is. *Római szerzők* elnevezésű fesztiválját, mely fiatal szerzőknek adott lehetőséget a megmutatkozásra Massimo Monaci a Teatro Eliseo igazgatója fogadta be, az újdonságokra kevésbé fogékony olasz közönség ízlését ismerve, ez merész, jövőbe mutató és biztató lépés. Palladino alkotásait a kritika azért magasztalja nagyra, mivel Róma város történelmét, illetve az örök város egy-egy fontos alakját helyezi előtérbe életművében, s ezáltal lerántja a leplet egy-egy elhallgatott jelenség, vagy személyiség szoborszerű alakjáról. Bírálói és kollégái egyaránt kiemelik azt az emberséget, amellyel darabjait felépíti, valamint azt a közvetlenséget, mellyel a nézőhöz szól.

Palladino és Pasolini munkássága között felfedezhető néhány motívumegyezés, ami arra utal, hogy Palladino dramaturgiáját erőteljesen befolyásolta Pasolini polgári tragédia esztétikája. Az utolsó angyal Paolája, aki az Orgia főszereplőjéhez hasonlóan professzor és példamutató magatartást kellene tanúsítania, amit a társadalom el is vár tőle - nem tud megfelelni a rá osztott szerepkörnek, illetve folyamatosan kivágyik ebből. Karácsony éjszakáján, ahelyett, hogy gyermekével és férjével töltené az ünnepet, az ostiai tengerparton bolyong, tiltott szerelmi kapcsolatot keresve – nem mellesleg épp ez, az ostiai tengerpart, az a titokzatos, számos bűntény helyszínéül szolgáló, elhagyatott hely, ahol Pasolinit is megölték. Palladino ebben az esetben a polgári színműre hagyatkozik, mint ihlető formára, Pasolini drámáinak ihletköre azonban ennél jóval bonyolultabb.

Valójában Pasolini három fajta benyomásnak engedelmeskedik, melyek közül egyik a görög tragédia, a másik kettő a polgáriság és a humorizmus. Ez a kibogozhatatlan viszony csak akkor válik világossá, amikor filmje, az *Oedipusz király* humoráról beszél.

„Humor és mítosz azok a formák, melyek elszakítanak a valóságtól.” (120) Ezeknek a formáknak az összeházasítása a polgárság kizárólagos velejárója:

Én is, mint Moravia és Bertolucci, polgár vagyok, sőt kispolgár, egy szar... Engem is megáldottak a tipikus értelmiségi kispolgár adottságaival, mint szélsőségesség és humorizmus. De a tragikum is jelen van, mindazonáltal, mert a szélsőségesség és humor legmélyebb forrása a halál fenyegetése. (121)

Az amszterdami professzor története, mely majd az Orgiában nyer végső formát, már jóval korábban feltűnik, és a szerző úgy definiálja, mint egyetlen lehetséges anyagot, melynek szintén a polgári világ a forrása. Pasolini, aki addig programszerűen visszautasította, hogy műveit a polgári világhoz tartozónak tekintse, mégiscsak elképzelhetőnek tart egy olyan történetet elbeszélni, mely ehhez a réteghez kötődik. Azt a regisztert választja, melyben humor, tragédia és mítosz megférnek egymással. A professzor történetéhez a következő széljegyzetet fűzi: „úgy kell játszani, mintha egy tréfa lenne, akkor is, ha ebben az esetben tragikus kimenetelű történetről van szó.” (122)

Palladino Az utolsó angyalban határozott véleményt formál saját korának kispolgárságáról, azok hamis értékrendjéről, romboló képmutatásáról, mindezt humorral fűszerezve, az ő színműve azonban távol áll a tragédiától, ha mégoly tragikus színezetet is kap a végkicsengésben.

A Pápai süveg Settimiója rokonítható Pasolini amszterdami professzorával, hiszen ugyanúgy, ahogy az Orgia főhőse, egy nem élt élet végére tehet pontot, ideáljai feladásával, s Pasolini esztétikájában ez a tragédia definíciója, mely sokkal inkább megfelel a XXI. századi színházi ízlésnek és világlátásnak.

---

120, 121, 122 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 168-169

## 9. Giuseppe Manfridi és a klasszika

Giuseppe Manfridi 1956-ban született Rómában, húsz évesen debütált első darabjával, melyet *Racine Andromakhéja* ihletett, a mitológiai témák mindig közel állak hozzá, a későbbiekben többször is visszanyúlt a görög mitológiához. Manfridi drámáinak száma meghaladja az ötvenet, jó pár bemutatót tudhat maga mögött Olaszországban és a nemzetközi színházi életben egyaránt. Számos nyelvre lefordították, bemutatták Nyugat-Európa majd minden országában, az Egyesült Államokban, drámái könyv formájában megjelentek Kelet-Európában: Bulgáriában és Horvátországban. A 90-es években Manfridi az olasz dramaturgia legjobban eladható termékének bizonyult. Leginkább a francia közönség ízléséhez állnak közel a klasszikus dramaturgia eszközeivel felépített s a XX. század végének magánéleti kérdéseivel foglalkozó drámák.

Legtöbbször játszott darabjai a *Szeretlek Mária* (Ti amo Maria), *Madárka* (Zozòs), valamint az *Egy búcsú szertartásai* (Cerimonie per un addio).

Több fordítása is napvilágot látott, *Steven Berkoff* és *Jazmina Reza* darabjait ültette át olaszra, de bevallása szerint ez a tevékenység nem tartozik kedvencei közé, inkább rendező barátai felkérésére veselkedett neki a fordításnak. Rendezéssel is foglalkozik, háromszor rendezett eddig színházban, mindháromszor a saját darabját, de nem szeret rendezni, alapvetően az írást tartja mesterségének, a rendezés számára a színházi gyakorlati munkával függ össze. Amikor

megír egy darabot, lényegében papíron megrendezi, ez az ő feladata, alapvetően nem szeret praktikus kérdésekkel foglalkozni, amit a színházi rendezői munka nap, mint nap megkövetel. A Torinói Egyetemen működik egy irodalmi tanszék, melyet *Alessandro Baricco* alapított, az ő felkérésére Torinóban írás mesterséget tanít, hiszen a tanítás egyre fontosabb szerepet játszik az életében. Kis csoportos foglalkozásokat tart, írói szemináriumokat, ahol általában egy-egy dráma a kiindulási alap, hiszen szükség van kiindulási alapra, erről vitatkozva lehet elkezdni jeleneteket, majd egyfelvonásost, monodrámát írni. Ez a két műfaj, ami igen gyakran előfordul tanítványai körében, bár ő mindig óva inti növendékeit a monodráma írásától. A 90-es években tartott egy írói kurzust a *Teatro Argentínában*, itt ismerkedett meg *Pierpaolo Palladinoval* is, aki akkor kezdett el a drámaírással komolyan foglalkozni. Örömmel tölti el, hogy ő indíthatta el a pályán, ő egyengethette első lépéseit, hiszen az egyik legtehetségesebb tanítványának bizonyult. Vannak tehetséges követői a fiatalok között, de véleménye szerint inkább csak egy-egy művel tűnnek ki, bár egész életművüket korai lenne értékelni.

A Teatro Argentina színházi kurzusán az volt a feladata, hogy a mesterség alapjaival ismertesse meg a fiatalokat és bevezesse őket a színházi gyakorlati munkába. Aki elég tehetségesnek és kitartónak bizonyult profitálhatott az itt tanultakból és felhasználhatta ismereteit a további színházi pályája során. Sokat vitatkozott tanítványaival a plágium kérdéséről, hiszen az első írói lépéseknél majdnem mindenki meglévő anyagot vesz elő, és ezt dolgozza át, formálja saját ízlése szerint így tanulja meg a legfontosabb írói fogásokat. Véleménye szerint szükség van a plagizálásra, hiszen ez kísérlet a szöveg individualizálására, az alaplú üres edény, melyet az író saját személyiségével fog megtölteni, sohasem tartotta lopásnak a plágiumot, saját műveiben is visszanyúl már meglévő irodalmi toposzokhoz, mitológiához, vagy a történelemhez.

Fontosak számára a példaképek, a mester tanítvány-kérdés mindig foglalkoztatta, ő maga is szeretett volna egy igazi mestert. A tanítás, az iskola azért elengedhetetlen számára, hogy barátokat szerezzen, új ötletekkel, új gondolatokkal ismerkedhessen meg.

Olaszországban kikerülhetetlen példakép, előd Pirandello, de mesterének tekinti *Eduardo De Filippot* és *Dario Fot* is, mivel alapvetően komédiaírónak tartja magát. Gyerekként szeretett bele *Shakespeare*-be, hosszú estéket töltött az ő olvasásával, mivel olyan világba varázsolta, amit azóta sem sikerült újra megtalálnia. Kedveli *Strindberget*, monomániákussága miatt, az ő darabjaiban mindig egy probléma áll a középpontban, amitől nem lehet szabadulni, erős benyomást tett rá *Tennessee Williams* és *O'Neill*. De talán a legmeghatározóbb, nem csak számára, hanem valamennyi színházi alkotó számára a ma Olaszországában *Pasolini*, aki utolsó hat darabjával olyan erős, egységes látásmódot képvisel, ami megkerülhetetlen, a színházi alkotás mibenlétét kérdőjelezi meg: lehet –e egyáltalán drámát írni és színházat létrehozni, a XX. század végén és az után, a XXI. század elején. Manfridi, ahogy mestere, *Pasolini*, előszeretettel nyúlnak a görög klasszikusokhoz, *Pasolini*, s rajta keresztül Manfridi tragédiáinak legfőbb ihlető mestere Platon.

„A platóni dialógus a külső megismerés útján keresztül vezet az olvasóhoz. Ami a tragédiát illeti, a néző már ismeri a mitológiai történetet, s azt újra nyomon követheti, érzelmi azonosuláson keresztül, a város identitásának kifejeződésén keresztül és egyszerű tanítás segítségével. Ami a platóni dialógust illeti, a hallgató, a szereplők segítségével ismeri fel egy logikus-deduktív módszeren keresztül, a valóságban mi is történik, hogy aztán a saját gondolataiba ágyazza, melyből következtetéseket von le, az etika, politika és ismeretelmélet terén.” (123)

---

123, 124 Stefano Casi, *I teatri di Pasolini, Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 176

„Pasolini ezt a platóni folyamatot beledolgozza tragédiáiba, nem a tragédiák tárgyába, sokkal inkább azok ismeretelméletébe. Pasolini számára színházának elsődleges tárgya a közönség, mely tanúvá valamint a pedagógiai -és ismeretelméleti tanok élvezőjévé válik. Kifejezi ellenérzését azokkal kapcsolatban, akik olyan műfajnak tartják a tragédiát, melynek nincs köze a színházhoz, mentális viták színtere, reménytelen narcisztikus rögeszméink kifakadásának helye. „ (124)

Pasolini művei egytől egyik a közönséghez fordulnak, ahol a közönség mindvégig aktív marad, szabad mozgásteret kap reakciói kifejezéséhez, s ahol mindvégig bevonják a darabok cselekményébe, épp ahogy Platón elképzelte a dialógusaiban. A szereplők gyakran a nézőkhöz fordulnak direkt, vagy indirekt módon, s mindezt annak érdekében teszik, hogy a néző vállalja nem csak a kulturális, hanem az etikai és politikai felelősséget is.

Manfridi dramaturgiája a leginkább pedagógikus és filozofikus, darabjaiban gyakran foglalkoztatják intellektuális kérdések, de ezeket az egzisztencialista kérdésfelvetéseket képes a színház zsigeri nyelvén megszólaltatni és komikus, vagy intellektuális álarcba öltöztetni, ezen a ponton dramaturgiája érintkezik Pasoliniéval, a fenti hosszabb eszmefuttatás a mester és a görög dialógusíró között nem véletlen tehát. Ha van valaki az általam kiválasztott szerzők között, aki tudatosan foglalkozik a valóság és annak visszatükröződése, az esztétika és politika kérdéseivel, nos, Manfridi az. Újabb szál, ami Pasolinival rokonítja: a verses megszólalásmód. Mivel darabjait tucatnyi nyelvre lefordították, többszörösen szembesülnie kellett a nyelvi átültetések tökéletlenségével, már csak azért is, mivel darabjaiban rendszeresen használja a verses formát, s ezt a legnehezebb visszaadni egy másik nyelven.

Alapvető kérdés a nyelv kérdése, mélyen foglalkoztat ez a gondolat, mivel sokat hallottam darabjaimat más nyelveken, volt időm gondolkodni a nyelvek egyéniségén. Az irodalmi olasz mesterségesen létrehozott nyelv, amit *Dante* kezdett el írásba foglalni az *Isteni színjátékkal*, de az olasz ma is elsősorban beszélt nyelv, nem tűri a végleges rögzítést, sok nyelvjárás van, a legtöbb írók ezeket a nyelvjárásokat próbálta meg irodalmiasítani,



például Pirandello, aki szicíliai származású, nem ír a saját szicíliai dialektusában, hanem ennek felhasználásával próbál szillabikus, karakterisztikus nyelvet teremteni. Ahogy egy angol színész elmond egy mondatot a színpadon, olyan, mintha együtt lélegezne a szöveggel, az olasz nem lélegzi a nyelvet, hanem mondja, mondja, mondja. Több jelentős írónk van, aki megpróbál egy-egy dialektust újraéleszteni az eredetek feltárásával. *Pasolini* nem volt római, Friuliából származott, mégis a római nép nyelvét kívánta megörökíteni. Másik fontos XX. századi regényírónk *Gadda*, lombardiai származású ő is új nyelv létrehozásával foglalkozott.

Saját műveimben igen fontosnak tartom a verset, több darabomat verses formában írtam. Nem érzem azt, hogy ezzel eltávolodom a közönségtől, sőt, ezáltal valami többletet kap. Egy olasz néző számára a versben való megszólalás, illetve versbeszéd sokkal természetesebb, mint a próza én magam teátrálisabbnak is tartom, ezért használok előszeretettel. Ebben az évben jelent meg darabjaim gyűjteményes kiadásának első kötete, (2005) a második kötet, mely a jövő évre várható, kizárólag verses drámáimat fogja tartalmazni.

Elmondok egy példát, ami talán élénken megvilágítja a versbeszéd és a néző kapcsolatát. *Shakespeare Julius Caesarjában* van az a híres jelenet, amikor a triumvirátus tagjai megszólítják a római népet. *Brutus* prózában szól hozzájuk, kimérten és pontosan fogalmaz, *Antonius* versesben beszél, elbűvöli és meggyőzi a tömeget. Én úgy szeretnék beszélni, ahogy a nézőnek tetszik, ahogy a néző hallani szeretné a szót, saját szavát. (125)

Amikor a komédiaírás lehetőségeiről kérdezem Manfírdit, hezitál, nem hisz a naiv, szórakoztató színházban. Ma is lehet komédiát írni, de inkább fekete komédiát, satirikus hangvétellel. A tiszta formák ma nemigen léteznek. Amikor a tiszta műfajt keresi, mindig visszatér a mitológiához, belebújt már *Elektra* bőrébe, de *Medeia* problematikája is foglalkoztatta, mint ahogy *Racine Andromakhéjához* is azért nyúlt, mert szeretett volna élővé tenni egy nagyon aktuális történetet és ehhez egyszerű, tiszta formát keresett. Annak idején még egyetemi körülmények között készült az *Andromakhé*, négyszereplősre redukálta a darabot: *Oresztész*, *Hermione*, *Pirro* és *Andromaké* maradtak meg az eredeti szereplőgárdából. Annak csehovi komikumát próbálta feltárni, amikor mindenki másba szerelmes, mint aki őt tünteti ki szerelmével.

Különös vonzalmat érzett az orosz irodalom iránt is. Legutóbbi darabjának címszereplője *Anja*, a fiatal múzsa, aki az anyagilag tönkrement *Dosztojevszkij* mellé áll és annak

---

125, 126 Falussy Lilla, Interjú Giuseppe Manfridivel és Pierpaolo Palladinóval, Hajónapló Évkönyv, Budapest, 2007

megmentőjévé, illetve elveszejtőjévé válik, attól függ, honnan nézzük. Hogy újra alkotni tudjon, Dosztojevszkij fausti egyezséget köt, ebből a szerződésből születik meg *Játékos* című regénye.

Manfridi szerint ma nehezebb színházat létrehozni, mint húsz évvel ezelőtt, de mindig is nagyon nehéz volt, mert Olaszországban hiányzik az intézményes színházi hagyomány.

Ezzel szemben nagyon kíváncsi vagyok, milyen a magyar színházi élet. Rajongok Budapestért, többször jártam ott, szeretnék egyszer bemutatkozni a magyar közönség előtt. (126)

Manfridi kifejezett óhaja jelen lenni a magyar színházi életben, mivel a szomszédos országokban, Horvátországban és Ausztriában bemutatták műveit, Magyarországon viszont még nem. Fontosnak tartanám néhány műve hazai megismertetését, bár azok ízlésükben egy, már elmúlt színházi korszakhoz kötődnek, mégis lehetnek olyan világlátású rendezők, akiknek gondolkodása közel áll Manfridiéhez és értékelik a jól megírt, jó szerepekben bővelkedő színműveket.

Manfridinek, aki a klasszikát képviseli a kortárs drámaírásban, nehéz betagozódnia az állami struktúrába, bár dolgozott számtalan állami fenntartású színházban, többek között Genovában, s darabjait *Luca Ronconi* is megrendezte, Rómában mégis a kisebb alternatív színházak fogadták be. Pályája elején a *Teatro Spazio Uno* karolta fel első lépéseit, a trasteveri magánszínházat működtető *Manuela Morosini* bízott a kezdő tehetségében és műsorra tűntette *Vándálok* (Teppisti) című darabját.

Legutóbbi, *Anja* című művét a *Teatro Uno* mutatta be, ez szintén az egyterű, kis költségvetésű színházak közé tartozik. A 2008/2009-es évadban nyitotta meg kapuit az *Alberto Bassetti* által vezetett *Teatro Spazio*, mely egy teljes évadot szentel a kortárs olasz drámának, s lehetőséget nyújt mind pályakezdőknek, mind beérkezetteknek, Manfridi újabb adaptációját, *Mint szél és tűz* (Come la polvere e il fuoco) mutatta be, *Shakespeare Rómeó és Júliája* után szabadon. A történet a másvilágon játszódik, ahol Rómeó, Júlia, Rosalinda,

valamint Mercuzio vetnek számot életükkel s próbálják megérteni saját motivációjukat egy gyertyaláng gyorsaságával eloltott élet után.

Manfridi külföldön legtöbbet játszott műve az *Egy búcsú szertartásai*, a prózában és versben vegyesen írott alkotás főszereplője Bruno, aki köré holdudvarszerűen felsorakoznak szerelmei, s bonyolult családi hálózatában egyre mélyebbre süllyed. A kilenc kép során kilenc év telik el, s Bruno vakságba és magányba menekül egy rosszul élt élet után, mivel nem tud kitörni saját jellemének fogságából. Zsarolások, emberrablás, félig meghozott döntések jellemzőek erre a rideg közegre, ahol a remény egy percre sem melegíti fel a szereplők életét.

BRUNO (*felélénkülve*)

Ezt a zenét egy barátom komponálta

Egy közös barátunk. „Tiszteletjegyzetteinknek”

Arra jó volt, hogy ingyen bemehettünk

De nem volt semmi, amit tudomásul vehettünk.

SILVIA

Egy barát? Milyen barát?

BRUNO

Az a zenész, sajnos arra sem volt időd,

Hogy megismerd, emlékszel?

SILVIA

Te jó ég, az legalább, legalább,

Hány évvel ezelőtt is?

BRUNO

Igen, legalább harminc évvel ezelőtt.

Még házások sem voltunk.

SILVIA

Igen, emlékszem arra a barátra...

Akkoriban igen sokat foglalkoztatott,

---

127 Giuseppe Manfridi, Teatro dell'eccesso, *A túlzás színháza*, Gremese Editore, Roma, 1990, pp 83

Sokat beszéltél róla,  
De aztán kiesett ködös emlékeimből,  
Attól kezdve nem is igen meséltél nekem,  
Semmit el nem meséltél volna.

BRUNO

Semmit, semmit sem mondtam volna róla,  
Vagy talán egy keveset?

SILVIA

Semmit.

BRUNO

Semmit, ezzel meg mit akarsz mondani?

SILVIA

Semmit de semmit. (127)

*Zozós*, Madárkák című darabjának alaphelyzete abszurd komédiába illő, egy pár szeretkezés közben, izomgörcs következtében összetapad és szétválasztásuk bonyolult, mindkettejük múltját felgöngyölítő folyamattá válik. A néző, ugyanúgy, ahogy Pasolini *Orgiájában*, részesévé válik a pár szexuális aktusának és ennek következményeinek, platóni értelemben ugyanis a színház értelme: a néző megszólítása, hiszen a néző az, akiért a színház megszületik. Ez Pasolini polgári tragédiájának alapja, aki a negyedik fal száműzésére építi színházelméletét.

„Nem arról van szó, hogy a színházi teret és időt átformálják oly módon, hogy az keresztutat jelentsen a színház és a valóság között, nem is arról van szó, hogy a színészeket beengedjék a nézők közé, hogy fizikai kontaktusba kerüljenek velük. Pasolini tragédiaelmélete ennek az ellenkezőjét követeli meg, a jelenet bensőleg igénybe veszi a nézőt, ugyanúgy, ahogy Calderón darabjának Velasquez képénél. A színház az a realitás, ahová a nézőt meghívták, hogy ideig-óráig részt vegyen ebben a valóságban, fizikai és intellektuális részvételt kívánnak

---

128 Stefano Casi, *I teatri di Pasolini, Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 178

tőle az előadásban, ahogy az Orgia ambivalens címe ezt alátámasztja. A közönséget olyan előadáshoz hívják meg, ahol, mint ahogy a cím is sugallja, sok résztvevő van, szexuális célzattal, akikből mindössze két személy tartózkodik a színpadon, s akik többször is kijelentik a közönséghez fordulva: „nincsenek nézők.” (128)

Nem, nincsenek nézők, e helyett a közönség is részt vesz az orgiában, mely a színpadon folyik, s résztvevőivé válnak a kispolgári párok szado-mazochisztikus játékainak. Az orgia nem csak egy előadás, hanem perverz viszony a színészek és nézők között, mely a polgári értékrend ürességére kérdez rá, melyben mind nézők, mind alkotók részt vesznek.

Manfridi Madárkaiban, melynek címe utal Pasolini *Madarak és madárkák* című filmjére, a szexuális aktus átalakul és az Orgiával ellenkezőleg már nem élvezet, nem is menekülés, hanem a lelepleződés szimbólumává válik. Fontosnak tartom, hogy hosszabb kitérőt tessek Mafridi kapcsán Pasolini színházesztétikájáról, mely szervesen összeköti a két szerzőt és ezáltal fontos adalék ahhoz, hogy ezt a dramaturgiai szálát elhelyezzük az európai színházi kultúra vérkeringésében, s visszatérjünk az eredetekhez, Platón barlanghasonlatán keresztül a színház és általánosságban fikciós műfaj megszületéséhez.

„Pasolini nem csak a barlanghasonlat, a kivetítés-elmélet miatt használja fel Platónt, hanem elsősorban a szerkezeti működés tanulmányozása miatt. A Lakoma partitúrájában egy-egy beszélő áll az események középpontjában, aki megosztja szerelemmel kapcsolatos gondolatait a hallgatósággal, majd átadja a stafétabotot. Míg egyik szereplő beszél, a többiek automatikusan közönséggé válnak. Pasolini szempontjából, a Lakoma a színház kezdetleges formája, melyben színészek és hallgatóságuk azonosulnak, váltogatva szerepüket, mely kialakít egy speciális közösségi érzést, egy olyan közeget, mely stimulál és konstruktív interakcióra készítet. Az együttélés, együttlélegzés, a színház alapeleme, melyet Pasolini újra

---

129 Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 183

felfedez a görög klasszikus dialógusaiban, aki testét az agórára dobva száll harcba a demokráciáért. „ (129)

A polgári tragédia születése egybeesik az új színházesztétika születésével, abban a korszakban, amikor Olaszország művészi, társadalmi és politikai találkozások színtere, melyek hozzájárulnak az ország e színtéren történő megújulásához. Talán felesleges is megjegyezni, hogy a ma alkotó szerzők többsége ebben a kulturális közegben nőtt fel, hogy aztán ennek elemeit későbbi műveibe ötvözze. A kísérleti színház kapcsán olyan nevek merülnek fel, mint *Bene* és a *Living Theatre*. Ezekben az években érkezett el Olaszországba *Jerzy Grotowsky* színháza, s más olyan nevekkel találkozhatott Manfredi, akik meghatározták a kor színházművészetét, mint *Eugenio Barba*, *Leo de Bernardis*, *Joe Chaikin* és *Tadeusz Kantor*.

Manfridi klasszikája, mind a formájában, mind pedig a görög elődökhöz történő visszakapcsolás tekintetében érvényesnek tűnik, Madárkájában egy polgári szerelmi-incesztózus viszonyt ábrázol, melyet egyrészt elkönyít a komédiába burkoltság, másrészt szereplői élete és bonyolult viszonyrendszere lehetetlenné teszi a feloldozást és a polgári viszonyokból való kitörést.

Manfridi eddigi életművének csúcspontja a 90-es évekre tehető, klasszikus dramaturgiával felépített komédiái és társalgási színművei leginkább a francia ízléshez álltak közel, ezért arattak oly osztatlan sikert a francia fővárosban. Nemzetközi viszonylatban leginkább ismert műve a *Madárkák (Zozòs)*, klasszikus helyzet és jellemkomikumra épülő erotikus komédia, ahol a szereplők mindegyikéről kiderül, a véletlenek mögött sorsszerű szálak mozgatják a szereplők találkozását.

## **10. Fausto Paravidino, a legfiatalabb generáció sikere**

Fausto Paravidino 1976-ban született, *Rocca Grimaldában*, egy kis piemonti faluban, mely, saját bevallása szerint nem szolgált számára annyi élménnyel, amennyiből egész élete során táplálkozhat, így hamar búcsút mondott a szülői háznak és a genovai Teatro Stabile színiiskolájában folytatott tanulmányokat. A színiiskolai évek alatt, társaival, bejárta a környéket, előadásokat szervezve, s a diplomázás előtt nem sokkal, önálló társulatot alapítva Rómába szökött, hogy ott próbáljon szerencsét, először színészként, majd íróként. Karrierje tehát igen kalandosan kezdődött, a sors azonban nem a vándorszínészet felé sodorta, Olaszország legismertebb drámaírójává tette. Jelenleg azon kortárs olasz drámaírók közé tartozik, akiket külföldön is elismeréssel öveznek. Sikeréhez hozzájárult *Franco Quadri* ajánlása, aki az első lépésektől kezdve, szárnyai alá vette a fiatal író, s a *La Repubblica* kritikusaként rendszeresen emlékezett meg előadásairól, gyűjteményes kötetét ő adta ki és ő

írta annak előszavát. Paravidino ugyanis már harminc éves kora előtt gyűjteményes kötettel rendelkezett, mely hat szövegét tárja a kíváncsi olvasók elé.

1996-ban, húsz évesen vetette papírral első művét, *Csirkebontó (Trinciapollo)* címmel, a darabot saját színtársulatával mutatta be s a kritika egyöntetűen nagy sikernek tartotta, frissessége és abszurd dialógusai miatt. Paravidino vallomása, a munkafolyamatról, melyben elmeséli, miként válik a munkanélküli színészből szerző, dióhéjban összefoglalja a pályakezdő színész-író színházesztétikáját.

Az utóbbi időben gyakran megkérdem magamtól, hogy kezdtem el színháznak írni. A *Csirkebontó*val kezdtem. A hogyan elolvasható e darab oldalain, anélkül, hogy külön elmagyaráznám. Ha a hogyan mellett a miért kérdésre is választ kell adnom, már nehezebb helyzetben vagyok. Nem tudom, miért kezdtem el a *Csirkebontó*t írni, s arra sem tudok válaszolni, miért fejeztem be. A válasz, mi szerint nem volt jobb dolgom, kétségtelenül igaz, de nem elég egy komédia fogantatásához. Hogy miért éppen színdarab született a kísérletezésből, miért nem szonett, novella, vagy ballada, egyszerű. Színész vagyok, a színház az a kifejezési forma, mely leginkább megfog, amikor egy formát, történetet, vagy személyt látok, színházi formában kívánom elmesélni, lefordítani, így tehát vagy játszom, vagy írok. Amikor játszom, nem írok. Amikor a *Csirkebontó*t kezdtem írni, munkanélküli voltam. Amikor befejeztem, nem voltam többé munkanélküli színész, viszont munkanélküli drámaíróvá váltam, így aztán hogy ne nyomasszon a túlzott munkanélküliség, írtam újabb három komédiát, melyek úgy-ahogy lefoglaltak, mint író. A *Csirkebontó*, amikor elkezdtem, az utolsó darab lett, amit elkezdtem, de az elsővé vált, amit befejeztem, nagyon tetszett, mindenkinek megmutattam, apámat és anyámat beleértve. Nem gondoltam, hogy előadás lesz belőle, sem hogy meg fog jelenni egy folyóirat hasábjain, nem aggódtam semmiért: sem a hosszért, sem a felvonásokért, figurákért... Csak nevetetni akartam, elképzeltem egy szórakoztató helyzetet és írni kezdtem. Aztán a szórakoztató alaphelyzet kimerült és én megijedtem, mindaz, amin addig dolgoztam, a szemétkosárban végzi.

Aztán eszembe jutott, ha az egyik szereplő meghalt is, a másik pedig eltűnt, attól még maradt egy harmadik szereplő, akit egyedül hagytam egy lakásban. Neki valószínűleg van egy anyja, egy menyasszonya, kétségkívül nagy bajban van, így hát az ő problémáival kezdtem el foglalkozni. Nem aggódtam azért, nevetni fognak –e rajta, vagy sem, a figura élt, volt társaságom. Négy napig éltem vele, négy csodálatos napig, aztán elérkeztünk egy bizonyos ponthoz, amikor rengeteg tapasztalattal rendelkezett, sok évet lepergetett, többet tudott nálam, nem

---

130 Fausto Paravidino, Attore disoccupato si inventa autore, *Munkanélküli színész szerzőként fedezi fel magát*, in Hystrio, 1997, pp 124



írhattam többé róla, s megértettem, a komédia befejezéséhez érkezett. Újraolvastam, rengeteg hibát találtam (amit valószínűleg, önök olvasók is észrevesznek) de világosan láttam, hogy nem leszek képesek őket helyreállítani, ezek a hibák a történet, a forma részeivé váltak. (130)

A darab cselekménye egy gyilkosság köré csoportosul, Marco beenged a lakásába két idegent, s az Első Idegen meggyilkolja a Második Idegent, miközben Marco a kéretlen látogatóknak kávéfőz. Ettől a pillanattól fogva megváltozik a fiú élete, barátnője kérésére azonnal hívják a rendőrséget, az ártatlan Marcót perbe fogják, s börtönben tölt kilenc évet. A pszichológiai vizsgálatok, valamint a hosszas procedúra során, kihallgatói és kezelőorvosai meggyőzik arról, a beengedett Idegen az ő árnyékszemélyisége, a gyilkosságot pedig ő maga követte el. A letöltött büntetés után, amikor Marco élete visszatér a normális kerékvágásba, találkozik a gyilkos Idegennel, de nem fogadja el annak bocsánatkérését, arra kéri, mire becsukja a szemét, tűnjön el, hiszen ő csak egy árnykép, nem valódi személyiség. A kezdetleges írói eszközökkel kifejezett tartalom, beszédes, hiszen a felelősségvállalást s személyiségünk nehezen befogadott oldalát világítja meg. Az abszurd dialógusépítésben kiváltképp jeleskedik Paravidino, mindamellett a komédiát átszővi a fekete humor. Leginkább a helyzetkomikummal él, legtöbb szituációjának alapja a félreértés, mindezt elhallgatásokkal, késleltetett választechnikával tetézi, s ezek a megoldások dramaturgiailag is izgalmassá teszik a korai művet.

Felépítésében legegységesebb dialógus, amikor Marco pszichiátriai vizsgálaton esik át a börtönben, két orvossal beszélgetve, a hamleti mélységű párbeszéd lehetőséget ad arra, hogy Marco jellemét feltárja, s a színlelet bolondság és bölcsesség kérdésével gondolkodtassa el az olvasót.

*Marco, Első Orvos, Második Orvos, az Első Orvos minduntalan sugdos valamit a Második Orvos fülébe.*

ORVOS Kérdéseket fogok feltenni, s ön gondolkodás nélkül válaszol, az első dolgot, amit eszébe jut. De előbb néhány apróság, ki kell töltenünk az űrlapot. Név?

MARCO Vezetéknév!

ORVOS Vezetéknév?

MARCO Piripanzo!

ORVOS Kor?

MARCO Az Úré.

ORVOS Hogy mi van?

MARCO Mi van?

ORVOS Még nem kezdtem el.

MARCO Vége!

ORVOS Most ugrat?

MARCO Kör.

ORVOS Nyugodjon meg.

MARCO Lazítson.

ORVOS Ki kell töltenünk az űrlapot.

MARCO Szavazás.

ORVOS Elég!

MARCO Jóllaktam.

ORVOS Csönd!

MARCO Csönd?

ORVOS Elég már!

MARCO Ja, nekem mondja?

ORVOS Magának.

MARCO És maga is?

ORVOS Hogy mi?

MARCO Amióta elkezdődött ez a történet, senki sem hagy beszélni.

OROVOS És ez elgyámoltalanítja...

MARCO Inkább feldühít.

ORVOS Kicsinek és haszontalannak érzi magát?

MARCO Ne túlozzunk!

ORVOS Majd beszél, ha itt lesz az ideje.

MARCO Úgy tűnik?

ORVOS Csak az adatait akartam.

---

131 Fausto Paravidino, Trincipollo, *Csirkebontó*, in Hystrio, 1997

MARCO Gondolkodás nélkül válaszoltam.

ORVOS Észrevettem.

MARCO Azt hittem, jól csinálom.

ORVOS Ez a maga jellemvonása.

MARCO Maga akarta.

ORVOS Gyakran hall hangokat, melyek elrendelik, mit kell tennie?

MARCO Az utóbbi időben folyamatosan.

ORVOS Értem...

MARCO Marco Parodi.

ORVOS Mi?

MARCO A nevem, ha ki akarja tölteni az űrlapot.

ORVOS Persze. Kora?

MARCO Mennyire taksál?

ORVOS Itt én kérdezek!

MARCO Mind egyformák vagytok. Huszonhárom. (131)

1998-ból való *Gabriele* című komédiája, melyet színész kollégájával *Giampiero Rappával* négykezesként vetett papírra, a darabot a római *Tordinona* színház, majd a bolzanói *Teatro Stabile* tűzte műsorára. Öt fiatal színész, köztük Fausto, Rómában bérelnék lakást, s első szárnypróbálgatásaikat teszik a showbusiness világában, *Fausto* a fiatal író képében jelenik meg, aki egymás után védeti le darabjait a Szerzői Jogvédő Irodában, *Andrea* meghallgatásokra jár, *Filippo* és *Sergio* a bulizásnak szentelik magukat, *Giampiero* pedig megadja magát a depressziónak. *Shakespeare III. Richard*ját próbálják, de a produkcióba és annak finanszírozásába beletörik a bicskájuk, a darab legizgalmasabb pontjai, amikor Shakespeare jelenetei összefonódnak saját életükkel. Fiatalos lendületük és termékenységük a színházteremtés helyett egy gyermek nemzésében ölt testet, ugyanis barátnőjük, *Angela* kézről kézre jár a fiúk között, s végül teherbe esik, a gyermeknek így egyből öt apja lesz.

A mű kifejezett erénye az a könnyed elegancia, ahogy Fausto saját életét, generációja problémáit belefoglalmazza a komédiába. Dialógusai pergőek, dinamikusak s nem nélkülözik

a filozófiai aspektust sem, Giampiero életuntsága, mindent feladni akarása, generációja tehetetlenségéről fed fel titkokat, s szándékosan *Beckett Godot-ra várva* című színjátékára enged asszociálni. A fiúk szembesülnek Angela másállapotával, s meggyónják egymásnak érzelmeiket, írói szemszögből ezek a monológok a darab legőszintébb pontjai, mivel a barátság áll a jelenet középpontjában, melyet a konfliktus megerősít.

FAUSTO Örvendek, hogy mindenkit jó egészségben találok, mint korábban, úgy tűnik, nincs semmi újdonság. Én jól voltam saját távollétemben és azt mondom néktek: Angela egy kicsit bunkóztál, ezt mindannyian tudjuk és végülis te voltál, aki elmentél, most aztán ne verd ki a balhét, én teljesen kifeküdtem, hülye lettem, infantilis, ezért hát:

A./ Ha meg akarod tartani és felnevelni a saját felelősségedre, vagy mi a fasz, hát tedd azt! Én nem sietek apává válni!

B./ Engem is be akarsz vonni? Hónapokat töltöttem volna azzal, hogyan felejtselek el, most megspórolhatod a fáradságot. Ha szeretsz. De ha nem szeretsz, megöregedni érted, egyik pillanatról a másikra... ha nem szeretsz, nem az enyém és nem is a tiéd. Add az apácnak, vagy ha ez ma már nincs divatban... add egy sebésznek három hónapon belül. (132)

Barátság és első szerelmek *Két fivér* című darabjának témái, mellyel számtalan díjat nyert Paravidino, köztük a *Premio Tondellit*, az egyik legrangosabb drámaírói elismerést. Itt is a minimál színházzal kísérletezik, egy térben játszódik a cselekmény, 53 nap történetét öleli fel, ez alatt a rövid idő alatt jut el a fivérek egyike a gyilkossághoz. *Lev* és *Boris* között szoros a testvéri szál, a viszonyt rontja, hogy velük egy lakásban él Lev barátnője, *Erica*, akinek jelenléte egyre súlyosabbá válik. Erica rendetlen, manipulatív és nem illik a két fivér által felépített, konvenciókon alapuló világképbe. A fivérek rendszerint hazug leveleket küldenek haza a családnak, melyből édesanyjuk arról értesül, mindketten jó állással rendelkeznek, kiváló jövedelmük van és életük nagy nyugalomban telik. Az infantilis hazugságokkal teletűzdelt levelek elviselhetetlen közeget teremtenek. Lev kiszabadul egy időre ebből a

---

132 Fausto Paravidino, Gabriele, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2002, pp 55

háromszögből, mely lehetőséget teremt testvérének, Borisnak a szerepcserére, Erica birtokba vételére. Kiváló színházi helyzet, melyben a szerző minden lehetőséget végigzongoráz, s kiaknázza a szituációkban rejlő tragikumot és komikumot. A dramaturgiai végkövetkeztetés: Erica megölése, akivel Lev, mint tulajdonával bánik. A harmónia helyreáll a két testvér között, de a fejlődés elmarad. Kettejük jelleme nem fejlődött, a köztük lévő kapcsolat minősége nem javult a tragikus történet által. Erica halála így némileg súlytalan. A fiatal szerző azonban megcsillantja tragikum iránti tehetségét. Dialógusai feszesek, koncentráltak, képes kevés szóval hatásos drámai közeget teremteni.

Dramaturgiailag meglehetősen összetett az *M. család betegsége* és a *Csendélet egy árokban*, mindkét mű rendkívül izgalmas, de túlhaladja a huszonéves szerző képességeit és világlátását. Az *M. család betegsége* egy unalmas kisvárosban játszódik, az út mentén épült településen, ahol - a Vadnyugatéhoz hasonlóan - az átmenő forgalom jelenti az egyetlen izgalmat a lakók életében, az átutazók fel sem figyelnek a két jelentős várost összekötő jelentéktelen helyre. A történet nélküli állapotrajz közvetítője M. család háziorvosa, aki az elhunyt anya, a végzetes leépülést okozó betegséggel küzdő apa, a két nővér és a fivér háziorvosa. Ebből a többszörösen terhelt közegből nehéz a kitörés, *Marta* viseli apja gondját, *Maria*, akibe a legtöbb életösztön szorult, menekül a család fojtogató levegőjéből, *Gianni*, a legfiatalabb testvér pedig veszélyes autóversenyeken kísérti a szerencsét, amíg bele nem hal egy rosszul elsült ütközésbe. A jövőkép hiánya, unalomig ismételt mondatok, elunt kapcsolatok jellemzik ezt a közeget, ahol, mint a *Két fivérben*, szintén tragikus eseménynek kell történnie a változási folyamat elindulásához. Egy család szétesése, egy kapcsolat vége, egy barátság széttörése, mind jól megírt töredékdialógusokkal felépítve, a darabból azonban hiányzik a mélység, az eseményeknek nincs tétje és hatása a szereplők jellemére. Egyszerű állapotrajzot látunk, Paravidino generációjának problémáit tárja elénk, ez a közeg és a továbblépés képtelensége

több művében visszaköszön, legutóbb *Texas* című filmjében mutatott be egy hasonló kisvárosi közeget, ahol az ellustult és infantilis fiatalok, a felnövés elől menekülve, életképtelenül ténferegnek a szüleik által felépített villákban, és nem találják a kivezető utat. A húszas és harmincas generáció alapvető problémája ez a kiúttalanság, melyet nem a szegénység, ellenkezőleg, a bőséges választék és a választás képtelensége, a bizonytalanság, az erőteljes élmények keresése indukál. Mindennek szoros következménye a bűnözés iránti hajlam, ezt a témát *Csendélet egy árokban* című opusában mélyíti el Fausto Paravidino. Dramaturgiailag új formát talál, nem dialógusokban, hanem monológokban veti papírra a darabot, ahol a fő cselekményszál egy családon belüli gyilkosság köré csoportosul. A krimi izgalmával és a legmodernebb forgatókönyv írási elméletek segítségével felépített műben, az emberi kapcsolatok végleges kiürülése és degradálódása áll a középpontban.

A fiatal szerző szerencsésen váltott témát, mielőtt a fent vázolt problematika, generációja tehetetlensége, kimerítették volna írói készleteit és meghaladták volna írói eszközeit.

2001-ben Paravidino részt vett a *Royal Court Theater, International Connections* elnevezésű programján, ahol azt a feladatot kapta, hogy egy nemzetközi érdeklődésre számot tartó témát dolgozzon fel. Az események szerencsés együttállásának köszönhetően épp ebben a periódusban került sor a G8 konferenciára, melyet 2001-ben Genovában rendeztek meg. A konferencia globalizáció-ellenes tüntetéssé fajult, melynek során a feldühödött tömeg autókat gyújtott fel és kirakatok ablakait törte be, a nyolc nagyhatalom erőfölénye és a kapitalizmus egyeduralma ellen tiltakozva. Az eseményeknek egy halálos áldozata lett, *Carlo Giuliani*, egyetemista, aki véletlenszerűen sodródott a tömegdemonstrációba s egy rendőri lövedék eltalálta. A szerencsétlen kimenetelű tüntetés megfelelő alapanyagot biztosított a szerzőnek újabb remekművek létrejöttéhez. Két szöveget komponált a G8 konferenciát követően, az egyik a *Genova 01*, melyet vázaltszerűen, dialógusmentesen vetett papírra, ebből többnyire

felolvasó színházi és kísérleti jellegű előadások születtek, a másik, ezt bizton nevezhetjük darabnak, a *Földimogyoró* (Noccioline), mely derék nemzetközi karriert futott be, s a 2002/2003-mas színházi évad legjobb külföldi szerzőjének járó díjjal jutalmazták Németországban, a *Theater Heute* publikációját követően. A történetek abszurditását fokozza, hogy Paravidino, bár Genovában nőtt fel, s színházi munkája is a genovai színházhoz kötötte, a konferencia alatt nem tartózkodott a városban, Párizsból, a távolból, figyelte az eseményeket s csak a nemzetközi sajtóból és barátai közvetítéséből értesült, a nagy nemzetközi felháborodást kiváltó és demokráciát meghazudtoló tényekről.

A *Genova 01* dramaturgiai szempontból érdekes, nyitott szöveg, ahogy a szerző nevezi, prológból és négy felvonásból tevődik össze, mely a konferencia négy napját öleli fel. A nyitottság Paravidino instrukciói szerint abból adódik, hogy a genovai konferencia következményei máig hatnak és nem lehet tudni, a vége szót mikor lehet a szöveg végére írni.

A tragédia megköveteli, hogy tökéletesen újraírják napról-napra, ez az, amit teszünk, a szöveget újra és újra átdolgozzuk, amint új részletek állnak rendelkezésünkre, melyek kiemelkednek az időből, s melyek átformálják történet szemléleti módjainkat, s azok szemléletét, akikkel dolgozunk. A sok különböző verzió szerint, melyekben a szöveget bemutattuk és felolvastuk, álljon itt az első, a legegyszerűbb, ezt olvasták fel a Royal Courtban, az egyetlen módosítás Carlo Giuliani halálának rekonstrukciója. (133)

Paravidino részletesen bemutatja a helyszínt, a konferencia szereplőit, a nyolc nagyhatalom politikai képviselőjét, akik 2001-ben: *Putin, Chirac, Schroeder, Blair, Berlusconi, Koizumi, Chretien* és *Bush* voltak. A rendezvényen képviseltette magát az ENSZ a Világbank, a Nemzetközi Pénzalap, az erődemonstráción a rend erői túlzott mértékben vannak jelen, 18000 rendőr vigyáz a politikusokra, rakétaelhárító erők jelennek meg Genova határában és a K-For koszovói hadtestét is ide vezérlik. Az intézkedéseket a lakosság sokként éli meg, Genovát három zónára osztják és korlátozzák az őslakosok mozgásszabadságát. Berlusconi még arra is megkéri a város lakosságát, hogy ezekben a napokban ne teregesse ki a megszokott módon az

---

133, 134 Fausto Paravidino, *Genova 01*, in *Teatro, Ubulibri*, Milano, 2002, pp 221-222

utcán a fehérneműt. Ezek után a konferencia jelszavává válik: „Ki a fehérneművel!” Paravidino mellett, hogy emléket szeretne állítani a demonstráció egyetlen halálos áldozatának, arra kívánja felhívni a figyelmet, hogy az események következtében Genova fogalommá vált, mely a XXI. századi demokrácia lehetetlenségét szimbolizálja.

- Amikor a személyi igazolványomban azt olvassák: Genovában született, félig együttérzéssel, félig haraggal kérdik tőlem: „ott voltál”?
- Nem, nem voltam.
- Én igen.
- Tudom. Genova egy város volt, s mindennek ellenére az is maradt, de szimbólummá vált. Önmagán túli jelentéssel bír. Az önmagát demonstráló hatalmat szimbolizálja, mely minden vitathatósága ellenére létezik. A tragédia mindent fedez. Tragikus helyé vált, mint az egykori Théba, de a tragédia a jelenben él, még nem indult el a metaforává válás útján és ezért napról napra újraírható. (134)

Mint a *Csendélet egy árokban* című darabjában, a rendőrségi nyomozás módszereit használva járja körül a vázlatos szöveg Carlo Giuliani halálát, s az ő értelmetlen pusztulásával egyidejűleg az anarchia, a terrorizmus és a demokrácia kérdéseit. Az önmagát védő hatalom kiolt egy emberéletert, a felelősséget nem vállalja a gyilkosságért, s azzal érvel, a rendet fenn kell tartani, a fiú a rend útjába áll. A legmegdöbbentőbb momentum, amikor Giuliani szülei arra kérik az államot, foglaljon állást, ismerje be a mulasztást, s a hatalom birtokosai egyértelműen elutasítják, nem csak a felelősségvállalást, a világos állásfoglalást is. A szerző az állam hatalmának kereteit és a felelősség kérdését boncolgatja Giuliani halála kapcsán, aki rossz időben volt rossz helyen, az önmagát védő hatalom áldozatává vált.

- Olaszország alkotmánya, melyre Scajola (*az akkori belügyminiszter*) két hónappal Genova előtt felesküdt, a következőket állítja a 28-as paragrafusban:
- Állami funkcionáriusok és az állami hivatalok alkalmazottai közvetlenül a büntetőtörvénykönyv és a polgári törvénykönyv szerint vonhatóak felelősségre az elkövetett bűn mértékében. Bizonyos esetekben a polgári felelősség kiterjed az államra és az állami szervekre is.
- De az állam büntelen.
- És az olasz alkotmány kevesebb erővel bír, mint egy talk show.



- És így törvényes védelemnek számít, ha a rend erői az apák kirakatainak védelmében, beverik a fiak fejét.
- Mivel számukra garantálják a büntetlenséget.
- Mert ha a bíróság gyilkosság, erőszak, vagy szexuális bűncselekmények kapcsán indít pert ellenük, ők fellebbeznek.
- És az állam megvédi őket és visszahelyezi a szolgálatba.
- Pasolinit idézem, mint annyian, amikor azt mondta: „tudom, kik a tömeggyilkosságok okozói, de nincs bizonyítékom.”
- Tudom, kik a tömegmészárlások okozói.
- Tudom, kik azok, akik két összedőlt felhőkarcoló törmelékébe burkolózva rejtegetik a genovai bűnösöket és egy igazságtalan háborút, mivel minden háború igazságtalan.
- A szeptember 11-e és a G8 előtt beprogramozott háború bűnöseit.
- Tudom, ki az, aki a genovai mészárlással akarja rejtegetni a bizonyítékokat. Tudom, ki az, aki az elsötétítéssel akarja bizonyítani, nem létezik erőszakmentes, külön világ.
- Én tudom.
- De nincsenek bizonyítékaim.
- Képeink vannak. Genova képei.
- A modern tragédia képei.
- Bámulatba ejtő.
- Értelem nélküli.
- Katarzis nélküli. (135)

Paravidino saját rendezésében vitte színre a rendkívüli szöveget, melyet több állami –és magánszínház, többek között a római *Teatro Ambra Jovinelli*, *Teatro Vittoria*, a firenzei *Teatro della Limonaia* is befogadott. A minimális díszlettel és jelmezzel készült, a színészi játékon és mozgáson keresztül az eszmei mondanivalóra koncentráló előadást baloldali rendezvény követte, melyen részt vettek a genovai események áldozatává vált Giuliani szülei, a politikai

---

135 Fausto Paravidino, Genova 01, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2002, pp 241

136 Fausto Paravidino, Noccioline, *Földimogyoró*, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2002, pp 246

vita homlokterében olyan súlyos etikai kérdések álltak, mint a demokrácia és az emberi élet értéke.

Ezt a gondolatmenetet folytatja *Földimogyoró* című drámájában, mely az előbbinél kidolgozottabb és több teret hagy a színészi játéknak. Szereplői húsz és harminc év közötti fiatalok, akik együtt élnek egy lakásban, mely az egységes Európát jelképezi, a köztük felmerülő kérdések, konfliktusok a ma Európájának legégetőbb problémáit taglalják. Minden jelenet egy-egy alcímet kap, s így kikerekedik az Európai Unió teoretikus alkotmánya, a legfontosabb szalagcímek:

- Munkapolitika
- Tartózkodási engedély
- A tömegmédia ellenőrzése alatt tartja a világot
- Schengen, az áru és a személyek szabad áramlása
- Globalizáció és internacionalitás
- A tulajdon védelme
- A hatalmi harc új módszerei. (136)

A baráti társaságot - melynek középpontjában, *Buddy*, a lakás őrzésével megbízott fiú áll - viták, ellenségeskedések határozzák meg, ő dönti el, ki léphet be a lakásba, ki válhat a társaság tagjává, a diszkrimináció kérdése, mely a sokszínű Itáliában igen aktuális, erőteljes színezetet kap a darabban. Buddy örködik a tulajdon felett, a kapitalizmus törvényei, a tulajdon szent és sérthetetlen volta szintén kiemelkedő jelentőséggel bírnak a szövegben. Az első felvonás csúcspontja, amikor a baráti társaság összegyűl és *Snappy* tanmesét ad elő a piac törvényeiről, elmeséli, fizetés nélkül akart távozni egy étteremből, a következmények súlyosabbak voltak, mint hitte. A darab két felvonásos, az elsőben a fiatalok a húszas éveik elején járnak, első önálló lépéseiket teszik az életben, és csak tervezgetik a jövőt, a második

felvonásban, amikor a szereplők a harmincas éveikben járnak, eldőlt, kik kerültek a hatalom oldalára, kikből lettek a fogvatartók és kikből a fogva tartottak. Ez a felvonás egy börtönben játszódik, a modern kori fogva tartási és kihallgatási módszereket körvonalazza. A kihallgatások során haláleset is történik, így az események tragikus színezetet kapnak, mint a fentiekből kiderül, Paravidino majd minden darabjának a megoldása ez, ahol emberveszteség történik, ott a tragédia hihetetlen erővel fogja össze a szöveget és ad súlyt a történeteknek. Buddy vallomása zárja a darabot, aki Júdásként árulta el társait annak idején, tíz évvel korábban. Amikor ugyanis a gondjaira bízott lakás tulajdonosa hazatért, ő megtagadta barátait, ha akkor kiáll mellettük, talán minden másképpen alakul és ő sem válik a hatalom fogaskerekévé. Az író leleményesen foglalja keretbe a játékot, bugyuta gyerekdal zárja a történetet és teszi egyértelművé a változás lehetetlenségét.

Az író leleménye, mely fiatal korából is adódik, az egyszerűség, mellyel látszólag bonyolult filozófiai és politikai kérdéseket világít meg. Az újraelosztás lehetetlenségét coca-cola vásárlás mezébe öltözteti, a fiataloknak nem sikerül megegyezniük az ital mennyiségét és minőségét illetően, így a demokrácia újfent csorbát szenved.

Fausto Paravidino jelenleg Olaszország legismertebb fiatal drámaírója, akinek egyszerre mutatták be darabjait Németországban, Angliában és Olaszországban, a 2001 és 2003 között kifejezetten keresett volt a nemzetközi porondon, ismeretségét a londoni Royal Court Theater felkérésének köszönhetette, ebből a sikerből profitálva egymás után tűzték műsorra darabjait Olaszországban, többnyire az alternatív struktúra színházaiban. Állami színházakban viszonylag ritkán mutatnak be fiatal, kortárs szerzőt, Paravidino művét 2007-ben a római Teatro Eliseo tűzte műsorára, mindezt az új igazgatónak, *Massimo Monacinak* köszönhetette a szerző, s Róma város rendhagyó kísérleti programjának. Az előadást *Valerio Binasco* rendezte, aki erőteljes színészvezetéséről és koncentrált látásmódjáról híres, az olasz

közönség, mely kevésbé nyitott az újdonságokra, mint a magyar, örömmel fogadta ezt a kísérleti programot, hiszen a fiatal színészek új értelmet adtak a régi kereteknek, s a társadalmi kérdések aktualitása vitathatatlan.

Paravidino az utóbbi években a filmkészítés felé fordult, mind íróként, mind színészként ez áll gondolkodása homlokterében, mint író némileg megrekedt, ebben a változó alkotói periódusában új témák felé orientálódik. Legutóbbi munkája, a *Moana Pozzi*ről forgatott film, ahol színészként *Riccardo Schicchi*t alakítja, ennek magyar aktualitása is van, hiszen a filmalkotás a 80-as évek pornóvilágát kelti életre, melyben *Cicciolinának* is jut egy szerep, hiszen Schicchi a magyar pornódíva első menedzsere volt.

Csak reménykedhetünk benne, hogy Paravidino e kitérő után visszatér az íráshoz, s hogy tapasztalatait és tehetségét újabb drámai remekművek írására fordítja.

## **11. Ugo Chiti és a toszkán népi dramaturgia**

Legalább húsz éve áll az itáliai dramaturgia élvonalában Ugo Chiti, aki 1943-ban látta meg a napvilágot Firenze közelében, (Tavernelle Val di Pesában), a 70-es években tört be a színházi életbe saját társulatával, ahol színészként és rendezőként is közreműködött. Először *Pier Allival* közösen dolgozik, s kísérleti jellegű társulatukkal főképpen a toszkán népi dramaturgia és ennek továbbfejlesztése áll érdeklődésük középpontjában. Történelmi és mitikus témákhoz nyúlnak, mint a Gilgames eposz, ebből *Kafka és Gilgames látogatása* címmel előadást készítenek, ezen túl a firenzei *Testvériség* színházzal közösen történelmi kutatásokat

végeznek, hogy dramaturgiai munkájukat színesítsék. 1983-ban *Arkhé* néven újabb társulatot alapít, majd ezzel egy időben az *Arca Azzurra* elnevezésű színházzal kezd dolgozni, a munka során lehetőség nyílik számára, hogy a különböző nyelvjárásokban elmélyedjen, s a dialektusban írt színműveket alapul véve saját stílust kísérletezzen ki. 1987-ben nagy horderejű színházi kísérletbe kezd, *Föld és emlékezet* címmel trilógiát ír, melynek keretében a huszadik századi olasz történelmet, a felelősséget és az emlékezetet dolgozza fel, ötven év történelmét a helyi mikrokozmosz látcsövén keresztül. *Chianti* tartomány a kiindulási pont, s e kisváros történetén keresztül, az olasz társadalom legapróbb történelmi változásai alkotják a trilógia fő vonulatát. Az első rész *Allegretto*, melyből *Albergo Roma* címen filmet is készítettek 1996-ban, a második világháborút és a fasizmust állítja pellengérre, a második rész, a *Jimmy tartománya*, (La provincia di Jimmy) az ötvenes évek családi mikrokozmoszát mutatja be. A trilógia harmadik, befejező része a *Fekete kardinális* (Nero Cardinale) mely a vallást állítja középpontjába, a kényes téma szintén számos elismerést kapott, 1987-ben *Riccione-díjjal* jutalmazták, ez a legrangosabb, drámáért járó díj.

Érett, kiegyensúlyozott stílusa méltán tart igényt elismerésre, évek munkájának eredményeképp sikerült kitörnie a vidéki, népnyelven alkotó szerző kategóriájából. Mondanivalója egyetemessége ellensúlyozza a toszkán népi behatást, mely nyelvezetét a mai napig erőteljesen meghatározza és színesíti, - mellékesen megjegyezve ez a dialektus az egyik legkönnyebben érthető a számos olasz nyelvjárás között, míg a nápolyi és szicíliai nyelv megértéséhez majdhogynem szótár szükségeltetik, a toszkániai nyelv, néhány jellegzetes fordulat megismerése után, könnyen érthető. Chiti nyelvezetének másik fő jellegzetessége a néhol már-már támadó hangvétel, az erő, mely dialógusaiból árad, a drámai hangsúlyok,

---

137 Silvia Calamai, *Surreale Toscana, Szürreális Toszkána*, in Ugo Chiti, *La recita del popolo fantastico, Una trilogia, A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 17

szereplői, akiknek egytől-egyik súlya van, az érzékenység és sebezhetőség, azaz összefoglalva humanizmus, mely minden mondatából árad.

Alkotásmódjának legfőbb sajátossága, hogy színészként, majd rendezőként közelít a drámaírás felé, ő is ott áll szereplőivel a színpadon, majd, amikor rádöbben, színészi jelenléte játékmesterivé, felügyelőivé alakul a színpadon, szerepet vált és a nézőtérrel irányítja, formálja szereplői életét. Akkor hagyja abba a színészkedést, amikor rádöbben, túlságosan „rajta van a színészeken”, követi őket „szemmel, gesztussal, még a leheletével is” s ez több mint nyomasztó színész kollégái számára.

Egyik interjúja során munkamódszeréről váll.

„Karrierem során többször megjegyezték a kritikusok, hogy jól játszottam, a kezdő, vagy workshopokon részt vevő színészek maximális professzionalizmusával. Mindennek ellenére erőm a szereplők megalkotásában rejlik, fizikai alapokon nyugszik, a létezés, a cselekvés erején, a színészek szájába adom a dialógust, színészen gondolkodom. Jók a játékvezetési képességeim, a színészek bizonyos értelemben az én teremtményeim.” (137)

Számtalan színházi kísérlete során térszínházzal is foglalkozott az oly sokszínű és széles amplitúdóval rendelkező szerző, melynek során egy addig nem ismert Toszkánát tárt fel a nézők előtt, ősi és autentikus világot, elfojtott, mélyben nyugvó indulatokkal. Néhány előd munkásságát beledolgozza darabjaiba, akik addig az ismeretlenség homályában rejtőztek, Chiti színházát azonban érettebbé és hitelesebbé teszik, művének komikus - népi oldalát domborítják ki. Hitvallása szerint színházában nincs moralizálás, vigasztaló szándék, egyszerűen komédiát akar létrehozni. Az úgynevezett toszkán gonoszság inkább látszólagos, mint valódi.

---

138 Silvia Calamai, *Surreale Toscana, Szürrealis Toszkána*, Ugo Chiti, *La recita del popolo fantastico, Una trilogia, A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 15

„Az a mód, ahogy nálam a család megjelenik, a mélyben majdnem mindig valami szörnyűséget rejt magában, kegyetlenséget, miközben a néphitben a család az abszolút érték, a legfontosabb az életben, a biztos kapu, mely mindig nyitva áll.” (138)

Chiti életművében fontos szerepet játszanak az adaptációk, legalább annyira, mint a toszkán népi kultúra. Olyan elődökből merít, mint *Edgar Allan Poe*, 1984-ben *Poe Interiors* címen készít előadást társulatának fiatal színészeivel.

Fontos lépés számára *Kafka Átváltozásainak* színpadra emelése, mely a térszínházból az Arkhé társulat felé vezette a szerzőt, s hivatásos rendezőt és szerzőt nevelt belőle. Fejlődésében fontos szerepet játszik a mozgókép, sohasem tagadja vonzódását a film iránt, 1984-ben *Hollywoodi telenovellák* címen készít előadást, s a mai napig sikeres forgatókönyvek szerzője, ezek közé tartozik a *Szerelmi kézikönyv*, a *Gomorra* a *Donatello Dávidja*, az utóbbi években valóban leginkább a forgatókönyvírás áll érdeklődésének homlokterében. A filmszerűség nyomon követhető darabjaiban is, mivel a töredezettség, a montázstechnika, a szabad elbeszélés, a logikai átkötések hiánya dramaturgiájának alapelemei.

Munkásságában organikus fejlődés eredménye, hogy a térszínháztól eljutott az *Arca Azzurra* társulatig, mellyel legfontosabb előadásait létrehozta, mint a fent említett trilógia, s egymás után aratta le a kritika és a szakma elismerését. Kiforrott, érett, konkrét és zsigeri színházi nyelvet alakít ki, melyben a népiesség az éltető erő, ahol archaikus történetelemek és ennek függvényében mára ódivatúvá vált szavak szerepelnek, melyek mégis művei alapköveivé válnak. Ez a nyelv képszerűen fejezi ki azt a keserű, sokszor kegyetlen és szenvedéssel teli világot, mely látszólag a nyugalom álarcát ölti magára, a mélyben azonban a meggyónatlan bűn és szégyenérzet dominál. A szekrény mélyén csontvázak rejlenek, kollektív és családi csontvázak, önmarcangolás, erőszak és kíméletlen keménység uralja a családtagok és

házastársak közötti kapcsolatokat. Olyan tabuk kerülnek terítékre, mint a homoszexualitás és az incesztus, melyek a legkeményebb büntetést váltják ki a zárt, falusi közösségben.

Mindehhez felhasznál irodalmi alapanyagokat, mint a *Rómeó és Júlia*, melyből In punta di cuore (*Szívhegyre tűzve*) készít adaptációt, vagy a *Dekameron*, mely megkerülhetetlen egy toszkán szerző számára.

A Fekete kardinális (Nero cardinale) *Francesco Maria de' Medicinek* állít emléket, aki elbukik a dinasztiaépítés igyekezetében. A szélsőségek iránti vonzalom, a zaklatottság, mely földre terít, de elfojtva is felszínre tör, rendszeresen visszatérő elemek Chiti munkásságában.

Legutóbbi és egyben legérettebb munkái világszemléletükben igen közel állnak a Trilógiához. A *Komikusok evangéliuma* (Vangelo dei buffi) 1996-ból, a bűnről, a gyötrelmekben való megmerítkezésről beszél. A *Négy bomba a zsebben* (Quattro bombe in tasca) 2000-ből, a második világháború ellenállási mozgalmának idején játszódik, a humanizmust állítja középpontjába, az emberi emlékezetről, pontosabban annak hiányáról fogalmaz meg addig ki nem mondott mondatokat. Új elbeszélési technikával kísérletezik A *Via della Scala srácai* című darabjában, melyet 2003-ban vetett papírra, s ahol szintén kegyetlenül reális, szenvedésen és bűnökön alapuló mikrokozmoszt mutat be. A másság a darab alaptézise, egy sérült fiú szemével láttatja a világot, a megértés hiányán keresztül, a megértés szintjeit és annak mélységét kívánja szemléltetni.

Ezek a művek is trilógiába rendeződnek, ebben a formában adta ki őket az *Ubulibri, Franco Quadri* könyvkiadója, összefoglaló címen *A fantasztikus nép színjátékának* (Recita del popolo fantastico) nevezte el Chiti második trilógiáját.

Megint csak Toszkánából merít, mint nyelvi és tematikus edényből.

---

139 Ugo Chiti, Il Vangelo dei buffi, *Komikusok evangéliuma*, in La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színjátéka*, *Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 26



*A komikusok evangéliuma* képzeletbeli térben játszódik, a nyelvi kutatómunka eredménye és a toszkán nyelvben történő megmerítkezés, itt érik be, ennek eredményeit élvezheti a néző, hiszen a szereplők kifinomult, átszítált nyelven szólnak meg.

Főszereplői *Jézus*, *Péter* és *János*, történetük felvázolásakor elkerülhetetlenül felmerül néhány népi toposz, mely túllépi Toszkána határait, Chiti saját, korábbi műveihez is visszanyúl, és önmagától idéz, ugyanis a *Komikusok evangéliumát* megelőzte a *Közönségesek evangéliuma*, 1976-ból. Szerkezeti felépítését tekintve az evangéliumi darabban kulcsfontosságú szerepet játszik Péter, ő indítja és ő zárja a történetet, az elindulás lehetetlenségét és lehetségességét veti fel: „Nem mehetek, ezért akár el is mehetek.” (139) – ilyenképp összegzi a vándor filozófiáját.

A rendkívül erős képszerűség szerepet kap a trológia másik két darabjában is, a *Négy bomba* a zsebben, a németeket, mint viperákat, kígyókat és szalamandrákat mutatja be, a már meghalt ellenállók alakjai minduntalan feltűnnek a horizonton, a *Via della Scala srácai* estében pedig *Giovannino* a szellemileg korlátozott képességű fiú fantáziáján keresztül láttatja a történetet.

Mindez lehetőséget nyújt a szerzőnek arra, hogy ne banális módon szembesüljön olyan súlyos témákkal, mint a népi vallásosság, a történelmi múlt súlya, a terhelt gyermekkor.

A *Komikusok evangéliumában* a tér szimbolikus, rurális környezet, learatott búzamező, ahol a kék rendezett nyugalomban fekszenek, éjjel fenyegetővé válik, állati hangok, üvöltések hallatszanak a háttérből. A fel nem mérhető univerzum távlata, az emberi jellem kiszámíthatatlansága, mely félelmetessé teszi ezt a békés falusi idillt, ahol Jézus tesz rendet a vacsora maradékai közt, és kártyát kever, hogy szórakoztassa az ébren maradottakat. Erőteljes vonulat a darabban *Péter* és édesanyja viszonya, a kemény, szikár nő fia minden mozdulatát

ellenőrzi, elküldi répáért a vacsorához, s a földeken bókászva Péter találkozik Jézussal, aki aztán átveszi a Mester szerepet, és az Anyánál gyengédebben tanítja a kissé félkegyelmű Pétert. Miután Péter rémulten veszi tudomásul az Anya által felállított természeti törvényt: minden ennivaló a nősténynek jár, hiszen ő az, aki kilenc hónapig ingyen táplálta méhében s aztán a tékozló fiú két évig szívta a mellét, Péter végleg a Mester mellé szegődik. Bár köztük is vannak összezőrdülések, de haragkezelő technikájuk jól működik, megegyeznek abban, hogy:

PÉTER Ma én gurulok dühbe, holnap te. Ó, a jellem, a jellem! De aztán, tudod én is... Ha azt mondom, fogj tüzet, megijedek, de tényleg. Azért veled megyek.

JÉZUS Így legyen! (140)

A learatott búzamező olykor vallásos felvonulássá változik, majd házasság színhelyévé, ahol a gyerekek szimulálnak házasságkötést kocsikkal és szekerekkel tarkítva, egy másik színben temetést látunk, az élet a maga egyszerűségében és lekerekítettségében tűnik fel. Péter flörtölni kezd az Özvegygel, aki egy hete meghalt férjét siratja, a shakespeare-i jelenet pikantériája: a szexualitás nyers erővel tör elő a szereplőkből ebben a vidéki környezetben, még Jézus is szégyenlősen fordul el Péter és az Özvegy románcát látva.

ÖZVEGY Egy hete, hogy meghalt a férjem, mindazért amit tettem vele ezen a földön, felszállt a biztos mennyekbe. Most azt akarom, hogy meghalljon odafentről. Remélem, számításba veszik. Dino... Dinino... szerelmem. Itt vagyok a diófa alatt, itt várlak. Nem mozdulok innen.

PÉTER Szegénykém, micsoda teher. De hát így nem veszik számításba.

ÖZVEGY Miért?

PÉTER Nyitott szemmel imádkozol! A csodák egyáltalán nem így történnek... Kicsit rá kell segíteni...

ÖZVEGY Hogy érted?

PÉTER Mindenesetre hunyd be a szemed! Én tartom a nadrágot, *(az özvegy a férje nadrágját tartva imádkozott)* így jobban tudod mozgatni a karodat.

---

140 Ugo Chiti, *Il Vangelo dei buffi, Komikusok evangéliuma*, in *La recita del popolo fantastico, Una trilogia, A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 28

ÖZVEGY Hogyan mondd?

PÉTER (*utánozza az özvegy korábbi imádkozó mozdulatait*) „Dino, Dinino, szerelmem!” És még több sóhajt! Minél több mindenről kell elszámolnod, annál többet kell sóhajtoznod és fohászkodnod!

JÉZUS (*aggódva bukkan elő egy kéve mögül*) Péter!

PÉTER (*halkan, a háttérben álló Jánosra tekintve*) Fel kell öltöztetnünk ezt a fiút, vagy nem? Nem ácsoroghat itt a meztelen micsodájával!

JÉZUS Hallani sem akarom. Megfordulok, és amíg ötvenig elszámolok...

PÉTER Bízzál bennem. (*újra az özvegyhez fordul*) Akkor, lányom, rajta, kezd újra!

ÖZVEGY Dino, szerelmem, nézz le rám! Ütnék, mint a rongyot... Mindaz, amit megspóroltál nekem, most csöstől jön rám! Mit akarsz még? Dino, Dinóm, gyere vissza! Jó leszek, engedelmes leszek, mint a bárány! Minden kívánságodat teljesítem! (141)

Jézus és Péter vándorútja folytatódik, melyhez egyre többen csatlakoznak, többek között János. Vidám epizód a prostituálttal, Foschinával való találkozás, aki megkínálja őket két csepp miseborral, mely Jézus keze nyomán, megszorodik. A nő természetes egyszerűséggel fogadja a vándorokat, mint ahogy egész élete során természetes egyszerűséggel fogadta a férfiakat. A bizalom és a hit világa azonban megrendül, amikor Jézus háta mögött feltűnik az Ördög, aki addig is, jó módú férfi képében kísértette Foschinát, s aki a hit erejével játszva férközi be magát a jól felépített világrendbe. Jézus két csatát is elveszt a Halállal, majd az Ördöggel szemben, a Halál elragad egy iskoláskorú kislányt, az Ördög pedig arra biztatja Jézust és tanítványait, hogy csalással próbáljanak meg pénzt keresni, de aztán mindhárman csúfosan megbuknak. A befejezés Péter számára a hazatérést és megállapodást jelenti, Jézus pedig folytatja vándorútját a Jó reményében.

*Péter és édesanyja együtt terítik az asztalt, miközben kiosztják a poharakat és tányérokat, Péter elbűvölve, szeretettel nézi az Anyját.*

PÉTER Anyám!

---

141 Ugo Chiti, *Il Vangelo dei buffi, Komikusok evangéliuma*, in *La recita del popolo fantastico, Una trilogia, A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 33

ANYA Szerelmem! Ülj le! (el)

PÉTER Anyám!

JÁNOS *(hitetlenkedve érinti meg a terítéket)* Szalvéta! Úgy tűnik, álmodom!

PÉTER Lámpa! Tányérok! Poharak! A Hold! Anyám!

*Az Anya visszajön egy tányér levessel és egy újabb lámpával.*

ANYA Tésztát is főztem!

PÉTER Tésztát! Anyám!

ANYA Ajándék is van! Finom!

PÉTER Hogyhogy ajándék?

ANYA Választási gyűlés volt. Megmondták hová tegyem a keresztet, és cserében hagytak itt tésztát, cukrot, kávé... Én is dőzsöltem egy kicsit!

PÉTER Jól van, Anyám!

ANYA Egyszer így voltam, máskor úgy, de hát valahogy túléltem!

JÉZUS *(majdhogynem magában)* Az oportunizmus az ember legfőbb erénye!

ANYA Én ezekhez a dolgokhoz nem értek... Tudja, uram, nem komplikálom az életem... Egyszerű vagyok, tudatlan... Egyetek, főzök kávé is...

*Kimegy, Péter szelni kezdi a kenyeret, de egy gondolat megállítja.*

JÉZUS Péter... mi az?

PÉTER Jézus, most, hogy rátaláltam Anyámra...

JÉZUS El akarsz hagyni?

PÉTER Nem... nem... nagyon jól megvoltam veletek... De hát... Benne vagyok a korban... Érted... Elég a vándorlásból... Lehet, hogy megkeresem Foschinát és feleségül veszem... Családot alapítok! De hát te sem maradsz egyedül... János veled megy... Igaz, János?

JÁNOS Igen... igen, én veled maradok. (142)

Hogy Péter aztán szellemében valóban nem hagyja el Jézust, annak ékes bizonyítéka, hogy nem sokkal a békítő ebéd után csendőrök lepik el a falut, Jézus és két tanítványa madárijesztőnek álcázzák magukat, pont, mint a Golgotán, Jézus közepén, két oldalt két tanítványa, s így elijesztik a hatalom képviselőit, béke száll a vidék népére.

---

142 Ugo Chiti, *Il Vangelo dei buffi, Komikusok evangéliuma*, in *La recita del popolo fantastico, Una trilogia, A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 64

A darabot a világháború utáni amerikai dalok folklórja keretezi, Péter előszeretettel dúdolja a Blue Moon-t.

A *Négy bomba a zsebben* a második világháború ellenállási mozgalmát fogalmazza újra, Chiti politikai állásfoglalása egyértelmű, világosan jelzi szövegében, ő a partizánok oldalán áll. Fiatal katonák állomásoznak a síkságon a németekre vadászva, életük több ponton egybefonódik, a béke idején baráti társaságot alkottak, a háború azonban mentálisan is szétzülleszti az egykor egységes társaságot. Közülük *Bomba*, *Leggero* és *Colle* a németek áldozatául esik, *Tizzót* a republikánus összeesküvők kínozzák meg, *Fausto* pedig, akinek mindig négy bomba van a zsebében, felrobbantja magát, darabokra szakadt holttestét ellenálló bajtársai szedik össze. *Biondo* az egyetlen, aki megmenekül, de ő sem ússza meg maradandó sérülés nélkül, egy kamionnal történt ütközés után tíz métert repül, s két nap kóma után ezüstlemezzel a fejében távozik a kórházból, majd évekkel az események után is halott társaival, főképpen Tizzóval beszélget. A feje, tehát, soha nem lesz a régi. Chiti kiemelt figyelmet fordít a nők szerepére a háborúban, *Silvana*, Fausto özvegye, a legérzékenyebb helyzetekben, mint prostituált találja fel magát, mint modern Antigoné harcol férje tisztességes eltemetéséért, de mindennek a német katonák körében komoly ára van.

*Silvana*, a háború után új párt talál, újra strukturálja életét, de mentálisan ő sem lesz sohasem a régi, az emlékek, a lelkiismeret furdalás, a gyötrődés végigkísérik egész élete során. A németekkel való kapcsolatára a következőképp emlékezik:

SILVANA Az embereknek csak ennyit mondok: épp hogy bementem meg kijöttem a német főhadiszállásról. Jók voltak velem, úgy tettek, mintha mi sem történt volna. Én magamtól képtelen lennék visszaemlékezni a szavakra, végül magamat is meggyőztem arról, csak ennyi történt, bementem meg kijöttem. De minduntalan visszatér valami az agyamba... Igen, emlékszem, hogy jöttek-mentek, vártak, bennem maradt a fenekek, a meztelen fenekek látványa...

Nem tudom, miért így emlékszem rájuk, meztelen fenékkal, talán valami trükk, tiszteletlenség, csak hogy elaltassam ép érzékeimet. Nevetnem kell, de a szégyen is. Hát ennyi, nem jut eszembe más. Miért van mégis ez a rángás a szememben? (143)

Dramaturgiaiilag az alapszituáció vázolója után, folyamatos a flash back, a szerző szabadon változtatja az idősíkokat, a halott és élő szereplőket, külön érdekessége a darabnak, hogy *Kórust* is használ, amely aztán viszonylag kevészer folyik bele a cselekmény kommentálásába. A *Kórus* szerepe, hogy szabad versben, ironikus elemek, a kollektív és egyéni hazugság bemutatása és leleplezése által hozza felszínre az élet legapróbb, kicsinyes részleteit, Brechti erejű és tömörségű szaválataiban.

KÓRUS Paradisi mester ma elhagyta országát.

Ő, a felesége, az Öreg és egy kosár a disznónak.

Egy kosár a disznónak?

Igen, vasaláshoz való ronggyal letakarva.

Bent, gondoljátok hogy főtt a fejük, a feleség és a sofőr

Nagy gonddal takargatták a száz kilós állatot.

Ezekben az időkben, ki hagy otthon, őrizetlenül

Egy száz kilós állatot?

Olinto Bove fivérének kamionjával indultak.

Az egy alomból valók összetartanak!

Paradisi mester nem maradhatott többet a vidéken.

Rögtön az öldöklés után Paradisi mester bezárkózott a házba...

Kívül tovább nem mutatkozott.

A felesége és az anyja egy nap leestek a lépcsőn...

Onnan tudták meg, hogy Paradisi mester

Kétszer vagy háromszor elindult Poggio al Vento felé.

Azzal az ürüggyel, hogy a disznónak gyűjt makkot.

Egy tanár, aki makkot gyűjt a disznónak?

Ezekben az időkben a disznót oly nagy becsben tartották, mint a gyermeket.

---

143 Ugo Chiti, *4 bomba a zsebben*, in *La recita del popolo fantastico, A fantasztikus nép színhátéka*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 91

Hová indult Olinto Bove fivérének kamionja?

A partizánok tudják jól!

Négy fiú kerékpáron kísérte őket... Egészen Sansepolcróig...

Mivel Paradiso mester feleségének Sansepolcróban vannak rokonai. (144)

A tömör, lényegre törő és száraz dialógusok, a fájdalmak, az emlékek és a tények keveredése, Chiti művének legfőbb erőssége, mely által a szentimentalizmus és a túlburjánzó történetmesélés elkerülhető. Nem áll távol a szerzőtől a borzalmak részletekig történő taglalása, de mindezt elbűvölő egyszerűséggel és tényszerűséggel teszi. A szerkezet, a szereplők változatos színre léptetése, mint a középkori misztérium és mirákulum színpadon, minden esetben megmenti a darabot az öncélúságtól és a banalitástól. Fausto monológja zárja a drámát, mely szintén tömör, túlzástól mentes képekben meséli el a négy bomba munkáját a testén s ennek gyomorforgató következményeit.

FAUSTO A társaim összegyűjtöttek és két szatyorba szedtek, de volt, ami az úton maradt. Akkor Tarcisio Neri egy fűszereshez mérten hősies elhatározást tett. Kiürített egy halas konzervet és lement az útra, hogy összeszedjen. A felesége, Flavia Bertelli így szólt hozzá: „Bravó, kiürítetek egy másikat is!” Hamarosan az egész utca tele lett hősökkel: a bazáros, Stefano Barbetti feláldozott egy lepedőt értem, a kovács, Luigi Meniconi, öklével fegyverkezett fel, Luciano Sbolci, a szénáros, zászlórúddal, a kocsmáros, Angiolino Bencini, egy bárszékkal. De a leghatásosabb fegyvernek mindazonáltal a szem bizonyult. *(meghatottan nevet)* A faszba, Fausto... Négy bomba a zsebben és micsoda temetés! (145)

A *Via della scala srácai* a családi rémtörténeteket állítja középpontjába, azt a horrort, amit egy gyereknek otthon el kell viselnie a felnövéshez, s ugyanezt a szülő szemszögéből, a történetek a valóság és a képzelet határmezsgyéjén játszódnak, szimbolikus beállítottságúak. Az első dramolett a Via della Scala szereplőit mutatja be, a félkegyelmű *Giovanninót*, a vak *Ovidiót*, a szexuálisan aberrált *Renzót* és a minden aberráció ellenére a normalitás határmezsgyéjén belül mozgó nőket, az *Anyát* és *Laurát*, akik a nyugtató és összefogó erők a történetben.

---

144, 145 Ugo Chiti, *4 bomba a zsebben*, in La recita del popolo fantastico, *A fantasztikus nép színjátéka*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 103

Az *Aranyanya* (Una mamma d'oro) egy olyan édesanya történetét meséli el, aki vasalással keresi kenyerét, szépen felnevel két fiút, *Dinót* és *Danilót*, majd amikor eljön az első szerelmek ideje, és látja fiait szörnyebbnél-szörnyebb nőkkel randevúzni, ő maga is majd szörnyet hal. A vasalóval kísérli meg az öngyilkosságot.

Legizgalmasabb a mini történetekben a *Hercegi bestia* című, ahol egy félig disznó, félig farkas szülött szexuális szokásairól és párválasztásáról szó az író egy népemébe illő történetet. A jellembe zártság, a változás lehetetlensége, a szenvedés, amellyel a hercegi bestia a jellemének megfelelően próbál élni, a darab legfontosabb tézisei.

Ugo Chiti a kortárs dramaturgia egyik meghatározó alakja, számos rangos díjjal jutalmazták munkásságáért, többek között Pirandello-díjjal. Saját társulatával indult és robbant be az olasz színházi életbe, írói profizmusát évtizedes színészi és rendezői rutinnal fejlesztette tökéletesre. A fent elemzett trilógia mindhárom darabját bemutatták, a *Komikusok evangéliumát* 1996-ban tűzte műsorára a *Teatro Romano*, Toscanában, a *Négy bomba a zsebben* 2000-ben került műsorra Carrarában a *Teatro degli Animosi*-ban, a *Via della Scala srácai*-t pedig szintén Toscanában, Pratiban mutatta be a *Teatro Metastasio*.

Történelmi ihletettségű darabja a *Négy bomba a zsebben* méltán állítható párhuzamba Pasolini *Stilusbestiák*-jával, avagy a *Disznóóllal*, hiszen mindhárom mű a hatalom romboló hatását állítja középpontjába, mely vagy az elmebajhoz és a teljes leépüléshez, vagy halálhoz vezet. *Jan* és *Julian* figuráját összevetve a háborút túlélte, de komoly pszichés sérüléseket szenvedett *Biondo*, vagy *Silvana* alakjával, számos hasonló vonást találunk: bezárkózás és a kapcsolatteremtés minőségének romlása jellemzi ezeket a tragikus hősöket.

Chiti jelenleg forgatókönyvírással foglalkozik, írói tehetségét a legnagyobb filmgyártó cégek, mint a *Medusa*film és a *Cecchi Gori* is hitelesnek találják, a legelismertebb rendezőkkel, *Dino de Laurentissal* és *Abantuonoval* működött közre. Színházi karrierje teljessé válásához egy



nagyobb állami színház támogatása hiányzik, az olasz színházi struktúra zártságával, rugalmatlanságával magyarázható, ha ez még várat magára. A közönség hagyományosabb ízlésvilágához ugyanis, Chiti népi darabjai közel állnak, nyelvezete, szimbolikája nem olyan összetett, hogy azt egy jó rendező ne tudná könnyed kézzel a színpadon megeleveníteni. A *Komikusok evangéliumát* fontosnak tartanám a magyar közönséggel is megismertetni.

## 12. Befejezés

Míg *Pirandello* és *Eduardo De Filippo* jelenléte folyamatos a magyar színházakban, s a közönség vonzódik a fenti szerzőkhöz, addig a huszadik század végének szerzői tökéletesen ismeretlenek a magyar közönség és a szakma előtt, a hetvenes években elvesztettük a kapcsolatot az olasz drámairodalommal. Sem *Pasolini*, sem *Dario Fo* műveiből nem készült gyűjteményes kötet, egy-egy kezdeményezés történt ugyan e szerzők színpadi bemutatására, jelentőségükhöz mértén azonban, jócskán adósak vagyunk mindkét szerzőnek. Munkásságuk bemutatása külön elemzés tárgyát képezné, a jelen dolgozatban Pier Paolo Pasolini dramaturgiájának ismertetésére részletesebben is kitérek, hiszen az ő polgári tragédiáinak ismerete nélkül a következő generáció törekvései tökéletesen érthetetlenek lennének. Elengedhetetlennek tartottam, hogy átekintő elemzést nyújtsak Pasolini munkásságáról, hiszen ezáltal helyezhetjük el mind őt, mind az őt követő generációt az európai drámairodalom vérkeringésében.

E dolgozat legfőbb vonulata azonban a nagy öregek utáni generáció feltérképezése, ami ugyanis a Pasolini és Dario Fo utáni drámaíró nemzedéket illeti, tökéletesen ismeretlenek mind a magyar közönség, mind a színházi szakemberek körében. Minden egyes szerzőnél felmerül az elődökhöz, legfőképpen Pasolinihez viszonyulás kérdése, erre hol részletesebben, hol utasítászerűen térek ki, az életmű jellegéből adódóan.

Dolgozatomban a legfrissebb, legaktuálisabb színművekre és a legkarakteresebb alkotókra szeretném felhívni a figyelmet, arra a generációra, mely a színház szerepének társadalmi megítélése, háttérbe szorulása ellenére, hisz a színházban és új formákkal kísérletezik. Az utóbbi két évtized gazdasági hullámvölgyei nem kedveznek a színházi alkotóknak, s a társadalmi változások is azt támasztják alá: a színház szerepe átértékelődik. Ennek ellenére a fent tárgyalt alkotóknak sikerült átkúszniuk a közöny hálóján és reakcióra készíteni a közönséget. Ez pedig a maximum, amit a XXI. század drámaírója tehet.

Az egyes szerzők drámaírói munkásságának ismertetésén kívül fontosnak tartottam szervezői, rendezői, színházteremtői tevékenységük ismertetését, ugyanis igen ritka, hogy ebben a korban valaki kizárólag az írásnak, még ritkábban a drámaírásnak szentelje magát. Általános jelenség, hogy a pályája elején megalkotott drámaírói oeuvre után, az író legfőképpen a filmkészítés, forgatókönyvírás felé fordul, s ennek számos esetben egyenes következménye az is, hogy nem ír több drámát. A legfiatalabb és legnépszerűbb szerző, Fausto Paravidino esetében ez vitathatatlan tény, de a pályájuk csúcsán lévő szerzőknél, Ugo Chitinél, vagy Manlio Santanellinél sem különbözik a helyzet. Ez a jelenség, korunk egyik sajnálatos tünete, mely – bár legfőképpen anyagi okokra vezethető vissza – a drámaírás és a drámaíró helyzetének törékeny voltára utal. A drámaíráshoz, ugyanis, elengedhetetlen a színház biztonsága, a társulaté, mely motiválja és szakmai fejlődésre készíteti a szerzőt. Ha a társulat biztonságos háttere hiányzik és nincs igény, vagy lehetőség a kísérletezésre, a drámaíró elhallgat.

Emma Dante esetében, mivel ő maga rendezi és írja előadásait, a szerencsés együttállásnak köszönhetően mondanivalójukban gazdag és a közönség ízlésével összeegyeztethető, sőt azt is mondhatnánk, ízlésformáló előadások születnek, de ő talán az egyetlen a mai itáliai színházi közegben, akinek sikerült a kísérleti színház keretein belül, kompromisszumok nélkül,

folyamatos alkotómunkát biztosítani magának és társulatának. Ebben közrejátszik az az éleslátás, mellyel meglátja, s az a tehetség, mellyel színpadra fogalmazza a legégetőbb társadalmi problémákat, mint: vallás, maffia, vagy a szexuális magatartás átalakulása és ennek következményei, mindezzel naprakészen reagál az itáliai közeg problémáira.

Fontosnak tartanám, hogy elkészüljön egy újabb gyűjteményes, hiánypótló kötet, Pasolini és Dario Fo munkásságát is felölelve, vagy attól függetlenül, hogy naprakész képet kapjunk arról, hol tart az itáliai drámaírás, s hogy ezáltal rátekintést kapjunk a magyar kultúrával számos ponton érintkező kortárs irodalomról. Fordítói tevékenységem során mindeztidáig *Fausto Paravidino: Földimogyoró* című drámája jelent meg, de elengedhetetlennek tartanám *Annibale Ruccello* legjellegzetesebb, *Ferdinando* című darabjának lefordítását, valamint *Ugo Chiti* dramaturgiájának mihamarabbi megismertetését a magyar rendezőkkel, ezen kívül *Manlio Santanelli*, *Giuseppe Manfredi* és *Pierpaolo Palladino* egy-egy műve is magyar színpadra kívánczik.

Ez a kezdeményezés egyben a két ország színházi kultúrájának közeledését is jelenthetné, hiszen a közelmúltban viszonylag kevés olasz előadás jutott el Budapestre, s bár Olaszországban igen nagy tisztelettel nyilatkoznak a magyar dramaturgiáról és színházművészetről, kevés a tudomásuk arról, hogy mi történik nálunk ezen a területen. Legzseniálisabb szerzőnket, *Molnár Ferencet* elsősorban regényíróként ismerik, keveset tudnak a harmincas évek dramaturgiájáról, *Lengyel Menyhértről* és a hollywoodi nemzedékről, a jelen drámaíróiról is csak helyyél-közzel értesültek, pedig külön tanulmányt érdemelne *Spiró György* és *Manlio Santanelli*, vagy *Háy János* és *Ugo Chiti* dramaturgiai munkásságának párhuzamba állítása.

## JEGYZETEK

- 1./ Bűntény a Kecskeszigeten, Mai olasz drámák, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977, pp 503
- 2./ Bűntény a Kecskeszigeten, Mai olasz drámák, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977, pp 503
- 3./ Paolo Ginsborg, Berlusconi, Einaudi, Torino, 2003, pp 91
- 4./ Michele Raitano, Welfare state e redistribuzione il ruolo di universalismo e selettività, *Welfare state és újraelosztás, az univerzalizmus és a szelektivitás szerepe*, Disuguaglianze, *Egyenlőtlenségek*, Edizione Meridiana Viella, 2007, nr. 59-60, pp 215-256
- 5./ Sergio Basso, Formare attori cittadini, Intervista con Luigi Maria Musati, *Színészpolgárt nevelni, Interjú Luigi Maria Musatival*, in Hystrio, 2004, 4, pp 6
- 6./ Sergio Basso, Formare attori cittadini, Intervista con Luigi Maria Musati, *Színészpolgárt nevelni, Interjú Luigi Maria Musatival*, in Hystrio, 2004, 4, pp 6
- 7./ Luca Ronconi, Per un apprendistato rigoroso, *Egy szigorú felvételihez*, in Hystrio, 2004, 4, pp 13
- 8./ Mindenszentek és halottak között, Pier Paolo Pasolini, Új Mandátum – Montázs, Budapest, 1995, pp 116
- 9./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 143
- 10./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 143
- 11./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 144

- 12./ Pier Paolo Pasolini, Orgia, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 145
- 13./ Pier Paolo Pasolini, Orgia, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 145
- 14./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 146
- 15./ Pier Paolo Pasolini, Orgia, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 146
- 16./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 146
- 17./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 147
- 18./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 147
- 19./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 147
- 20./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 147
- 21./ William Butler Yeats, Purgatórium, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 148
- 22./ Pier Paolo Pasolini, Fabuláció, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 149
- 23./ Pier Paolo Pasolini, Fabuláció, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 149
- 24./ Pier Paolo Pasolini, Fabuláció, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 150
- 25./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 150
- 26./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 150
- 27./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 151

- 28./ Pier Paolo Pasolini, Fabuláció, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 151
- 29./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 151
- 30./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 152
- 31./ Pier Paolo Pasolini, A kozmikus repülés énekei, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 153
- 32./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 153-154
- 33./ Ezra Pound, Walt Whitmanhoz, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 154
- 34./ Buonconte e Montefeltro, Dante, Divina Commedia, *Isteni színjáték*, Purgatórium, V. ének, 85-129
- 35./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 155
- 36./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 155
- 37./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 156
- 38./ Pier Paolo Pasolini, Stílusbestiák, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 156
- 39./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 156
- 40./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 156
- 41./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 157
- 42./ Pier Paolo Pasolini, Stílusbestiák, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 157
- 43./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 158
- 44./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 158
- 45./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 158

- 46./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 159
- 47./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 159
- 48./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 159
- 49./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 161
- 50./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 162
- 51./ Pier Paolo Pasolini, Calderón, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 162
- 52./ Pier Paolo Pasolini, Calderón, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 163
- 53./ Pier Paolo Pasolini, Calderón, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 163
- 54./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 164
- 55./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 165
- 56./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 165
- 57./ Anton Cechov, Il gabbiano, *A sirály*, Einaudi, Torino, 1982, pp 25
- in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 164
- 58./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 164
- 59./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 165
- 60./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 165
- 61./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 165
- 62./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 165
- 63./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 166
- 64./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 166
- 65./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 170

- 66./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 172
- 67./ Palmiro Togliatti, (1893-1964) politikus, az Olasz Kommunista Párt (PCI) alapító tagjai között szerepel, 1944-45 között a Minisztertanács alelnöke, 1946-ban Igazságügyminiszter
- 68./ Antonio Gramsci, (1891-1937) politikus, filozófus, újságíró, az Olasz Kommunista Párt (PCI) alapító tagjai között szerepel
- 69./ Charlot, Charlie Chaplin által megformált figura, a kívülállás szimbóluma
- 70./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 172
- 71./ Pier Paolo Pasolini, A hamu költője, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 173
- 72./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 173
- 73./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 173
- 74./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 174
- 75./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 175
- 76./ Ferdinando Taviani, Pasolini kutató
- 77./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 177
- 78./ Agata Sciacca, Pasolini kutató
- 79./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 177
- 80./ Michel Foucault, (1924-1984) filozófus
- 81./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 178
- 82./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 178
- 83./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 179-180
- 84./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp, 180-181
- 85./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp, 180-181
- 86./ Platone, Il Convito, *A Lakoma*, Rizzoli, Milano, 1953, pp 160



- 87./ Rodolfo di Giammarco, Io siciliana vi dico che la mafia è donna, *En szicíliai mondom, hogy a maffia nő*, La Repubblica, 2006, 10
- 88./ Emma Dante, Costa Sud Occidentale, Alapító Okirat, 1999
- 89./ Emma Dante, Carnezzeria, Fazi Editore, Roma, 2007, pp 12
- 90./ Emma Dante, Carnezzeria, Fazi Editore, Roma, 2007, pp 75
- 91./ Emma Dante, Carnezzeria, Fazi Editore, Roma, 2007, pp 85
- 92./ Biblia, Lukács Evangéliuma, 22/19
- 93./ Idézet a Kolduló kutyák előadásból
- 94./ Idézet a Kolduló kutyák előadásból
- 95./ Idézet a Kolduló kutyák előadásból
- 96./ Enzo Moscato, drámaíró, forgatókönyvíró, született, Nápoly, 1947
- 97./ Andrea Perrucci, drámaíró, költő, (1651-1704), Nápoly, Perrucci különös figyelmet fordított az emberi jellem és a testi tulajdonságok közti összefüggések kutatására, főbb művei: *Dell'arte rappresentativa premediata e all'improvviso, A tervezett és improvizatív ábrázolóművészetről*, La cantata dei pastori, *Pásztorének*
- 98./ Roberto de Simone, 1933, Nápoly, rendező, zeneszerző, különös figyelmet fordít a népi hagyományok kutatására, ezeket feldolgozza színpadi munkásságában is, színpadra állítja Andrea Perrucci pásztorénekeit, valamint Requiemet komponál Pier Paolo Pasolini halálára 1985-ben
- 99./ Annibale Ruccello, Le cinque rose di Jennifer, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2005, pp 27
- 100./ Annibale Ruccello, Weekend, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2005, pp 103
- 101./ Annibale Ruccello, Anna Cappelli, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2005, pp 113
- 102./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 169

- 103./ Teresa Megale, Delle paradossali aberrazioni teatrali di Manlio Santanelli, *Manlio Santanelli paradox színházi aberrációiról*, In Teatro di Manlio Santanelli, Bulzoni, Roma, 2005, pp 9-19
- 104./ Teresa Megale, Delle paradossali aberrazioni teatrali di Manlio Santanelli, *Manlio Santanelli paradox színházi aberrációiról*, In Teatro di Manlio Santanelli, Bulzoni, Roma, 2005, pp 9-19
- 105./ Pier Maria Rosso di San Secondo, (1887-1956) költő, dramaturg, újságíró
- 106./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 169
- 107./ *Sandro Bolchi*, (1924-2005), rendező, néhány színházi előadás után a televíziózás felé fordul, *Luciano Salce*, (1922-1989), rendező, színész, *Giacomo Vaccari*, (1931-1963), televíziós rendező, *Flaminio Bollini*, (1938-1978), film –és televíziós rendező
- 108./ Manlio Santanelli, *Pulcinella*, kézirat
- 109./ Teresa Megale, Delle paradossali aberrazioni teatrali di Manlio Santanelli, *Manlio Santanelli paradox színházi aberrációiról*, In Teatro di Manlio Santanelli, Bulzoni, Roma, 2005, pp 9-19
- 110./ Enrico Fiore, Il rito l'esilio e la peste, Percorsi nel nuovo teatro napoletano, *A rítus a kiűzetés és a pestis, Trendek az új nápolyi színházban*, Ubulibri, Milano, 2002, pp24
- 111./ Enrico Fiore, Il rito l'esilio e la peste, Percorsi nel nuovo teatro napoletano, *A rítus a kiűzetés és a pestis, Trendek az új nápolyi színházban*, Ubulibri, Milano, 2002, pp 39
- 112./ Enrico Fiore, Il rito l'esilio e la peste, Percorsi nel nuovo teatro napoletano, *A rítus a kiűzetés és a pestis, Trendek az új nápolyi színházban*, Ubulibri, Milano, 2002, pp 9
- 113./ Enrico Fiore, Il rito l'esilio e la peste, Percorsi nel nuovo teatro napoletano, *A rítus a kiűzetés és a pestis, Trendek az új nápolyi színházban*, Ubulibri, Milano, 2002, pp 10

- 114./ Enrico Fiore, Il rito l'esilio e la peste, Percorsi nel nuovo teatro napoletano, *A rítus a kiűzetés és a pestis, Trendek az új nápolyi színházban*, Ubulibri, Milano, 2002, pp 10
- 115./ Enrico Fiore, Il rito l'esilio e la peste, Percorsi nel nuovo teatro napoletano, *A rítus a kiűzetés és a pestis, Trendek az új nápolyi színházban*, Ubulibri, Milano, pp 11
- 116./ Gioachino Belli, 1791-1863, költő, római dialektusban ír szonetteket, ezzel ad hangot a római nép nyelvének
- 117./ Tommaso di Lampedusa, Il gattopardo, *A párdúc*, Feltrinelli, Milano, 2005, pp 232
- 118./ Falussy Lilla, Interjú Giuseppe Manfredivel és Pierpaolo Palladinóval, Hajónapló Évkönyv, 2007
- 119./ Pierpaolo Palladino, Al Pacino, kézirat
- 120./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 168
- 121./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 168
- 122./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 169
- 123./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 176
- 124./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 176
- 125./ Falussy Lilla, Interjú Giuseppe Manfredivel és Pierpaolo Palladinóval, Hajónapló Évkönyv, Budapest, 2007
- 126./ Falussy Lilla, Interjú Giuseppe Manfredivel és Pierpaolo Palladinóval, Hajónapló Évkönyv, Budapest, 2007
- 127./ Giuseppe Manfridi, Teatro dell'eccesso, *A túlzás színháza*, Gremese Editore, Roma, 1990, pp 83
- 128./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 178
- 129./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 183

- 130./ Fausto Paravidino, Attore disoccupato si inventa autore, *Munkanélküli színész szerzőként fedezi fel magát*, Hystrio, 1997, pp 124
- 131./ Fausto Paravidino, Trincipollo, *Csirkebontó*, in Hystrio, 1997
- 132./ Fausto Paravidino, Gabriele, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2002, pp 55
- 133./ Fausto Paravidino, Genova 01, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2002, pp 221
- 134./ Fausto Paravidino, Genova 01, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2002, pp 222
- 135./ Fausto Paravidino, Genova 01, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2002, pp 241
- 136./ Fausto Paravidino, Noccioline, *Földimogyoró*, in Teatro, Ubulibri, Milano, 2002, pp 246
- 137./ Silvia Calamai, Surreale Toscana, *Szürreális Toszkána*, in Ugo Chiti, La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 17
- 138./ Silvia Calamai, Surreale Toscana, *Szürreális Toszkána*, Ugo Chiti, La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 15
- 139./ Ugo Chiti, Il Vangelo dei buffi, *Komikusok evangéliuma*, in La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 26
- 140./ Ugo Chiti, Il Vangelo dei buffi, *Komikusok evangéliuma*, in La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 28
- 141./ Ugo Chiti, Il Vangelo dei buffi, *Komikusok evangéliuma*, in La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 33
- 142./ Ugo Chiti, Il Vangelo dei buffi, *Komikusok evangéliuma*, in La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 64
- 143./ Ugo Chiti, 4 bombe in tasca, *4 bomba a zsebben*, in La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 103

144./ Ugo Chiti, 4 bombe in tasca, *4 bomba a zsebben*, in La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színháza, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 91

145./ Ugo Chiti, 4 bombe in tasca, *4 bomba a zsebben*, in La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színháza, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004, pp 103

## BIBLIOGRÁFIA

- 1./ Roberta Arcelloni, Immaginare d'impulso, incontro con Enrico D'Amato, *Elképzelt benyomás, Találkozás Enrico D'Amatóval*, in Hystrio, 2004
- 2./ Alberto Bassetti, Il caso Sofri, manoscritto, *A Sofri ügy, kézirat*, 1997
- 3./ Alberto Bassetti, Sopra e sotto il ponte, *Híd alatt, híd fölött*, manoscritto, kézirat, 2006
- 4./ Sergio Basso, Formare attori cittadini, L'Accademia Silvio D'Amico, Sergio Basso, *Színész polgárokat képezni*, Silvio D'Amico Színiakadémia, in Hystrio, 2004/4
- 5./ Biblia, Lukács Evangéliuma, 22/19
- 6./ Maricla Boggio, Spax, Teatro Italiano Contemporaneo, *Kortárs Olasz Színház*, Bulzoni Editore, Roma, 2004

- 7./ Maricla Boggio, Abelardo Eloisa Eloim, I Copioni, *Abelardo Eloisa Eloim, Példányok* Grin, Roma, 1997
- 8./ Maricla Boggio, Una moglie, manoscritto, *Egy feleség, kézirat*, 1993
- 9./ Maricla Boggio, Pirandello – Abba, Sipario, 1995
10. / Elsa Bonfiglio, Utopia di Emma Dante, *Emma Dante utópiája*, Kult 2008/02
- 11./ Bűntény a Kecskeszigeten, Mai olasz drámák, Európa, Budapest, 1977
- 12./ Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005
- 13./ Roberto Cavosi, Luna di miele, manoscritto, *Nászút, kézirat*
- 14./ Silvia Calamai, Surreale Toscana, *Szürreális Toszkána*, in Ugo Chiti, La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004
- 15./ Anton Cechov, Il gabbiano, *A sirály*, Einaudi, Torino, 1982, pp 25
- 16./ Ugo Chiti, In punta di cuore, *Szívhegyre tűzve*, Bulzoni Editore, Roma, 1997
- 17./ Ugo Chiti e il lato oscuro della Toscana di Francesco Tei e Albarosa Camaldo, *Ugo Chiti és Toszkána sötét oldala Francesco Teitől és Albarosa Camaldótól*, Hystrio, 2004,4
- 18./ Ugo Chiti, La recita del popolo fantastico, Una trilogia, *A fantasztikus nép színjátéka, Trilógia*, Ubulibri, Milano, 2004
- 19./ Giovanni Clementi, La vecchia Singer, *Az öreg Singer*, Ridotto, 2003,06
20. / Emma Dante, Carnezzeria, *Húsosságok*, Fazi Editore, Roma, 2007
- 21./ Emma Dante, Cani di bancata, *Kolduló kutyák*, in Hystrio, 2005
- 22./ Dobai Péter, Angyali agresszió, Írások Pier Paolo Pasoliniről és a filmről, NagyVilág Kiadó, Budapest, 2002
- 23./ 10 anni di Human Beings, Laboratorio Teatrale Interculturale, Carte, *Tíz év Human Beings, Nemzetközi színházi szeminárium, Jegyzetek*, 1994-2004, 2004

- 24./ Lajos Egri, L'arte della scrittura drammaturgica, *A drámaírás művészete*, Dino Audino Editore, Roma, 2003
- 25./ Falussy Lilla, Interjú Giuseppe Manfridivel és Pierpaolo Palladinóval, Hajónapló Évkönyv, Budapest, 2007
- 26./ Enrico Fiore, Il rito, l'esilio e la peste, Percorsi nel nuovo teatro napoletano, *A rítus, a kiűzetés és a pestis, Trendek az új nápolyi színházban*, Ubulibri, Milano, 2004
- 27./ Enrico Fiore, Emma Dante e la mafia evangelica, *Emma Dante és az evangéliumi maffia*, Il Mattino, 2007, 3
- 28./ Enrico Fiore, Emma Dante, fantasmi di furore e passione a Palermo, *Emma Dante, fantazmák, düh és szenvedély Palermóban*, Il mattino, 2006, 2
- 29./ Fulvio Fiori, Scrivi il tuo nome maiuscolo, *Írd nevedet nagybetűvel*, Hystrio, 2001
- 30./ Laura Forti, Nema problema, *Semmi probléma*, Sipario, 2006, 11-12
- 31./ Laura Forti, Pesach, Peszah, in Sipario, 2006, 09
- 32./ Laura Forti, Terapia antidolore, *Fájdalomellenes terápia*, Sipario, 2006, 03
- 33./ Paolo Ginsborg, Berlusconi, Einaudi, Torino, 2003
- 34./ Rodolfo di Giammarco, Io siciliana vi dico che la mafia è donna, *Én szicíliai mondom nektek, a maffia nő*, La Repubblica, 2006, 10
- 35./ Maria Grazia Gregori, La mafia è una donna, anzi una mamma sanguinaria e spietata, *A maffia nő, sőt kíméletlen és vérengző anyja*, Unità, 2006, 11
- 36./ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Il gattopardo, *A párdac*, Feltrinelli, Milano, 2005,
- 37./ Ives Lavandier, L'ABC della drammaturgia, *A dramaturgia ABC-je*, Dino Audino Editore, Roma, 2001
- 38./ Angelo Lamberto, La strategia dello scorpione, *A skorpió-stratégia*, Sipario, 2005

- 39./ Claudio Longhi, La drammaturgia del novecento fra romanzo e montaggio, *A XX. század dramaturgiája, regény és montázs között*, Pacini Editore, Pisa, 1999
- 40./ Giuseppe Manfredi, Le cerimonie per un addio, Zozòs, *Egy búcsú szertartásai, Madárkák*, Edizione del Piccolo Teatro di Milano, 1990
- 41./ Giuseppe Manfredi, Teatro dell'eccesso, *A túlzás színháza*, Gremese Editore, Roma, 1990
- 42./ Dara Marks, L'arco di trasformazione del personaggio, *A személyiségfejlődés íve*, Dino Audino Editore, Roma, 2007
- 43./ Teresa Megale, Delle paradossali aberrazioni teatrali di Manlio Santanelli, *Manlio Santanelli paradox színházi aberrációiról*, In Teatro di Manlio Santanelli, Bulzoni, Roma, 2005, pp 9-19
- 44./ Mindenszentek és halottak között, Pier Paolo Pasolini, *Új Mandátum-Montázs*, Budapest 1995
45. / Valeria Moretti, Il vizio del cielo, Az ég kegye, in Hystrio, 1995
- 46./ Pierpaolo Palladino, Il cappello del papa, *Pápai süveg*, in Ridotto, 1997
- 47./ Pierpaolo Palladino, Albergo rosso, *Vörös hotel*, manoscritto, *kézirat*, 2006
48. / Pierpaolo Palladino, L' Ultimo angelo, *Az utolsó angyal*, manoscritto, *kézirat*, 2007
- 49./ Pierpaolo Palladino, Al Pacino, manoscritto, *kézirat*, 2005
- 50./ Pierpaolo Palladino, Matematica sentimentale, *Érzelmi matematika*, manoscritto, *kézirat*, 2008
- 51./ Pierpaolo Palladino, L'impresa di famiglia, *Családi vállalkozás*, in Hystrio, 1998
- 52./ Renato Palazzi, Mamma rivive nel figlio travestito, *Anya továbbél átvedlett fiaiban*, Il sole 24 ore, 2005, 7



- 53./ Pier Paolo Pasolini, Saggi sulla politica e sulla società, *Esszék politikáról és társadalomról*, Mondadori, Milano, 1999
- 54./ Pier Paolo Pasolini, Teatro, Mondadori, Milano, 2001
- 55./ Pier Paolo Pasolini, Orgia, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005
- 56./ Pier Paolo Pasolini, A hamu költője, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005
- 57./ Pier Paolo Pasolini, Stílusbestiák, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005
- 58./ Pier Paolo Pasolini, Fabuláció, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005
- 59./ Pier Paolo Pasolini, Calderón, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005
- 60./ Pier Paolo Pasolini, A kozmikus repülés énekei, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 157
- 61./ Fausto Paravidino, Teatro, *Színház*, Ubulibri, Milano, 2002
- 62./ Fausto Paravidino, Trinciapollo, *Csirkebontó*, in, Hystrio, 1997
- 63./ Fausto Paravidino, Attore disoccupato si inventa autore, *Munkanélküli színész szerzőként fedezi fel magát*, in, Hystrio, 1997
- 64./ Platone, Il Convito, *A Lakoma*, Rizzoli, Milano, 1953
- 65./ Ezra Pound, Walt Whitmanhoz, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005
- 66./ Franco Quadri, In una Sicilia misteriosa, *Egy misztikus Szicíliában*, in, La Repubblica, 2006

- 67./ Franco Quadri, Emma Dante, l'esploratrice degli inferni famigliari, *Emma Dante, a családi poklok kirobbantója*, in, La Repubblica, 2005,7
- 68./ Michele Raitano, Welfare state e redistribuzione il ruolo di universalismo e selettività, *Welfare state és újraelosztás, az univerzalizmus és a szelektivitás szerepe*, Disuguaglianze, *Egyenlőtlenségek*, Edizione Meridiana Viella, 2007, nr. 59-60
- 69./ Francesco Randazzo, La notte segreta, Titkos éjszaka, manoscritto, kézirat
- 70./ Luca Ronconi, Per un apprendistato rigoroso, *Egy szigorú felvételihez*, in, Hystrio, 2004, 04
- 71./ Annibale Ruccello, Teatro, *Színház*, Ubulibri, Milano, 2005
- 72./ Linda Seger, Come scrivere una grande sceneggiatura, *Hogyan írjunk nagy forgatókönyvet*, Dino Audino Editore, Roma, 2006
- 73./ Glauco di Salle, Dell'amaro dell'amore, *A szerelem keserűségéről*, in, Hystrio, 2001
- 74./ Teatro contemporaneo d'autore, Squat Theatre, *A kortárs szerző színháza, 1969-1981* a cura di Sabria Galasso e 53. Valentina Valentini, Rubbettino, 1998
- 75./ Claudio Tomati, Orfeo, in Hystrio, 2000
- 76./ Alessandro Varano, Le ultimi voci, *Az utolsó hangok*, in Sipario, 2005
- 77./ Chris Vogler, Il viaggio dell'eroe, *A hős utazása*, Dino Audino Editore, Roma, 2004
- 78./ William Butler Yeats, Purgatorio, in Stefano Casi, I teatri di Pasolini, *Pasolini színházai*, Ubulibri, Milano, 2005, pp 148
- 79./ Mario Zucchi, La cuoca, A szakács, Sipario, 2005
- 80./ Alessandro Varani, Colpevoli, *Bűnösök*, in Ridotto, 1998
- 81./ Carlo Vallauri, Come cadde un mito, *Miként bukik el egy hős*, in Hystrio, 2002

