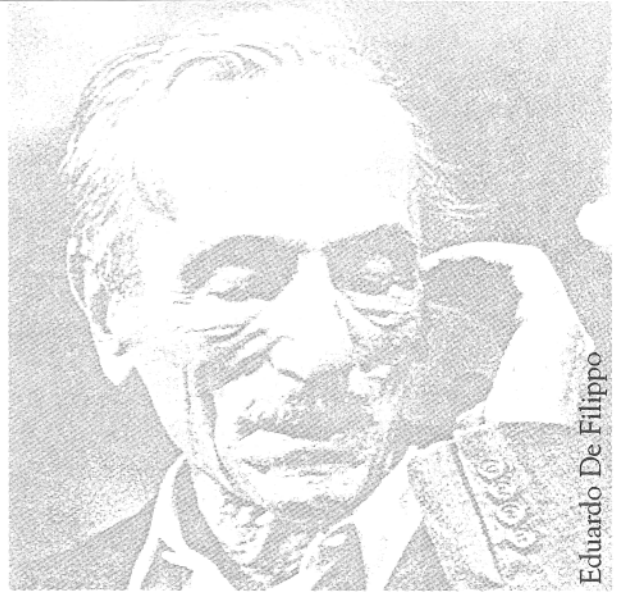


Juraj Gracin, Filozofski fakultet u Zadru

POSLIJERATNA TALIJANSKA DRAMA

ili TEATAR RIJEČI I SMISLA

Sintetički prikaz talijanske dramatikae od 1945 do 70-tih



Eduardo De Filippo

U godinama što se od svršetka Drugog svjetskog rata protežu do u 1970-e godine sveukupna slika talijanskih književnih aktivnosti obilježena je različitim nastojanjima u suglasju s raznolikim protezima filozofske i znanstvene misli u situaciji usitnjavanja znanja na sve specijaliziranije oblike koji bi trebali na nov način poduprijeti nastojanja u prevladavanju krize filozofskih sustava i političkih ideologija. Općoj sklonosti ka globalnim tumačenjima društva pridružuje se nemirno iskanje novih pretpostavki i novih načina odgonetavanja istine o svrsi ljudske egzistencije i cjelokupne zbilje.

To je doba označeno različitostima: nema uzorka prema kojemu bi se mogao odrediti lik umnoga djelatnika, pa tako ni književnika. U tome se dobu pojavljuju različita shvaćanja uloge književnosti i općenito umjetnosti u društvu, pa čak i o njihovu podrijetlu i o načinima umjetničkoga stvaranja.

Poslije Drugog svjetskog rata još se jednom, ali sada mnogo jače negoli u tek minulom razdoblju, nameće pitanje uloge i obveze općenito, književnosti posebno. To pitanje biva naglašeno pod utjecajem sveopćih, osobito političkih prilika. Sartreova kovanica *engagement* otvara put utilitarnome shvaćanju funkcije književnosti, te bi ona, dosljedno tome, trebala na realističan način tumačiti socijalne i političke prilike, te i druge životne pojave i oblike.

Negdje šezdesetih godina, u suglasju s političkim događajima, stanje se mijenja i postaje složenijim. Dok se u istočnoj Europi intelektualac

nalazi pred dilemom pristati ili nestati, a u zemljama Trećeg svijeta nešto slično, ali ublaženo, dotle na europskome Zapadu, unutar ljevice (koja je razumljivo ojačana nakon ratnoga poraza crne desnice) jačaju revizionističke kritike što radikaliziraju odmake ili pristajanja.

U to je doba posebno zanimljivo i za sve važno ono što se zbiva u Francuskoj. Tamo pljušte inicijative usmjerene k afirmaciji nesputane mašte, a protiv ideologiziranja literature, pogotovo u službi izravne političke akcije. I u Njemačkoj, koja je nosila prtljagu "proleterske književnosti", jačaju rasprave o ulozi pisca.

Tih se šezdesetih godina kulturnim svijetom razdijelio svestrano važan strukturalizam, koji je prouzročio i korijenite promjene u proučavanju unutrašnjih jezikoslovnih sklopova. Različite su se strukturalističke škole zanijele bavljenjem tehničkom stranom jezičnih pojava, tako da je oblik dobio prvenstvo nad sadržajem. Oblik kao organizacija sadržaja jest glavna briga književnika stvaralaca, te se oni više bave jezikom negoli sadržajem. Dakako da u tome biva obezvrijeđena psihološka analiza i povijesni kontekst. Avangardni su književnici k tome zauzeti nastojanjem da sa zbiljom uspostave izravan, poviješću nenagrđen odnos.

Sve to dovodi do toga da književno djelo postaje ekvivalentom složene društvene zbilje, zbilje sada označene industrijalizacijom. Tehnološka bezličnost postaje nekako sveopćim obilježjem.

No, uz "hladnoga", eksperimentirajućeg književnika postoji i raste broj književnika starih,

humanističkih korijena koji angažirano, na nov način propituju egzistenciju modernog čovjeka.

Bili ove ili one sklonosti, svi pisci, ovako ili onako, korespondiraju sa svojim sve tehnološkim dobom, te njemu, više ili manje, prilagođavaju svoj izričaj, i ne samo izričaj nego i svoje promišljaje. Sve je pak predodređeno brzim mijenama, što ovisi o sve naglašenijim zakonitostima tržišta koje određuje ne samo sudbinu proizvođača, nego i proizvođača.

I Italija je, na svoj način, dionik svega navedenoga. Pad fašizma potiče talijanske intelektualce na angažman k smanjivanju zaostataka za naprednim svijetom. U želji za političkom i kulturnom obnovom mnogo se toga prevodi na talijanski jezik, a od pisca se traži najizravnije društveno i umjetničko zalaganje. Fašistički se populizam zamjenjuje demokratskim, dekadentna se građanska umjetnost potiskuje neorealističkom.

Sredinom pedesetih godina, međutim, već se čuju glasovi koji upozoravaju na opasnost da pre-naglašena ideologizacija lako može ugušiti nužnu umjetnikovu samostalnost i kritičnost. Neorealizam postupno odmjenjuje kritičko preispitivanje ideologija, posebno "crvene", a pod utjecajem strane književnosti, posebice one što osporava izravnost te i pod utjecajem jezikoslovne kritike i strukturalizma dolazi do promjena u uočavanju uloge književnika u odnosu na zbilju (nije li preslikavanje zbilje zapravo bijeg od prepoznavanja pravih, "potkožnih" problema?).

Izbijaju polemike. Kako u jezičnom mediju objektivirati književnu strukturu? Je li moguće kaotičnu zbilju svagdašnjim govorom iznijeti na razinu umjetničkog teksta, ili je nužno k tome poslužiti se i svim drugim izričajnim sredstvima? Nije li zvuk riječi ekspresivniji od njezina značenja? Brigu "nove avangarde" iz prvih 60-ih godina prekidaju 68-ški nemiri. Kao i u Francuskoj, i u Njemačkoj se umjetnost osporava na račun revolucionarnog angažmana, dok je na Jugu nešto drukčije.

Sedamdesetih se godina stvari vraćaju prema autentičnoj vrijednosti književnosti, te se propituju razne mogućnosti opstanka i usavršavanja

Riječi kao temeljnog oruđa književnoga stvaranja, pa se na taj način do danas nagloj sveopćoj tehnizaciji, poglavito informatizaciji traži prikladni i primjereni književni izričaj.

I dramatiku valja promatrati u tom kontekstu, s time da, zbog činjenice da je dramsko djelo upućeno poglavito na posredovanu kolektivnu recepciju te i s time uvjetovanu pojedinačnu percepciju, autor biva, više nego u drugim književnim rodovima, sputan obzorom očekivanja određene društvene sredine pa za "talionički kotao civilizacije" oprezno dozira svoju mješavinu.

U prva dva poratna desetljeća dramatika se dobro držala pred naletima novih prikazivačkih inicijativa najvećma zasnovanih na vizualnom, fizičkom činu, no postupno se tim trendovima ipak morala prilagođivati, ili je pak bila morala pristati na izrazitiju samozatajnost. Talijanski je teatar sve više potpadao pod utjecaj europske i američke teatarske poglavito redateljske prakse, da ne kažemo mode, s kojom su se dramatici, tj. poklonici Riječi teško nosili. Da nije bilo takvih teatarskih osobnosti kakvi su bili, uzmimo, redatelji Luchino Visconti, Orazio Costa, Ettore Giannini, Giorgio De Lullo i Giorgio Strehler, animatora Antona Giulia Bragaglije, pa glumaca kalibra Vittorija Gassmana, Rine Morelli, Paola Stoppe, Rosselle Falk, Anne Proclemer, Salva Randonea, Romola Vallija, Giorgia Albertazzija ili Giuliette Masine, te i družina poput one Torrieri-Carraro, Proclemer-Albertazzi ili Gassman-Zareschi, talijanskim piscima za kazalište bilo bi znatno teže održati svoju privrženost kazalištu riječi. Šezdesetih i sedamdesetih godina dramatika će ipak značajno morati popustiti, no do tada je u poraću već pokazala da ima i za svijet zanimljive dramske pisce. To se, prije svega, odnosi na trojicu književnika: Uga Bettija, Eduarda De Filipa i Diega Fabbrija.

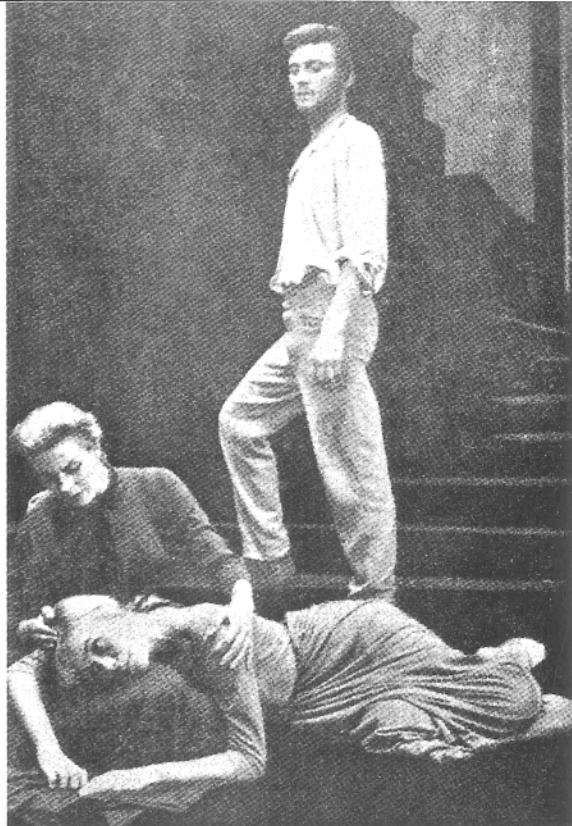
Sva relevantna talijanska poratna dramska književnost - pred kojom stoji D'Annunzijevo "poetski teatar", vehementni futuristički pokušaji "sintetičnog" i "totalnog teatra za mase", pa teatar groteske i građanski teatar preplavljen komercijalnim i "neutralnim" te i pseudopovijesnim tek-

stovima - potječe iz relativističke matice Luigija Pirandella: pojedinac u stanju pokušaja odgonetavanja navlastito metafizičkih predodređenja svoje egzistencije unutar mnogih opasnosti i podvala. Tu se kadšto propituju i posve određena moralna pitanja, kadšto se stvari proširuju u smjeru intimnijih te i mističnijih dodira.

Ugo Betti - vrijednost pravednosti

Nakon što je između 1926. i 1944. napisao pretežni dio svoga kazališnog opusa: sedamnaest kazališnih tekstova, s kojima se potvrdio, doduše ne odmah već iz kasnije perspektive, kao najrelevantniji talijanski dramatičar poslije Pirandella, Ugo Betti dramama *Ispezione* (Istraga 1945-46), *Delitto all'isola delle capre* (Zločin na kozjem otoku, 1946), pa *Lotta fino all'alba* (Borba do zore, 1946-47), *Irene innocente* (Nevina Irena, 1947) i *Acque turbate* (Pomućene vode, 1948), te *La regina e gli insorti* (Kraljica i buntovnici, 1949), *Il giocatore* (Igrač, 1950), *L'aiuola bruciata* (Užežena lijeha, 1951-52) i dramom *La fuggitiva* (Bjegunka, 1952-53) potvrđuje da je njegov teatar, prvenstveno moralne istrage dosegao i svjetsku vrijednost. Tragično osjećanje krhkosti i bezizglednosti ovozemaljske ljudske egzistencije, Betti, od relativističke okrnjenosti, uzdiže k spiritualnosti s kojom prelazi granice otkrivene istine k mogućemu smiraju, a vazda u iskanju pravednosti kao najvažnijoj i najtrajnijoj vrijednosti za svakog pojedinog čovjeka.

Iz teorijskih spisa samoga Bettija Alfredo Barbina je sazeo njegov teatarski kredo: valja se izdići ponad svojega "ja", teatar je termometar povijesti, njegova je funkcija u otkrivanju i suđenju; autoru je riječ rudnik koji on mora temeljito ispitati poglavito u njezinom poetskom smislu te s njome razotkriti dirnutost, istinu, duhovno bogatstvo; pisac se mora tražiti ne na površini riječi, nego u onome što ona malo po malo otkriva iz dubina misli, instinkata, uspomena, iskustava, grešaka, osjećaja, nježnosti, grubosti, zloća... ono što se iz riječi kao iz magle pojavljuje; teatarski autor stvara, raspravlja, intervenira, a na sebi prokušava usud osamljenosti; odlučan je u nijekanju propagande; umjetnost ima



U. Betti, *Delitto all'isola delle capre* (Zločin na kozjem otoku) Fulton Theatre, New York, 1955.

svoju neusporedivu misterioznu moć uvjeravanja. Radi se, dakle, o, najvećim dijelom, ozbiljnome teataru koji se ne umiljava publici, već od nje traži sudjelovanje u propitivanju egzistencije, njezinoga smisla, onoga što ju određuje: sudjelovanje u potrazi za skladom, za pravdom, za misterijem različitih raspoloženja, povrh svega za samilosti. Svoje u biti dijetetičko promišljanje životnih manifestacija Betti zasniva na svemu što je ljudsko, pa zbivanja u njegovim dramama svoju pokretačku snagu i uvjerljivost crpe iz sveukupne, duhovne i fizičke zbilje suvremenog svijeta, stanja i odnošaja u njemu na svim staleškim razinama. Svoju poetiku pak usredotočuje na amblematičnom izričaju, u smislu značenja koje u sebi zatvara doživljaj svijeta, moralni stav te i konačni sud. S tim amblematizmom on zaokružuje sve dimenzije stvaralačkog postupka i pronalazi prikladan znak u koji zatvara unutarnje poticaje i razuma i čuvstva. Zbilja se u Bettijevoj dramskoj strukturi objektivira na ikoničnoj razini, ispod koje struji osjećanje metafizičke određenosti svijeta. Iz zbiljskoga se stanja tako stvara egzistencijalna napetost, gdje se, u praznini ništavila, tjeskobno ište opredmećenje ljudskosti. Formalno sve je postavljeno prema obrascu drame: obrađuju se

moralni i psihološki procesi suvremenog svijeta, sukobi i rješenja proizlaze iz promjenljiva ljudska djelovanja, iz psiholoških motiva. Unutarnji tonalitet je, međutim, duboko tragičan. U kontrastu fatalne predodređenosti i volje radnja se odvija, intenzivnim ritmom, u nekoj kobnoj progresiji prema neizbježivoj smrti preko katarze. Betti je uvjeren da su mogućnosti za slobodno samoodlučivanje vrlo malene, gotovo nikakve, pa iz toga i proizlazi njegovo tragično osjećanje. U njegovim dramskim tekstovima vrijeme, radnja i mjesto, poprimaju skoro pa nestvarne dimenzije, izmjenjujući se gotovo filmskim ritmom posve lirskog unutarnjeg ustrojstva. Tragičnome osjećanju krhkosti ljudske egzistencije inherentna je kršćanska metafizička vizija spasa u doticaju s Vrhunaravnim *in extremis*.

Ugo Betti je svakako pisac koji je poslije Pirandella polučio najšire međunarodno zanimanje za svoju dramatiku. Otvoren utjecaju visoke europske dramatik 19. i 20. stoljeća (recimo poglavito: Ibsena, Andrejeva, Maeterlincka, Čehova, Strindberga, Claudela i Eliota) svojom je univerzaliziranom tematikom, svojim zabrinutošću i zalaganjem za čovjeka te svojim modernim teatarskim jezikom spretno i uvjerenom spojio smisao za realnost s osjećanjem transcendentne nazočnosti, pri čemu od kolokvijalnog tona prelazi na onaj uzvišeniji s kojim dotiče aluzivnost metafizička značenja. Iskanje Pravde jest uvjet, bez kojega ne bi bilo Bettijeve dramatik, a to je, priznat ćemo ono za čim svaki čovjek i inače općenito teži. Život pokazuje mnogi nesklad, poremećenu ravnotežu, u čovjeku je neki "mračni otrov", no stvari svakako valja raščistiti, valja, preko vlastite kalvarije, pročišćenjem, prići konačnome svom času:

JAKOV (*nekako svečano*): Tako ja, dakle, bijah prevaren? Ovaj sam crni i uvijeni lik, dakle, oblikovao s tolikim marom? I s ovim licem, Gospode, moram pred tebe? Bijah li ja najgori? (*Potih.*) Oh moj Bože, ali kako se u meni bez moga znanja moglo roditi i rasti neželjeno zlo. I kako je moguće da ja, ne htijući ga, moram biti jednako odgovoran? Ili se možda nepoznat

gost skriven dolje, u mojoj najdubljoj srži kao u nekom podrumu, katkad tajno, noću, penjao, penjao tih stubama palače i šaputao svoje zbrkane povjerljivosti blijedom gospodinu koji je hinio da ih zaboravlja? (*U sve većem očajanju.*) Moj Bože, kako je moguće da nas očekuju tako zamršene zadaće? Kako je dopušteno da dobro i zlo budu tako slični i podjednako naravni? I da li se ipak oni, uistinu, razlikuju? I što je to što ih razdvaja? Možda sama činjenica da postoje, koja je uprljana u sebi, od početka? Moj Bože, kako mogu zaklopiti oči napadnut od takvog kaosa? Nije li odveć okrutno što ja ovdje zapomažem umirući na pustom kamenu, a da me nitko ne čuje?

Acque turbate (Pomućene vode, 1948)

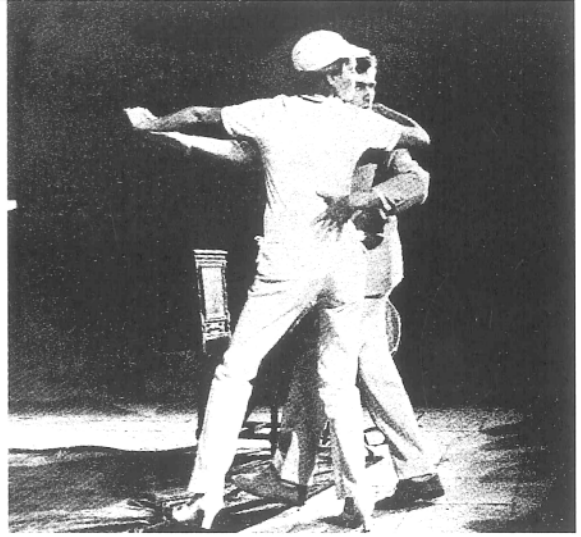
Eduardo de Filippo - mudrost na granici gorčine

Zemaljskiji i neposredniji nam lirizam od Bettijeva predočava Eduardo De Filippo - u pravom smislu riječi teatarski čovjek, nastavljajući crte: Machiavelli - Ruzzante - *komedija dell'arte* - Goldoni - Pirandello, a u svom raznovrsnom i živom, za život i scenu priljubljenom dramskom tragičkom/komičkom opusu koji poslije drugoga rata sadrži dvadesetak djela, od kojih su neka prožeta istančanim realizmom, ambijentalnom koralnom humornošću - potcrtanom resigniranom mudrošću na granici gorčine (*Napoli milionaria*, Milijunaški Napulj - 1945), protegom između komičnog i



U. Betti, *Korupcija u Palači pravde*, Zagrebačko dramsko kazalište, 1963. Pero Kvirgić, Mladen Šerment, Ivan Šubić.

tragičnog, između zbilje i bajoslovnog (*Questi fantasmi!*, Te utvare! 1946) te ispunjenim neponovljivo tankočutnom čuvstvenošću i lirizmom (*Filumena Marturano*, 1946.). Obiteljsko će raslojavanje iz ove potonje drame uspješno tretirati dvije godine poslije i u *Le voci di dentro* (Glasovi iznutra). Poslije toga upast će u duboki pesimizam te će i resko moralizirati (*La paura numero uno*, Strah broj jedan; *I morti non fanno paura*, Mrtvi ne plaše; *Mia famiglia*, Moja obitelj). Nakon tih prvih pedesetih godina De Filippo će, na njihovu izmaku, prevladati svoje, mogli bismo ustvrditi, krizno razdoblje pa će se vratiti poglavito svom tankočutnom promatranju obiteljskoga života (*Sabato, domenica e lunedì*, Subota, nedjelja, ponedjeljak). Uslijedit će bogata produkcija različitih preokupacija uglavnom na granici alegorije i gorke sarkastičnosti, a prožetih stanovitom polemičnošću i nesmiljenom nekom poetičnošću. Htjet će on istaknuti potrebu da se buđenjem građanske svijesti prevlada udvornost (*Figlio di Pulcinella*, Pulcinellov sin), dat će svoje viđenje nepravednoga društva (*Il sindaco del rione Sanita*, Načelnik četvrti Zdravlje). 1964. objelodanit će *L'arte della commedia* (Umjetnost komedije), gdje će teatar istaknuti kao metaforu zbilje. U posljednjim će svojim - kroz sukob altruizma i interesa (*Il contratto*, Ugovor 1967), zbiljskih i nestvarnih vrijednosti (*Il monumento*, Spomenik 1970), pojedinca i društvenih konvencija (*Gli esami non finiscono mai*, Ispiti nemaju kraja 1973) - pokušati dati svoju percepciju doba koje je ispunjavao svojom nazočnošću. Nije to sve od ovog osobito osjetljivog pretražnika zbilje: potpisao je on i druga djela, no ova navedena čine se nekako najznačajnijima. Svakako valja istaći da je E. De Filippo kazališna osobnost u pravom smislu riječi: pisac, glumac i redatelj, koji je smatrao da teatar nije knjiga, nego živo događanje koje mora biti vazda ispunjeno aspektom iznenađenja. Pisao je uvjerljivo poglavito u napuljskom narječju, jer se, također prema njegovu vlastitom priznanju, drukčije uopće ne bi snašao, no to nije bila prepreka da bude preveden i izvođen na mnogim stranim jezicima - uz Pirandella i Bettija svakako u



Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano* (Šjora File) HNK Split, 1980.

tom smislu najpriznatiji talijanski dramatik 20. stoljeća.

Egzistencijalni nemiri i etički angažman

Također vrlo prikazivan u Italiji te i u inozemstvu Diego Fabbri, pisac izrazito katoličkog nadahnuća: pisac kojega više od činjenica zanimaju strasti koje ih proizvode, ideje i pitanja što ih prate - godine 1946., dramom *Inquisizione* (Istraga), dosiže jedan od svojih vrhunaca, gdje će se iskazati svojim vrlo dotjeranim rukopisom. Profinjenost je njegova najočitija osobitost s kojom na uvjerljiv način uspijeva apsolvirati apstraktnu materiju svojih religioznih i teoloških dijaloga. No to nije i jedina njegova zaokupljenost. U drami *Rancore* (1948), na primjer, on tankočutno razmatra pitanje ženskoga preljuba, a u *Processo di famiglia* (Obiteljski proces 1953) dramatično raspravlja problem usvajanja djeteta. Svagdanje ljudske teme inače u Fabbriju nalaze izvrsnoga tumača (*Il seduttore*, Zavodnik i *La bugiarda*, Lažljivica - iz prvih pedesetih godina, primjerice), gdje pokazuje da svoj kršćanski svjetonazor, u tome kontekstu, znade uvjerljivo očovječiti. Istih godina piše i svoje najangažiranije religiozne tekstove: *Processo a Gesù* (Proces Isusu) i *Veglia d'armi* (Vojnička budnost), i tu, na izvrstan način, sintetizira svoje ideološke i čisto artistske preokupacije. *Processo a Gesù* (kazališna raspra o pitanjima koja su ostala otvorena nakon osude Isusa, a koja se projiciraju na suvremenu ljudsku zajednicu) pedesetih je godina bio velikim talijanskim i svjetskim uspjehom. Ta drama, uz *Inquisizione* (Istraga), projekcija je pitanja o tome kako religiju živjeti na ljudskome

planu koji se protivi da se ona zatvori unutar pojedinačne izdvojenosti. Fabbri će s teatrom zaključiti onda kad će i fizički skončati - 1980. Šezdesetih i sedamdesetih godina će također dosta toga napisati, s ipak nešto manje odjeka kod kritike od ranijega, što ipak ne bi trebalo značiti da taj autor i dalje nije pisao, i to mnogo, u svojoj sigurnoj tekstovnoj i sceničnoj maniri. Posebno bi valjalo istaći njegov poetski tankočutni tekst, iz 1961, na temu nedokučivosti ljudskih postupaka - *Ritratto d'ignoto* (Portret nepoznatog). Fabbri je posljednje svoje djelo *Al Dio ignoto* (Nepoznatom Bogu) popratio objašnjenjem svoga uvjerenja da se u svome teatru trudio u "apokaliptičnome" jednom dobu slijediti autentičnu istinu koja nešto znači za one koji znadu što je patnja, te da je htio odškrinuti vrata pojedinačnoj i općedruštvenoj nadi. Kako sam kaže, bio je pod stalnim utjecajem Eliota, Shakespearea, Bloka i Dostojevskog, a namjera mu je bila razbuktati i raširiti onu iskrupu apsoluta koja nas zaista čini ljudima u potrazi za onim nečim, betijevski nekako, što nas sveukupno određuje. Svrha njegova teatra jest težnja k autentičnoj ljudskosti: težnja koju čovjek može ostvariti tek zalaganjem za prevladavanje onoga što je u njemu lažno i namješteno. Ako četirima upravo navedenim velikim imenima svjetske književnosti pridodamo, recimo, Manzoni, Mauriaca, Claudela, da ne nabrajamo dalje, približit ćemo se Bettiju, koji je inače, na planu etičkoga angažmana (posebice u težnji k spoznaji i iskupljenju), bio najbliži uzor Fabbriju, a njih dvojica zajedno, u njihovoj "teatrabilnosti", sljednici Pirandella. Na toj im razini možemo pridružiti De Filippa, pa eto trojice utjecajnih dramatika koji će umnogome biti poticajni primjeri cijeloj četi pisaca za kazalište negdje njihove životne dobi te i mladih.

Mnogo zapostavljeni Mario Federici također je vrlo etičan pisac, na tragu osjetljivosti i Bettija i Fabbrija, s tom razlikom da se s problemima jednoga postvarenog nesmiljenog doba suočava na jedan ne metafizički način. On je najvećma ostao upamćen kao dramski pisac na temu "povratnika". Dramom *Nessuno sali a bordo* (Nitko se nije ukrcao) on će 1949. zaokružiti svoju ratnu trilogiju.

Četiri godine poslije istaći će svoje obraćanje problemu vrijednosti seljačkih tradicija unutar nove, industrijalizacijom pritiješnjene uljudbe (*Marta la Madre*, Majka Marta).

Egzistencijalni nemir i tjeskobna zabrinutost te i etički angažman unutar posve određenog povišnog trenutka glavna je preokupacija lijepog broja i drugih dramatika, ma koliko se oni međusobno razlikovali kulturno i ideološki.

Valentino Bompiani u svom vjerojatno najboljem djelu *Albertina* (1948.) iskazuje smisao za vrlo profinjeno psihološki predočavanje delikatnog bračnog problema. Pedesetih će godina istaći nekoliko svojih djela, koja će imati jaču misaonu potku negoli kvalitete za uprizorenje (*Anche i grassi hanno onore*, I debeli imaju čast; *Paura di me*, Strah od mene; *Teresa Angelica*).

Silvio Giovaninetti psihoanalitički znade razriješiti naoko nerazriješiva stanja, a, u službi toga, ima izuzetne sposobnosti stvaranja scenskih predodžbi. Drugih četrdesetih godina: *L'abisso* (Ponor), *Lidia o l'infinito* (Lidija ili beskonačnost), te pedesetih godina: *L'oro matto* (Ludo zlato), *Sangue verde* (Zelena krv), *Carne unica* (Jedinstveno meso), i 1962. *I lupi* (Vuci) - primjeri su sceničnosti na granici problemske nategnutosti.

U ovoj nisci izvrsnih dramatika Carlo Terron, poglavito svojim tekstovima iz pedesetih godina (*Giuditta*, Judita; *Processo agli innocenti*, Proces nevinima; *Ippolito e la vendetta*, Hipolit i osveta; *Lavinia fra i dannati*, Lavinija među prokletnicima), nalazi svoje posebno mjesto na osnovi sličnih tematskih preokupacija životnim nemirima obojenima, međutim, pesimizmom. On to mjesto utvrđuje posebnim svojim izvornim "brzim", dijalogima u kojima značenja valja otkriti i u ponuđenoj osobitoj zvukovnosti riječi i rečenice.

S prethodno navedenim dramaticima iscrpili smo popis najboljih, no nismo ni približno iscrpili dugačku listu imena koja su se kadšto više, kadšto pak manje njima približili.

Enrico Bassano još je jedan od onih koji je svoju karijeru dramskoga pisca počeo prije rata, a prave je svoje uspjehe postigao u poraću, kada se pozabavio velikim društveno-političkim zaokre-

tom i pitanjima što su iz toga proizlazila, te je nastojao doseći šira značenja, premda je bio navlastito izdvojen u društveni milje svoje Ligurije. Rezultati ne će, međutim, biti na razini njegovih htijenja. Najbolje što je dao možemo svesti na tri djela: *Uno cantava per tutti* (Jedan je pjevao za sve 1949), *Come un ladro di notte* (Poput noćnog lopova) i *Il pellicano ribelle* (Pobunjeni pelikan) iz 1953. Gian Paola Callegarija će također privući tematika vezana za društvo što je upravo iz rata izišlo (*Cristo ha ucciso*, Krist je ubio 1948), a progovorit će i o mladeži, posebno o njihovoj društvenoj marginalizaciji (*Le ragazze bruciate verdi*, Neobuzdane djevojke 1959). Njegove su drame jačega kritičkog naboja spram poratnoga društva. Luigi Squarzina će pokušati eksperimentirati sa stanovitim epskim teatrom (*La Romagnola*, Romanjolka), a okušat će se i na tematici od moguće većega općeg interesa (školski odgoj u suvremenom društvu).

Moralni angažman na tvrdoj poratnoj zbilji, na kojoj su iznicala mnoga tjeskobna čuvstva s poticajima i na metafizička promišljanja, a na teme i motive o amoralnosti, kameleonstvu... bit će preokupacija mnogih pisaca četrdesetih i pedesetih godina. Riječ je više-manje o eklektičkim autorima koji ponavljaju mnoge načine Bettija, recimo, navlastito njegov katolički svjetonazor i zauzetost sudstvom (dosežljivošću pravde u njemu). Leopoldo Trieste i Tullio Pinelli, Vittorio Calvino, Paolo Levi, Federico Zardi, Guido Rocca...

Okušat će se u dramatici i Vitaliano Brancati, Curzio Malaparte, Massimo Bontempelli, Riccardo Bacchelli, Alberto Savinio, Dino Buzzati, Alberto Moravia, Corrado Alvaro, Pier Paolo Pasolini i još neki pretežno prozni pisci, među kojima je posebno zanimljiv slučaj Sardinca Giuseppea Dessija, koji je svršetkom pedesetih godina, u Italiji i inozemstvu (čak i u Južnoj Americi) imao, recimo, sjajan uspjeh "dramatskom pripovijetkom" o nepravednoj ljudskoj pravdi - *La giustizia* (Pravda).

Budući da bi nas predaleko odvelo daljnje proptivanje onoga što se zbivalo u talijanskoj dramskoj književnosti nakon Drugog svjetskog rata,

odavle ćemo se zaputiti k svršetku općom konstatacijom da je ta književnost, unatoč određenim pokušajima prema novome, uglavnom ponavljala već talijanskom, posebno priandelovskom tradicijom utvrđeni način dramskoga pisanja, dok su se novije ideje više ticale samoga kazališnog čina. Talijanska dramaturgija, gledana izvan talijanskih granica - kako je to još 1976. utvrdio Ruggero Jacobi - kao da se zaustavila na Ugu Bettiju. Nastavilo se, dakako, pisati za teatar, no tako da su se pisci, iz raznih razloga (podosta i stoga što su umnogome često na sceni bili izloženi deformacijama) počeli više obraćati unosnijim medijima (filmu i televiziji) negoli teatru. Nastupilo je doba *one man theatre* - intimističkog teatra klaunovskog i nadrealnoga humora, ideološki jako obojenoga - Darija Foa, na primjer, kojega su neki kazališni poslenici smjestili u politički teatar ekstremnoga radikalizma navlastito u kritiziranju kapitalizma američkog tipa. Riječ je o *showmanu* koji je iznikao iz davne u Italiji, unatoč svim nasrtajima na nju, stalno tinjajuće tradicije komedije dell'arte.

No, kad smo već kod toga, recimo: ni sam avangardni teatarski čin u Italiji, unatoč istaknutim traženjima, nije cvjetao (prisjetimo se, na primjer, da je Eugenio Barba u Norveškoj potražio prostor za svoja eksperimentalna traženja - "Odin Teatret"!)."Living Theater" Juliana Becka i Judith Malina - kao "živuci prijekor" suvremenoga društva u svim njegovim segmentima - tražio je svoj prostor za igru tijela i gest, u životnim ambijentima. Teatar Riječi pak, kako je 1968., u časopisu *Nuovi argomenti*, ustvrdio Pasolini, svoj prostor traži u glavi, a, nadovezat ćemo mi, ona je, tj. glava, sve sklonija bila, i ostala?, prijamu vizualnih senzacija.

Zanimljivo je istaći i to da, iako je imala sluha za ono što se događalo, pogotovo u anglo-francuskome sklopu, talijanska dramatika nije bila kontaminirana, ili je to bila tek vrlo sporadično, avangardnim nastojanjima, primjerice teatrom apsurdna rođenog na pariškoj *rive gauche* 50-ih godina, pače je inzistirala na obrani značaja jezika, tražila je smisaonost, kozmičke značajeve, prevladavanje krize vrijednosti, protutežu otuđenju i sl. Šezdesetih i sedamdesetih godina "teatar riječi"

gubi teren. Betti umire 1953., te malo po malo pada u zaborav, Fabbri i De Filippo nemaju više ranijega odjeka; Terron se, kako ističe Giovanni Antonucci, više čita negoli se izvodi. Uspjeh polučuju autori koji su usko vezani za izvođače, poput Giuseppea Patronija Griffija (*Metti, una sera a cena*, Stavi, jedno veče na večeri - 1967, građanska komedija novih sloboda), ili Franca Bussatija, koji je za teatar napisao tek pet djela, no uspio se potvrditi posebice svojom obiteljskom komedijom moralna obuhvata *La fastidiosa* (Dosadna žena), te složeno konstruiranom dramom *Pieta di novembre* (Žalost u studenom), gdje koristi povijesni materijal - konkretno atentat na J.F. Kennedya - da bi ga utkao u fikcionalno predočavanje krize pojedinca. Kasnija djela ovoga pisca koji je obećavao vratiti teatar na dostojanstvo riječi nisu na razini spomenutih.

Svestrani pisac i kritik Giovanni Testori će sa svojim dinamičnim, po skupinama vrlo različitim i nekonvencionalnim tekstovima pokazati da još ima mjesta za rafinirane teatarske rukopise, premda kadšto na liniji nešto zakašnjela neorealizma (*Maria Brasca* i *Arialda*, iz 60-ih godina, npr.). *La Monaca di Monza* (Redovnica iz Monze, 1967) i, dvije godine poslije, *Erodiade* (Herodiada) svojevrstni su tekstovi: prvi je osobit pokušaj iznalaženja novog tragičkog teatra u kojem sučeljava pojedinc(a)e s društvenim normama; u drugom se pak pisac upušta u traženju žestokome jednom stanju prikladna jezična izričaja. Prema kritičkim prosudbama najbolja mu je produkcija iz 70-ih godina: *Ambleto*, *Macbetto* i *Edipus*, gdje je pokušao, na prethodnom svom negiranju svih načela i tradicija, reanimirati klasičnu tragediju, i to tako da scenski govor svodi poglavito na monolog, što bi trebalo značiti da u suvremenom svijetu nema mjesta dijalogu. To je na neki način unutarne trošenje tragedije, koja kao takva, izvan suprotstavljanja dviju strana, zapravo i nije moguća, barem ne u klasičnome smislu. *Ambleto* je na osobit način zanimljiva šekspirijanska patvorina, jednako kao i *Macbetto*, dok *Edipus* predstavlja autorovu verifikaciju činjenice da u suvremenom društvu, gdje je očigledan nedostatak

kolektivnoga vjerovanja u neki viši ideal, i nije moguća prava tragedija. Godine 1978. Testori će napisati monološki komad *Conversazione con la morte* (Razgovor sa smrću), i tu će prethodno slavljenje smrti nadomjestiti uvjerenim katoličkim svjetonazorom, koje će na još jači način potvrditi godinu dana poslije u *Interrogatorio a Maria* (Ispitivanje Marije).

Svi pokušaji da se talijanski teatar riječi spasi pred redateljima i glumcima, pred pozamašnim ignoriranjem kritike te pred opuštenošću publike, nisu taj teatar učinili jačim, ali su autori ipak pisali, premda im, dakle, uopće nije bilo lako. Massimo Dursi, Vincenzo di Mattia, Renato Mainardi, Luigi Candoni, Carmelo Bene... Nije lako pohvatiti sve sadržajne i formalne konce te i ideologije, kao ni povratak, i u formalnome pogledu, više ili manje natrag, ili pak težnje k inovacijama.

Valjalo bi, naposljetku, postaviti pitanje koliko je talijanska dramatika bila pod uplivom svjetskih dramaturški trendova a koliko je, poslije Pirandella, nastavila davati svjetskome teatru? Odgovoriti nam je: mnogo se više primalo negoli davalo.

Literatura:

Silvio D'Amico *Povijest dramskog teatra*, s talij. prev. Frano Čale, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972.

Giovanni Antonucci *Storia del teatro italiano del Novecento*, Ed. Studium, Roma, 1986.

Alfredo Barbina "Ugo Betti: la sua idea del teatro" u: *Betti drammaturgo* (Atti del Convegno Internazionale, Roma 3-4 aprile 1984), Union Printing, Viterbo, 1984.

Franco Cologni *Ugo Betti*, Bologna, 1960.

Juraj Gracin "Teatar Uga Bettija", "Književna smotra", br. 61-62/1986. Zagreb,

Ruggero Jacobbi "1966-1976: dieci anni di teatro", "La Fiera Letteraria", br. 95, Rim, 27. XI. 1976.

Vito Pandolfi *Il teatro italiano del Dopoguerra*, Bologna, 1956.

Vito Pandolfi *Teatro italiano contemporaneo*, Milano, 1958.

Giorgio Pullini *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, 1971.

Raul Radice "Teatar od 1950. do danas", u: Silvio D'Amico, *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972.

Silvio Torresani *Il teatro italiano negli ultimi venti anni* (1945-1965), Cremona, 1965.

Mario Verdone *Teatro del Novecento*, Ed. La Scuola, Brescia, 1987.