

Dramski i glumački opus Darija Foa

Perkušić, Ivo

Doctoral thesis / Doktorski rad

2025

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:153757>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-23**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI



Ivo Perkušić

DRAMSKI I GLUMAČKI OPUS DARIJA FOA

Doktorski rad

Zadar, 2025.

SVEUČILIŠTE U ZADRU
POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Ivo Perkušić

DRAMSKI I GLUMAČKI OPUS DARIJA FOA

Doktorski rad

Mentor

dr. sc. Živko Nižić, red. prof. u miru

Komentorica

izv. prof. dr. sc. Antonela Marić

Zadar, 2025.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Ivo Perkušić

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski studij Humanističke znanosti

Mentor: dr.sc. Živko Nižić, red. prof u miru

Komentorica: izv. prof. dr. sc. Antonela Marić

Datum obrane: 17. siječnja 2025.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: Humanističke znanosti, filologija

II. Doktorski rad

Naslov: Dramski i glumački opus Darija Foa

UDK oznaka: 792:821.131.1.09Fo, D.

Broj stranica: 160

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 0

Broj bilježaka: 245

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 165

Broj priloga: 0

Jezik rada: Hrvatski jezik

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Ana Bukvić, predsjednica
2. doc. dr. sc. Sanja Paša Maračić, članica
3. izv. prof. dr. sc. Dolores Miškulin, članica

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Ana Bukvić, predsjednica
2. doc. dr. sc. Sanja Paša Maračić, članica
3. doc. dr. sc. Nikolina Gunjević Kosanović, članica

UNIVERSITY OF ZADAR
BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Ivo Perkušić

Name of the study programme: Phd Humanities

Mentor: Professor (retired) Živko Nižić, PhD

Co-mentor: Associate Professor Antonela Marić, PhD

Date of the defence: 17.01.2025.

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, Philology

II. Doctoral dissertation

Title: Dario Fo's dramatic and acting opus

UDC mark: 792:821.131.1.09Fo, D.

Number of pages: 160

Number of pictures/graphical representations/tables: 0

Number of notes: 245

Number of used bibliographic units and sources: 165

Number of appendices: 0

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Ana Bukvić, PhD, chair
2. Assistant Professor Sanja Paša Maračić, member
3. Associate Professor Dolores Miškulin, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Ana Bukvić, PhD, chair
2. Assistant Professor Sanja Paša Maračić, member
3. Assistant Professor Nikolina Gunjević Kosanović, member



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ivo Perkušić**, ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Dramski i glumački opus Darija Foa** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 17. siječanj 2025.

SADRŽAJ

1. UVOD	7
2. POVIJESNO-POLITIČKI KONTEKST UMJETNIČKE AFIRMACIJE DARIJA FOA.....	11
2.1. Prvi susreti s narativnom izvedbom.....	11
2.2. Razdoblje fašizma.....	18
2.3. Nacionalizam i drugi -izmi	23
2.4. Talijansko kazalište nakon Drugoga svjetskog rata.....	44
3. DRAMATURGIJA DARIJA FOA	47
3.1. Početci profesionalnoga umjetničkog rada i uvod u strukturiranu dramaturšku metodologiju	47
3.2. Dramaturške odrednice Darija Foa	63
3.3. Specifičnost odnosa publike i kazališta Darija Foa	88
4. KAZALIŠNA KRITIKA DRUŠTVA: HUMOR I SATIRA.....	98
4.1. Fašizam i humor.....	98
4.2. Satira kao politička kritika društva	103
4.3. Kazalište kao sredstvo razotkrivanje društvenog licemjerja.....	107
4.4. Interpretacija i aktualizacija.....	113
5. UNIVERZALNOST KAZALIŠNE KRITIKE DARIJA FOA.....	124
5.1. Ključni aspekti kazališne kritike Darija Foa.....	124
5.1.1. Kazališna kritika u drugim kontekstima.....	129
5.2. Nobelova nagrada kao dokaz genijalnosti ili kamen spoticanja	133
6. ZAKLJUČAK	141
7. BIBLIOGRAFIJA	147
8. SAŽETAK	157
9. ABSTRACT	159
10. ŽIVOTOPIS	160

1. UVOD

Talijanski dramatičar i glumac Dario Fo, dobitnik Nobelove nagrade, neiscrpno je vrelo brojnih rasprava, predavanja i istraživanja u Italiji, od kojih većina svjedoči o njegovoj važnosti u kontekstu suvremenoga talijanskog dramskog pisma, kao i esejistike, teorijskih rasprava, poglavito naputaka za glumce i sve zainteresirane za život kazališta. Autorove eksplicitne refleksije o važnosti i tehnici glumačke profesije i njezinim multidisciplinarnim mogućnostima zanimljiva su podloga za znanstvena istraživanja i analize o Foovoj dramskoj, redateljskoj i glumačkoj kreativnosti koja kao svoju sastavnicu nužno uključuje i publiku čineći je jednim od ključnih elemenata kazališnog uprizorenja. Odnos glumca i publike jedan je od elemenata koje je Fo uključio i u svoj *Manuale minimo dell'attore*¹, gdje razrađuje povijesno važne pojave za razvoj talijanskog glumišta, nudeći ih kao primjere za suvremena scenska ostvarenja. Teorijske ambicije i mogućnosti primjena njegovih sugestija Foa čine međunarodno zanimljivim za proučavanje i u glumačkoj pedagogiji. Posrijedi su alternativni pristupi, uvijek u doticaju s onim što su podučavali Konstantin Sergejevič Stanislavski ili Jerzy Grotowski.

Ovaj doktorski rad, polazeći od različitih aspekata Foova opusa, na monografski način donosi nekoliko ključnih elemenata. Započinjući od povijesno-političkog konteksta afirmacije Darija Foa, rad istražuje njegove prve susrete s narativnom izvedbom, pri čemu osobitu pažnju pridaje onim povijesnim razdobljima koja su značajno utjecala na njegov izričaj i opus – osobito ono fašističko i njegovu poslijeratnu kritiku, te načine na koji su strukture fašizma ostavile trag na društvenoj kritici. Nadalje, rad istražuje dramaturgiju Darija Foa polazeći od profesionalnoga umjetničkog rada sve do javnoga angažmana koji je u uskoj vezi s autorovim kazališnim radom. Doktorski rad sintetizira uvide u istraživanja o dramaturgiji Darija Foa u njegovoj opsežnoj i snažnoj kazališnoj kritici društva, osobito kroz forme humora i satire. Rad osobiti naglasak stavlja na istraživanje satire kao političke kritike društva, koja se čini dominantnom pojavom u Foovu opusu. Naposljetku, rad donosi nekoliko elemenata univerzalnosti kazališne kritike Darija Foa, a koja je jedan od najvažnijih razloga zbog kojeg je i postao dobitnik Nobelove nagrade.

Glavna je teza rada da je dramaturgija Darija Foa, utemeljena u povijesno-političkom kontekstu kritike talijanskog društva i političke ideologije fašizma, po svome karakteru

¹ Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.

univerzalna i primjenjiva na različite forme političkih patologija koje se pojavljuju kao predmet kazališne kritike.

Temeljni oslonac, koji Fo nalazi u komediji dell'arte i njezinu izučavanju, nezaobilazna je točka ovoga doktorskog rada: Foov pogled na dobro istraženu pojavu kazališne povijesti pretvara se u oblik novostečenih spoznaja kojima nas taj dramatičar-glumac poučava. Teorijsku podlogu rada predstavlja opća kazališna teorijska literatura i posebno ona aktualna i relevantna za razmatranje pitanja Foovog književnog i glumačkog djelovanja.

Nakana je rada pružiti uvid u golemi Foov opus i izbor tema u kojima se iskazao kao vrlo vješt dramatičar, oblikujući svoje tekstove uvijek izravno prema glumčevim potrebama, to jest, većinom svojim vlastitim budući da je sam izvodio svoja djela. Dario Fo - dramatičar i glumac odnos je dviju snaga u jednom biću koje ravnopravno funkcioniraju, stoga je jedan od ciljeva disertacije istraživanje i prikaz cjeloživotne simbioze dramatičara i glumca, suigre koja se ostvaruje između pisane riječi i njezina oživljavanja na sceni. Zanimljiv životni kontekst, kako onaj stvaranja dramskih djela tako i izvedbeni, učinili su Foa jednom od rijetkih pojava u suvremenom teatru uzmemo li u obzir i činjenicu da je sam stvarao i scenografiju te kostime za svoje predstave. Uže područje rada posvećeno je ne samo fundamentalnom egzistencijalnom nego i poetičkom jedinstvu njegovih trojnih funkcija (glumac, dramatičar, redatelj). Rad, stoga, pokušava utvrditi na koje se načine Fo snalazi u svima njima, a napose precizne postupke kojima se koristi u svojem glumačkom i književnom radu, sprežući ideje s njihovom realizacijom na kazališnim daskama, uvijek u neposrednom kontaktu s publikom.

Obuhvatiti raznolike facete ove izuzetne autorske osobnosti moguće je jedino kombinacijom različitih metodoloških pristupa: književnoznanstvene i dramaturške analize, historiografskog prikaza kako kazališno-povijesnog tako i aktualnog političkog konteksta te proučavanjem teorija glume. Ovaj doktorski rad metodološki uzima u obzir ključne pretpostavke i alate književnoznanstvenih i dramaturških analiza, kao i navedenih metoda povijesnoga istraživanja i analize teksta. Rad obuhvaća i analizu stilskih osobina Foovih tekstova, kao i drugih strukturnih karakteristika. Historiografsko istraživanje u ovom radu odnosi se ne samo na reference na opću i talijansku književno-kazališnu povijest nego u prvom redu komediju dell'arte, iz koje je Fo crpio teme za svoja djela i na čijim je zakonitostima utemeljio vlastiti dramsko-glumački izraz, teoriju i pedagogiju. Naglašavana politička dimenzija Foova stvaralaštva u nepobitnom je fokusu njegova glumačko-dramskog angažmana, a može se nametnuti kao točka osporavanja znanstveno-književnog interesa.

Cilj je ovog istraživanja prikazati autorsku osobnost Darija Foa kao primjer tradicionalnog jedinstva glumačkog i spisateljskog habitusa. U istraživanju dramskog segmenta rad prikazuje Foovo poimanje satiričnog i satire koju crpi iz tradicijskih i suvremenih slojeva talijanskog glumišta, napose njegova pučkog nasljeđa.

U Hrvatskoj je Foov rad malo poznat ili gotovo potpuno nepoznat.. Potvrda toga jest i činjenica da na hrvatskom jeziku ne postoje tiskani službeni prijevodi njegovih djela, na pozornice se rijetko postavlja, a u suvremenim teorijskim raspravama o teatru rijetko se spominje, često potpuno izostavlja. Monografski prikaz posvećen radu ove izuzetne autorske osobnosti jedan je od doprinosa razumijevanju društveno-političkog, osobnog i poetičkog konteksta njegova dramskog, glumačkog i redateljskog izraza. U nedostatku eseja, kritika, biografija i naravno prijevoda posvećenih životu i djelu talijanskog nobelovca, izučavanje književnog, kazališnog, ali i teatrološkog doprinosa Darija Foa predstavlja popunu praznine, uvid u autorski opus koji je hrvatskoj kulturi i znanosti o kazalištu ostao nedovoljno znanom sastavnicom potpunije slike suvremenoga europskog kazališta. Sociološko-kulturološki utjecaj Foa na talijansku javnost s naglaskom na devijantnostima, anomalijama društva i izrazito negativnim, jasnim stavovima spram sinekurista različitih profila, temelji su Foova društvenog angažmana koji postaje njegova osobna borba koju je podijelio s drugima. Kolokvijalni jezični izraz nameće se u prozodiji Foova dramskog teksta ukazujući na važnost približavanja teatra svim društvenim slojevima, napose radničkoj publici masovnijeg odaziva, a pritom zadržavajući živi element svakodnevice – govorni jezik. Dijalektalna baza lingvističkog instrumentarija u replikama Foovih tekstova upućuje na socijalnu svijest autora o problemima takozvanih običnih ljudi, a uporabom i kreiranjem svojeg leksika nudi sasvim novu vrstu dramskog izraza. Neraskidiva intimno-poslovna spona s Francom Rame, koja je bila povod nastanku brojnih zajedničkih djela i uprizorenja, jedno je od zasebnih poglavlja Foova života i rada kao neporecivo važnog za dramaturško i glumačko djelovanje. Taj odnos nije samo činjenica, već se javlja kao jedan od istraživačkih impulsa ovog rada.

Similis simili gaudet i u tom se odnosu potvrđuje kao pravilo koje je bilo vodilja pri stvaranju mnoštva književno-znanstvenih publikacija kako u Italiji tako i u inozemstvu. Fenomen Darija Foa može se promatrati kroz prizmu simbolotvornih elemenata dramskog izraza koji nam nudi, ali na kojem se ne zadržava, već ga oblikuje kao inicijalnu poziciju za izražavanje vlastitih stavova isprepletenih u mreži mnogobrojnih umjetničkih i društvenih interesa. Visoko rafinirani osjećaj za dramske vibracije koje se poput valova raznose

njegovim tekstovima, primjetan je na svim razinama, a kulminira kvantumom energije fizički prikazanom Foovim osobnim izvedbama. Naglašena politička dimenzija Foova stvaralaštva u nepobitnom je fokusu njegova glumačko-dramskog angažmana te se može nametnuti kao točka osporavanja tradicionalnoga kazališnog podučavanja i pristupa.

Doktorska disertacija, konačno, ima tri spoznajno različita, ali zato ne i divergentna cilja: prvo, u biografsko-monografskom modusu prikazati jednog od najplodnijih talijanskih pisaca, glumaca i redatelja, ujedno i dobitnika Nobelove nagrade; drugo, povećati razmjerno oskudan korpus spoznaja hrvatske teatrologije o svojoj kazališno najbližoj susjedi s kojom je i hrvatska kazališna kultura u prošlosti bila tijesno povezana, ali s kojom je izgubila značajniji iskustveni i znanstveni kontakt kada je u pitanju suvremeno kazalište te treće, pozabaviti se teatrološki razmjerno malo istraživanom problemskom sferom, odnosom glumačke i dramaturške prakse, ovdje istraživački pogodno objedinjenom u istoj autorskoj osobi. Dario Fo izvodio se na hrvatskim pozornicama, a svjetskoj je, pa tako i hrvatskoj javnosti poznat i po svojem neskrivenom političkom angažmanu, pa i nizu smjelih poteza kojima se protestno izolirao iz matice talijanskoga kazališnog života kako bi svjesno tražio novu, radničku publiku, nove prostore izvedbe i masovniji odaziv. Manje je poznato u čemu je specifičnost njegove dramske prakse, koji su njezini tradicijski oslonci i obrasci, zašto provokativnost i izravnost dnevnih tema u njega ne proizvode plitku propagandu, nego djela trajnije kazališne vrijednosti. Posvema je pak nepoznato da je Dario Fo autor i autonomne glumačke poetike, uknjižene u njegovu *Manuale minimo dell' attore*, te da je i njegova životna suradnja s glumicom i dramskom autoricom Francom Rame dodatna intrigantna okolnost u kojoj se sljubljuju i prepleću spisateljsko i glumačko iskustvo, književnost i kazalište, teorijska refleksija i poetička praksa, umjetnički i politički angažman.

Kako je navedeno, istraživanje se temelji na postojećoj kritičkoj literaturi o Dariju Fou kao književniku i kao kazalištaru, na temelju koje se može zaključiti o zanimljivom društveno-političkom i kulturnom kontekstu njegova stvaralaštva u zanimljivom i vitalnom političkom okruženju.

2. POVIJESNO-POLITIČKI KONTEKST UMJETNIČKE AFIRMACIJE DARIJA FOA

2.1. Prvi susreti s narativnom izvedbom

Svako društveno i kulturno stanje oslanja se na povijest, na određeno nasljeđe koje se predstavlja kao podloga za suvremeno artikuliranje društvenih pojava. Kulturni aspekt nacionalnih povijesti predstavlja jedan od preduvjeta shvaćanja suvremenih zbivanja u umjetnosti određenog naroda, a samim time i u nacionalnom teatru. Također, predstavlja neraskidivi dio razumijevanja suvremenih promišljanja u korelaciji s onim prošlima. U nakani da prikazemo jednu slojevitost osobnosti vrijedit će nam prvenstveno oni tiskani i rukopisni, teorijski i dramski zapisi Darija Foa, ali i izvedbeni, scenski te likovni uradci predmetnog dramatičara/glumca. Autorski pečat ovdje je od iznimne važnosti jer uz objektivnost povijesnih činjenica otkriva i osobni stav, osobne ideje i osobne nakane, koje postaju predmetom rasprava, polemika i hipoteza koje gotovo nikada ne bivaju konačne u svojem zaključku. On predstavlja specifičnu kombinatorku jedinstvenog koda raspoznavanja koja će uz specifičan jezični odabir postati univerzalni alat bez ograničenja na vrijeme i lokalitet. Kod Foa su mogućnosti interpretacija njegovih djela postajale polimorfne sa svakim novim iščitavanjem koje artikulira određeni aspekt njegove autorske ličnosti, ali i sadržaj stvaralačke domene. O ovome svjedoči i niz inscenacija Foaovih djela koje se otklanjaju od njegova originala, ali i dalje uspješno dopiru do publike u novim i uvijek aktualnim interpretacijama. Jedna od njih je bila i izvedba komada *Morte accidentale di un anarchico* u kazalištu *A Lyric Hammersmith te Sheffield kazalištima* u koprodukciji s *Playful produkcijom*, a u režiji Daniela Raggeta. Ova izvedba je nastala kao adaptacija originalnog teksta u dramaturškoj obradi Toma Basdena. Dakle, u ovoj adaptaciji vidljiv je odmak od Foaova originala, ali je osnovni problem korumpiranosti policije ostao nosivi zid originalne provenijencije.²

Vremenske odrednice koje same po sebi oblikuju i determiniraju pojedine umjetničke uratke, a u slučaju našeg interesa dramske i teatrološke zapise, uvijek su preteča konačnog rezultata i nekad izravno, nekad samo suptilno raskrinkavaju zbivanja određenog vremena i društva u kojem su nastali pojedini događaji te u kojem doživljavaju svoju afirmaciju. Upravo društvena uvjetovanost određene pojave jedna je od mogućih analitičkih platformi pri

² Premijerna izvedba bila je 23. rujna 2022.

istraživanju autorskog opusa nekog pisca, a kod nas je od iznimne važnosti za cjelokupno razumijevanje kako dramskih tako i teorijskih publikacija začelih u kontekstu Foova vremena.

Kod interesnog polja koje ćemo nazvati *Dario Fo* ta su zbivanja vrlo vješto i brzo migrirala od pojave u kojoj je, više ili manje, i sam aktivno sudjelovao pa sve do teksta u kojem se utjelovljuje stvarnost omotana dramskim elementima i umjetničkom interpretacijom. Budući da niz povijesnih zbivanja utječe i na dramske teme i danas, kada se autori osvrću na neke činjenične polivalentne prošle trenutke dovodeći ih u vezu sa sadašnjim društvenim strujanjima, nećemo shvaćati povijesni kontekst Darija Foa kao predložak za poimanje primarno talijanskih, a potom i svjetskih političkih zbivanja isključivo u vremenu nastanka već kao početnu točku za njihov suživot sa sadašnjim vremenom. To će biti tek izvor tumačenja, interpretacija i istraživanja njegove višeznačnosti koja počiva na političko-društvenim zbivanjima koja su ostala konstanta do kraja Foova života prateći ga kao kronologija jedne simbioze biografije i profesionalnog razvoja.

Povijest kazališta često je bila sinonim i za samu teatrologiju, kako to navodi Boris Senker u knjizi *Uvod u suvremenu teatrologiju II*³, a što danas ne shvaćamo nužno kao istoznačnicu. U samom se nazivlju otvara mogućnost traženja doslovnih povijesnih razloga unutar opusa nekog autora na taksativno-činjeničnoj razini koja obuhvaća historiografski element u najužem smislu te riječi. Međutim, povijest kazališta daje nam i priliku za tumačenje samo onih aspekata iz kojih se iznjedrio čitav opus, stil i metodologija autora kojeg proučavamo bez nužnih uplitanja u široku analizu svakog pojedinog segmenta tadašnjeg društva koje se dovodilo u vezu s kazalištem.

Usljed društveno-političkih zbivanja u Italiji, u ozračju Drugog svjetskog rata, u talijanskom dramskom pismu primjećivala se potreba za demokratskim određenjem i jasnom otporu fašizmu. Snažan primjer je takozvani protumanifest koji je sastavio Benedetto Croce⁴, a 1. svibnja 1925. povodom Praznika rada objavio list *Il Mondo* pod nazivom *Odgovor talijanskih pisaca, profesora i publicista na manifest fašističkih intelektualaca*.⁵

³ Senker, B., *Uvod u suvremenu teatrologiju II*, Zagreb, Leykam international, d.o.o., 2013., str. 313.

⁴ Benedetto Croce (Pescasseroli, 1866. – Napulj, 1952.), talijanski filozof i teoretičar.

⁵ Scurati, A., *Čovjek providnosti*, Zaprešić, Fraktura, 2023., str. 32.

Demokracija je tada u talijanskom kazalištu bila na klimavim nogama. Nažalost, kazalište je preuzimalo ulogu pasivnog otpora jer je te iste 1925. osnovano i Nacionalno fašističko kazalište. Primjetan je bio nedostatak nečega što bismo mogli nazvati ujedinjenim snažnim kazalištem slobodarske misli jer je tadašnji književni val upućivao na nelastičnost kazališnih formi dramskog pisma kao i na oblike različitih dramaturških invencija koji su se tada sve manje objedinjavale pod epitetom *narodni*, a sve više *nacionalani* uslijed brojnih podijeljenosti koje je pratilo ratno razdoblje. Ovakva impresija gubi na snazi s novom slobodom kazališnog iskaza koja će konačno doživjeti i potvrdu 1945., po uspostavljanju talijanske demokracije u kojoj se kazalište formira kao ogledalo društva, živa svijest i kulturološki pokretač promjena kojima će svakako pridonijeti i Dario Fo.

On se u ranom djetinjstvu susreće s narativnim oblicima prikazivanja kako povijesnih tako i onih svakodnevnih događaja. Bio je to odraz društva toga vremena kroz narodne priče i legende prožete svakodnevnim zbivanjima i obojanih epskim i lirskim koloritom unutar monoloških iskaza pripovjedača na seoskim okupljanjima karakterističnima za njegov kraj. U određenju kasnijeg Foova literarnog i izvedbenog rada mjesto vlastita rođenja ostaje neodjeljivi dio svih uradaka i temelj na kojem će graditi svoj kredibilitet i književnu vrijednost. „Sve ovisi o tome gdje si rođen“⁶ ističe Fo kao priznanje i kao kredo koji će nositi u svim svojim dramskim tekstovima koji počivaju na tradiciji stečenoj u rodnom kraju. Kao što je vidljivo iz spomenute rečenice, a napose u cijelom djelu *Il paese dei Mezaràt*⁷, mjesto njegova rođenja odredilo je stilski izraz autorskih djela više nego što će se svojim krajem baviti u doslovnom ili tematskom obliku koristeći ga kao mogući *locus regit actum*. Stilska odrednica začeta u Foovu kraju temelji se na pripovjednim vještinama *fabulatore* koji su karakteristični za lokalitete vezane uz jezero Maggiore gdje su se vrsni pripovjedači bavili raznim zanatima te bi se nalazili na istim trgovačkim putevima i izmjenjivali zanimljive priče satkane od ironije, satire i nepatvorenog humora. Nekada temeljene na stvarnim događajima, a nekada djelomično ili potpuno izmišljene. Među njima bilo je brojnih Talijana iz raznih pokrajina, ali i stranaca koji bi pripovijedali svoje dogodovštine ili maštarije: „Raccontavano delle storie assurde, ma con dentro dei temi ben precisi: l'ironia dei luoghi comuni e la liturgia della gente per bene, l'astio e l'orrore per il mondo dei ricchi, l'amarezza e la ribellione per la

⁶ *Tutto dipende da dove sei nato* (prijevod Perkušić, I.) – iz knjige Fo, D., *Il paese dei Mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2006., str. 9.

⁷ Fo, D., *Il paese dei Mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2002.

propria condizione, il senso della paura e del bisogno.“⁸ Jezični izraz nije im bio ujednačen jer nisu svi razumjeli talijanski jezik kao ni dijalekte kojima se govorilo u Foovu kraju, stoga je izniman utjecaj imala imaginacija i jezična inovativnost u kreiranju izraza i govornih figura koje će Fo kasnije nazvati zasebnim jezikom – *grammelot*.⁹ Koristeći onomatopeju kao stilsku figuru, ali i kao snažno oruđe za rezbarenje svojih kasnijih dramskih radova, Fo je izravno crpio tradiciju rodnog kraja čije će karakteristike unositi i u spisateljsku aktivnost zaživjelu i nakon već snažne afirmacije unutar talijanskog kazališnog kruga. Ovaj jezični pluralizam zamjećujemo i kao začetak univerzalne komunikacije koja će se jezikom služiti tek kao zvučnim efektom stvarnih ljudskih osjećaja.

Ovakav utjecaj pripovjedača s obala jezera Maggiore ostao je upisan u Foovu izrazu do kraja njegova života 2016., a intenzivno se aktivirao za vrijeme i nakon studija u Milanu početkom pedesetih godina prošlog stoljeća. Dramske tehnike koje su sastavni dio kazališnog korpusa Darija Foa usvojene su u ovoj ranoj fazi susreta s izvedbenim djelovanjem nekih od njegovih suvremenika.¹⁰ Ovo je razdoblje u kojemu Fo upoznaje varijete i cabaret koji u hibridnim ispreplitanjima s drugim žanrovima postaju njegov zaštitni znak budući su mu monološke izvedbe bile jedinstvena i neponovljiva iskustva van zapsanog teksta o čemu ćemo pisati i kasnije.

Lo spettacolo di cabaret è, dunque, irripetibile, diverso ogni sera, muta al mutare delle condizioni contingenti, si adatta alla situazione extra scenica; l'attore improvvisa, e può cambiare anche i contenuti del proprio sketch all'ultimo momento, adattando il canovaccio agli eventi di attualità più rilevanti.¹¹

Ovakvo razmišljanje možemo smatrati pretečom formacije Foa kao dramatičara i glumca. Bilo je to 1950. godine kada je Fo susreo talijanskog glumca i redatelja Franca Parentija¹² koji ga je, oduševljen njegovim nebrušenim talentom, pozvao da mu se pridruži u profesionalnim kabaretskim izvedbama svojeg teatra čije su teme bile drugačije od onih u

⁸ Meldolesi, C., *Su un comico in rivolta*, Roma, Bulzoni Editore, 1978., str. 28.

⁹ Fo objašnjava kako je *grammelot* svojevrsna bujica onomatopejskih riječi koje imitiraju strane jezike i egzotične dijalekte – Fo, Dario *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1997.

¹⁰ „Ho cominciato a far teatro tredici anni fa insieme a Parenti, Durano e Lecoq, un mimo quest'ultimo dingrande talento, che oggi tornato in Francia, insegna nella propria scuola di Parigi.“ Iz teksta Daria Foau Foa *Il gesto e la parola* napisanog 1965., a objavljenog u D'Angeli, C., Soriani, S., *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame con dipinti, testimonianze e dichairazioni inedite*, Pisa, Edizioni Plus, 2006., str. 9.

¹¹ Marinai, E., *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, Edizioni ETS, 2007., str. 26.

¹² Franco Parenti (Milano, 1921. – Milano, 1989.), talijanski glumac i redatelj.

drugim dijelovima tadašnje Europe zbog toga što su se bavile isključivo pojavama u talijanskom društvu.¹³ Fo i Parenti su kasnije raskinuli suradnju jer zbog Foova isključiva interesa za politički teatar, dok je Parenti ostao dosljedniji klasičnijem komičnom izražaju. U tom je razdoblju Fo usvajao učene tehnike pripovijedanja u kojima su uvijek bili isprepleteni groteskni elementi i igra logičnih i nelogičnih događaja koji se vješto pretapaju i sublimiraju u izvorne autorske misli i tekstove. Začudnosti, preuveličavanja i ironija postale su sastavnice svake ispričane dogodovštine u kojoj se komično rađalo iz tragičnog i relativiziralo binarno strukturirano shvaćanje tih dvaju zasebnih stanja.

Osvrnimo se nakratko još jednom na spomenuto autobiografsko izdanje *Il paese dei Mezaràt*¹⁴ u kojem Fo donosi detaljan opis načina pripovijedanja koje je za njega postalo metodologija kazališnog shvaćanja i izvedbe te možemo zaključiti kako se izvedbeni stil *fabulatore* ostvarivao u improvizaciji u koju su nastojali različite događaje prilagoditi stvarnom trenutku ili onome što bi mogla postati stvarnost. Kroz tematske odabire koji su sadžavali probleme seljaka, njihove sukobe, neimaštinu, osornost vlasti nikada se nije zanemarivao humor kao ni osjećaji onih koji su slušali takve priče oblikovane u kroniku društva. Sve je bilo podređeno uvlačenju svih sudionika u radnju. Naravno, *fabulatori* nisu shvaćali svoje pripovijedanje kao kazališnu izvedbu, a čak ni Fo, kako tvrdi, nije povezivao ta dva pojma jer nije uviđao jasnu razliku između pripovijedanja i profesionalne scenske izvedbe.¹⁵ U početku onoga što će kasnije postati ne samo Foov posao nego njegovo poslanje, njegov životni poziv, improvizacija je imala izniman utjecaj: „l'attività di Fo è fortemente caratterizzata dall'improvvisazione: sul palco inventa lì per lì storie che lui stesso recita in chiave farsesca e satirica. Questo è il periodo in cui inizia a conoscere gli show di provincia e il mondo più povero e squattrinato dello spettacolo leggero, fatto di piccoli impresari che non pagano gli attori e un pubblico, spesso ottuso, in cerca non tanto di qualità quanto di celebrità a buon mercato.“¹⁶

¹³ Umberto Eco (Alessandria, 1932. – Milano, 2016.) talijanski filozof i kritičar napisao je u talijanskom časopisu „Sipario“ članak pod nazivom *Una vita italiana al cabret? La canzone nuova* u kojem je kazao: „la via italiana al cabaret prende strade diverse da quelle d'oltrealpe per motivi di carattere politico e sociale“, str. 29.

¹⁴ *Mezaràt* – kako piše Antonio Catalfamo u *Dario Fo: Un giullare nell'età contemporanea* – stanovnici Foovog kraja su se nazivali *Mezaràt* ili polumiševi, to jest šišmiši jer je većina njih radila tijekom noći.

¹⁵ Fo, D., *Il paese dei Mezaràt*, nav. dj., str. 59 – 60.

¹⁶ Bicchichi, R., *Il divino giullare. Un genio di nome Fo*, Melville Edizioni, 2016., str. 21.

Improvizacija, kojom ćemo se još baviti, ostaje konstanta Foove interpretativne razine koja nadopunjuje onu literarnu te tvrdi:

Il teatro non nasce dalla letteratura. Ci sembrava più importante la disciplina degli spazi; in un tempo in cui il teatro era la parola rappresentata, scoprimmo che il gesto era il valore della parola e quindi la parola era solo una parte della dialettica che ne determinava il significato.¹⁷

Vidimo, dakle, da je govorni moment Foova kazališta od samih začetaka imao primat nad onim zapisanim. Međutim, ovakav će se pristup kasnije pokazati kao skup stečenih, filtriranih i rafiniranih znanja i vještina koje će koristiti kao subverziju.

U taj verbalni dio izvedbe trebalo je uključiti tjelesnu sinkroniziranost kako bi scenski čin doživio svoju ukupnost. Tijelo glumca može komunicirati univerzalnije poruke s jačom intuitivnošću nego li različiti jezici kao početne prepreke u komunikaciji onih koji ne razumiju iste. Od iznimne važnosti bit će Foov susret s jednim od najvćeih francuskih pedagoga i koreografa Jacquesom Lecoqom.¹⁸ Njegova tehnika postala je glavni poticaj našem dramatičaru/glumcu za izvrsnost u glumi: „che da lui imparo a usare il corpo nella recitazione. Tale acquisizione lo porterà ad attribuire un ruolo privilegiato alla mimica rispetto alla parola, richiamandosi all'esperienza dei comici dell'arte, dei giullari, e risentendo anche dell'influsso delle avanguardie storiche che, per prime avevano assunto la gestualità come elemento fondamentale della comunicazione teatrale, in funzione polemica e innovatrice rispetto al „teatro sin parola.“¹⁹

Ovome možemo dati i: „Lecoq senza dubbio ha influenzato molto Dario Fo insegnandogli ad usare a fondo lo spazio del palcoscenico, i meccanismi, gli stimoli da cui nasce una risata: quella di testa, muta, sganasciata, la crisi di riso e così via. I diversi modi di gestire, di camminare usati dall'attore per passare da un personaggio all'altro sono ripresi dagli esercizi usati da Lecoq.“²⁰

¹⁷ Meldolesi, C., *Su un comico in rivolta*, Roma, Bulzoni Editore, 1978., str. 30.

¹⁸ Jacques Lecoq (Pariz, 1921. – Pariz, 1999), francuski glumac i pedagog scenskog pokreta čija je specijalnost u užem smislu bila mima. Osnovao je školu za scenski pokret i mimu *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* u kojoj je radio sve do svoje smrti.

¹⁹ Meldolesi, C., *Su un comico in rivolta*, nav. dj., str. 32.

²⁰ De Pasquale, E., *Il segreto del giullare. La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*, Napoli, Liguore Editore, 1999., str. 68.

Foov razvitak predstavljao je put usmjeren ka budućnosti stvaranja utemeljenog na uporabi korporalnog u glumi. To je bio dodatak verbalizaciji i služilo je kao otvarač slojevitosti razumijevanja dramskih trenutaka. Tijelo se predstavljalo kao partner, ali i oponent tekstu i režiji koja je karakterizirala cijelo rano dvadeseto stoljeće i koja je predstavljala važan dio talijanske kazališne estetike druge polovice tog stoljeća. Fo potvrđuje:

Ho cominciato a far teatro tredici anni fa insieme a Parenti, Durano e Lecoq, un mimo quest'ultimo di grande talento, che oggi, tornato in Francia, insegna nella propria scuola di Parigi. Tutti noi eravamo convinti dell'importanza che, nel teatro, poteva assumere il gesto e che esso dovesse essere considerato struttura base del discorso scenico. Avevamo dietro a noi (e davanti a noi) un teatro nel quale l'attore era arrivato a esasperare la preoccupazione del 'recitar musicale' fino a degenerare nella vera e propria 'cantata'. E come i tenori (quasi tutti) non fanno o meglio non si preoccupano di quel che gorgheggiano, così quegli attori cantavano, e ancora cantano, le parole del testo, preoccupandosi di emettere bei suoni, belle modulazioni più che concetti della cui logica si sentano chiarificatori coscienti. Ipocritamente affermavano: "La parola è il teatro" oppure "Il teatro è la parola" e per dimostrare gran venerazione ad essa, la vestivano di vocalizzi, di orpelli, come se fosse la Madonna di Pompei. E la parola scompariva sotto le gigionerie. Del gesto, proprio perché costringe ad un rigore, perché condiziona, dentro ad una metopa, il valore dell'emissione vocale, si è sempre parlato quasi con fastidio (ancora oggi nelle scuole di recitazione compresa l'Accademia romana, non esiste un corso vero e proprio di mimo; l'unica scuola che fin dall'origine ne ha compresa l'importanza è quella del Piccolo di Milano dove hanno insegnato Lecoq, Decroux e dove oggi insegna Marine Flache). Il gesto, si pensava e si diceva, è un fatto decorativo alla parola: è il contorno di verdura nel piatto di carne. Quasi da vegetariani, abbiamo voluto dimostrare che il gesto è qualcosa di assolutamente importante, altrettanto ricco di vitamine. E non intendiamo per 'gesto' il solo modo di atteggiarsi: gesto, in teatro, è movimento in senso lato, è la 'camminata', il modo di entrare in *déséquilibre*, lo spostare l'appoggio del tronco, la sospensione, la tensione di tutto il corpo nel tenere una pausa, un silenzio. Ora, il far teatro dentro questa nuova dimensione, tutta tesa alla rappresentazione della parola mi ha portato, quasi per sequenza logica, ad interessarmi a quel momento che è all'origine di tutto il teatro moderno: la Commedia dell'Arte e il teatro medievale. Studiando questi testi ho avuto la riprova della validità del discorso che abbiamo iniziato.²¹

Koristeći znanja i vještine stečene u brojnim suradnjama s navedenim umjetnicima Foovi kazališni počeci predstavljali su koloplet talenta i želje kojima je trebala iskustvena metodologija koja će se postupno graditi usporedo s onom književnom. Njihov suživot bit će rafinirano razrađen do potpunosti u kasnijim izvedbama, a čime ćemo se baviti i u nastavku.

²¹ D'Angeli, C., Soriani, S., *Coppia d'arte: Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, str. 9-10.

2.2. Razdoblje fašizma

Vratimo se koju godinu ranije, prije nego li je Fo započeo ucrtavati put svoje umjetničke dimenzije kroz nasljeđe rodnog kraja te svih onih izvornih oblika naracije koji su se, na temeljima komedije dell'arte, upisali kao začetak njegova zrelijeg dramskog pisma. Razdoblje je to koje se osvrtao na ostavštinu fašizma i koje nije razriješilo odnose svih onih koji su mogli biti pripadnici tog pokreta, a kasnije su se od njega odmicali, nijekali ga ili naprotiv priznavali. Možda nametnute, ali prisutne premise da je i sam bio sudionik zloglasnog režima, Fou su donijele i sudske tužbe o kojem neće baš rado govoriti, no ipak će se očitovati i zadržati svoj stav o neupitnom statusu ljevičara i antifašista.²² Potpisivanjem primirja između Italije i Saveznika te kapitulacije Italije 3. rujna 1943., a službeno na snazi od 8. rujna iste godine, u Italiji zbog niza interesnih i političkih zbivanja dolazi do vrtloženja događanja kojima će svjedočiti i mladi Fo. Iz Foove biografije ni danas se ne može primijetiti njegovo sudjelovanje u bilo kojem dijelu fašističkog pokreta, ali sumnju na takvu mogućnost bacio je talijanski političar, novinar i deklarirani fašist Giorgio Pisanò²³ kada je prvi put 1964. godine u jednom od svojih obraćanja javnosti spominje Darija Foa kao pripadnika fašističkih oružanih snaga.²⁴ Takva izjava nije izazvala preveliki interes javnosti jer je Pisanò, poput kojekava zviždača, slične insinuacije ima i s drugim osobama pa nije slovio kao netko komu bi javnost, i u slučaju Foa, dala kredibilitet. Međutim, rasprava o Foovoj umiješanosti u fašistički pokret pokrenula se ponovno 1975. nakon objave teksta novinara Giancarla Vigorellija²⁵ u dnevniku *Il Giorno*, u kojem navodi kako Fo još uvijek osjeća nemir u trbuhu zbog svojih fašističkih pogrešaka.²⁶ Fo je tužio Vigorellija i list *Il Giorno*, a slučaj je završio objavom ispravka članka u kojem su se ogradili od prijašnjih natpisa.

²² Dana 7. veljače 1978. u Vareseu održano je ročište na kojem se Fo branio od optužbi novinara Angela Formare i urednika Giannija Ceruttija iz lista *Il Nord* u kojem su ga optuživali za fašizam i pripadnost tom pokretu. Usp. <https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=26904&IDOpera=33>, pristupljeno 12. veljače 2022.

²³ Giorgio Pisano (Ferrara, 30. siječnja 1924 - Milano, 7. listopada 1997.) - talijanski novinar i političar, parlamentarni zastupnik u pet saziva talijanskog parlamenta postfašističke stranke Movimento Sociale Italiano – Destra Nazionale osnovane 26. prosinca 1946., a koja se raspala 27. siječnja 1995.

²⁴ Usp. <https://www.ilprimatonazionale.it/approfondimenti/dario-fo-42341/>, pristupljeno 12. veljače 2022.

²⁵ Giancarlo Vigorelli (Milano, 21. lipnja 1913. - Marina di Pietrasanta, 16. rujna 2005.) – talijanski novinar, pisac i književni kritičar.

²⁶ Usp. <https://www.destra.it/home/dario-fo-defunto-sul-palco-un-grande-istrione-nella-vita-un-borghese-piccolo-piccolo/>, pristupljeno 15. veljače 2022. „Anche Fo sa di avere in pancia l'incubo dei suoi trascorsi fascisti“ – prilagodio tekst u hrvatskom prijevodu Ivo Perkušić.

Foov iscrpan i predan rad na širenju tolerancije i dubokog antifašizma nije uspio barem potkraj sedamdesetih godina prošlog stoljeća u potpunosti prekriti tu moguću pripadnost struji protiv koje se svesrdno zalagao do kraja života. Nekoliko godina kasnije, 1977. ponovno se aktualizirala tema povezanosti Darija Foa i fašističkih struja i to objavom članka pod nazivom *Il Fo rosso, detto Dario, già fascista*²⁷ u listu *Il Nord* u gradiću Borgomanero, čiji je autor novinar Angelo Fornara optuživao Foa za pripadnost padobranskim snagama Talijanske socijalne republike. Dario Fo podigao je optužnicu protiv glavnog urednika tog lista Giannija Ceruttija i novinara Angela Fornare, a proces je trajao nešto više od godinu dana okončavši se 15. veljače 1979. presudom u korist lista koji je svoje tvrdnje potkrijepio i fotodokumentacijom. Fo je kasnije priznao potez iz svoje mladosti objašnjavajući ga tvrdnjom kako nikada nije nijekao tu činjenicu: „Non l'ho mai negato. Sono nato nel '26. Nel '43 avevo 17 anni. Fino a quando ho potuto ho fatto il renitente. Poi è arrivato il bando di morte. O mi presentavo o fuggivo in Svizzera. Mi sono arruolato volontario per non destare sospetti sull'attività antifascista di mio padre.”²⁸ Tom izjavom Fo je zaključio polemike oko svoje političke prošlosti i nastavio putem antifašizma i iznimno lijeve politike koju će zagovarati do kraja života.

Iako neugodna, ova rasprava nije imala većeg utjecaja na Foovu književnu usmjerenost i odabir tema u kojima se prema fašizmu uvijek odnosio s dekonstruktivnim idejama jednog režima koji je isijavao zlouporabe različitih vrsta i nametanje moći koja je nerijetko bila izazov i samoj sebi. Fašizam je kao pokret poticao snažne urbanističke promjene, od monumentalnih građevina s inspiracijama antičkih vremena do upliva u razvoj tehnologije koja se poput lančanog prijenosa rotirala zupčanicom ideja koje nisu zaobilazile ni sela. Sam vođa tog pokrerta Benito Mussolini²⁹ potičući iz jednog takvog kraja predstavljao je i podršku seoskim regijama što je i bio razlog zašto je fašizam postigao brzi uspjeh ponajprije u takvim sredinama. Tijekom ratnih godina naići ćemo i na zahvale selu i veličanja koja je Mussolini javno iskazivao, poput govora o „gradu kao mjestu gdje se kolijevke prazne,

²⁷ Usp. Fornara, A, *Il Fo rosso, detto Dario, già fascista*, 9. lipnja 1977., *Il Nord*, Borgomanero. Časopis pokrenut 10. ožujka 1964. i izlazio je do 1996. godine.

²⁸ Dio intervjua iz 1978. koji je objavio list *Il tempo* 15. listopada 2016., str. 27., usp. <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=7359&printpreview=1&lang=fr>, pristupljeno 15. veljače 2022.

²⁹ Benito Amilcare Andrea Mussolini (Predappio, 1883. – Giulino di Mezzegra, 1945.), talijanski političar, državnik, fašistički vođa (*Duce*) i diktator od 1925. do 1943.

a groblja se sve više šire.“³⁰ U zanosu rekonstruktivnih misli političkih promišljanja i nerijetko općom demagogijom stvarala se ideja snage koja je naciju tjerala prema općoj mobilizaciji unutar jedne ideje superiornosti čega će se nastojati otarasiti nakon rata.

O moći je i sam Fo govorio kao terminu koji je užasan sam po sebi dodavši sintagmu „pozitivna slava“, smatrajući kako koncept moći već u samoj osnovi sadrži nešto negativno te dodavši kako je ideja moći kao pozitivne nacionalne ideje pomalo apsurdna.³¹ U negativnoj konotaciji tog termina živjelo je talijansko društvo i kulturna, akademska opozicija tijekom razdoblja fašizma. Društvo je svjedočilo gušenju i cenzurama javnih polemika i mnijenja osuđenih na privatna, tajna druženja. Kako navodi novinar Nicholas Farrell³², „Mussolini je želio biti urednik svih novina u isto vrijeme, no to je bilo fizički nemoguće. Ipak, novinskim su urednicima dnevno slane detaljne upute o tome što bi trebali naglasiti, a što umanjiti ili ignorirati u svojem izvještavanju.“³³

Opća kontrola slobodoumlja, umjetničkog i kulturnog djelovanja bila je tendencija vladajuće ideje jednoumlja. No, ipak je Italija u takvoj diskrepanciji doživjela i snažan urbanistički razvoj koji je ostao temelj i današnjeg izgleda brojnih talijanskih urbanih sredina, što Farrell potvrđuje pišući „ne samo da je Mussolini učinio da vlakovi voze na vrijeme nego i da voze brže – prepolovljavajući vrijeme putovanja, primjerice između Rima i Siracuse. Milanska željeznička postaja do danas je ostala gigantski mramorni simbol fašističkih postignuća u području arhitekture. Razvojni program je uključio i izgradnju tisuću kilometara cesta i prve europske autoceste, četiri stotine mostova, kao i onaj koji povezuje Veneciju sa zaleđem te akvadukta za regije u kojima je nedostajalo vode, na primjer Apulija. „Fašisti su se hvalili da su u deset godina na javne radove potrošili više nego liberali u šezdeset godina.“³⁴

³⁰ Farrell, N., *Mussolini – Novi život*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2008, str. 212.

³¹ Dario Fo na seminaru *Corso di Teatro con Dario Fo, Franca Rame e Jacopo Fo*, Libera Università di Alcatraz, Gubbio, 18. prosinca 2012. Zapisao Ivo Perkušić.

³² Nicholas Burgess Farrell (London, 1958.), britanski novinar.

³³ Farrell, N., *Mussolini – Novi život*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2008., str. 212.

³⁴ Farrell, N., *Mussolini – Novi život*, nav. dj., str. 214.

I dok je država poticala i ekspanzirala svoju monumentalnu urbanističku snagu, ona kulturna je preživljavala. Tijekom fašističkih godina pojavio se takozvani groteskni teatar čiji je jedan od glavnih predstavnika bio Luigi Chiarelli.³⁵ Uz njega su predstavnici talijanskog teatra tog vremena bili i Pier Maria Rosso di San Secondo³⁶, Luigi Antonelli³⁷ i Enrico Cavacchioli³⁸, a svakako je iznimna važnost neizostavnih utjecaja dominantne figure književno-filozofsko-političke misli tog razdoblja Gabriela D'Annunzija³⁹ koji je bio i duhovna inspiracija samom Mussoliniju. Dramski, ali i socijalni pečat ostavit će, sve do danas, i teatar Luigija Pirandella⁴⁰ s kojim je Fo dijelio mišljenje kako je važno koristiti govorni jezik čak i na sceni kazališta. Pirandello je o talijanskom jeziku rekao kako „l'uso della lingua italiana, è cosa vecchia detta e ridetta, non esiste. A Milano si parla il dialetto lombardo, a Torino il piemontese, a Firenze il fiorentino, a Venezia il veneziano, a Palermo il siciliano, e così via di seguito; ciascun dialetto ha il suo tipo fonetico, il suo tipo morfologico, il suo stampo sintattico particolare: mettete ora un siciliano e un piemontese, non del tutto illetterati, a parlare insieme. Bene, per intendersi, non essendo due diplomatici, che han per loro il francese; non essendo due dotti che hanno il loro latino, sentiranno il bisogno di appigliarsi a una favella comune, alla nazionale, a quella che dovrebbe unir tutti i popoli, poiché l'Italia è unita, alla lingua italiana. Dio degli dei, è tanto facile! Ma dove trovarla, dove si parla questa benedetta lingua italiana? Si parla o si vuol parlare nelle scuole, e si trova nei libri. E il siciliano e il piemontese messi insieme a parlare, non faranno altro che arrotondare alla meglio i loro dialetti, lasciando a ciascuno il proprio stampo sintattico, e fiorettando qua e là questa che vuole essere la lingua italiana *parlata* in Italia delle reminiscenze di questo o quel libro letto. Da un pezzo, molti tra i novellieri e i romanzieri moderni, in cerca d'una prosa viva e spontanea, non scrivono diversamento l'italiano.“⁴¹

³⁵ Luigi Chiarelli (Trani, 1880. – Rim, 1947.), talijanski komediograf, novinar, kazališni i filmski kritičar. Najpoznatije njegovo djelo premijerno izvedeno 31. svibnja 1916. je *La maschera e il volto*.

³⁶ Pier Maria Rosso di San Secondo (Caltanissetta, 1887. – Lido di Camaiore, 1956.), talijanski dramatičar i novinar.

³⁷ Luigi Antonelli (Castilenti, 1877. – Pescara, 1942.) talijanski dramatičar. Više vidjeti u: Marić, A. *Luigi Antonelli: Prodavaonica snova*. Split: Naklada Bošković, 2018.

³⁸ Enrico Cavacchioli (Pozzallo, 15. ožujka 1885. – Milano, 4. siječnja 1954.), talijanski komediograf.

³⁹ Gabriele D'Annunzio, rođen pod imenom *Gaetano Rapagnetta D'Annunzio*, (Pescara, 1863. – Gardone Riviera, 1938.), talijanski pjesnik, dramaturg i političar.

⁴⁰ Luigi Pirandello (Agrigento, 1867. - Rim, 1936.), talijanski književnik, pripovjedač i dramski pisac. Dobitnik Nobelove nagrade za književnost 1934.

⁴¹ Pirandello, L., *Saggi, poesie, scritti varii*, Milano, Mondadori, 1994., str. 879-881.

Ovakvo razmišljanje o jeziku kao živom elementu scenskog uprizorenja i snažnom identitetskom pečatu Fo je, osim stvarajući živopisne likove u svojim dramskim tekstovima, zadržao i u svim svojim kazališnim nastupima.

2.3. Nacionalizam i drugi -izmi

U poslijeratnom razdoblju vehemncija duha europskih književnih prožimanja svjedočila je kao primjer sublimiranja zajedničkih tema u kojima je svaka, tada slobodna, nacija dala svoj autohtoni pečat. Odabirom tema, projiciranjem vlastitih društveno-političkih zbivanja i fikcijom koja karakterizira upravo tu pojedinu naciju jasno se razaznavala jakost nacionalnih književnosti uz snažnu prepoznatljivost kojom su pridonosile globalnoj slici svijeta. Kod predmeta našeg rada, književnosti iz pera Darija Foa, sasvim je razvidan interes za teme autorove zemlje, Italije. Nacionalni duh i tematski zaron u svakodnevicu talijanskog društva prepoznatljivi su kod njegova odabira predložaka za dramsko pismo, a napose za ono prozno u kojem se bavio i povijesnim talijanskim temama, razlažući stvarne pojavnosti na njihova elementarna značenja i dodajući im umjetničke reference.

Iznimno snažan osjećaj pripadnosti talijanskom društvu, s naglaskom na devijacije koje društveni poredak nerijetko stavljaju u fokus Foove dramaturgije, predstavlja dio građanske svijesti kojom Fo nastoji poentirati nepravilnosti koje zamjećuje, koje iščitava i daje im nova značenja. Interes za društvenu koheziju kao i solidarnost koja bi ravnomjerno prikazivala uređenu sredinu po pravilima vrijednim svake ljudske zajednice kod Foa bi se mogla pripisati domoljublju. Njegovi likovi mahom su izrazito osjetljivi na svaki oblik podčinjenosti, podcijenjenosti i zakinutosti za osnovno i dostojanstveno pravo na rad i uredan život.⁴² Zalaganjem za socijalnu, ali i političku pravdu u obliku slobode i jednakosti te usklađenih ekonomskih tijekova Fo to i naglašava. Naglašena težnja za sustavom koji stimulira građane i njeguje dobro uređena pravila u tkivu društvenog sklada možda bi značilo izostanak tipičnih književnih tema i samim time umanjena umjetničkih sadržaja u Foovim tekstovima, ali u takvim nejednakim društvenim pulsiranjima i autorovim odabirima njegov je alibi iznimno artistske naravi kao jedno od sredstva borbe za slobodu.

⁴² Primjer je lik *Antonia* iz komada Fo, D., *Non si paga, non si paga!*, Torino, Einaudi, 1998. Predstavlja duh radničke klase u sukobu s ekonomskim nepravdama.

Prema talijanskom političaru Giuseppeu Mazziniju glavni postulat domoljublja krije se u slobodi te ističe kako „sloboda naroda ne može pobijediti niti potrajati, osim u vjeri koja proklamira pravo svih na slobodu.“⁴³ Takvim načelom slobode, kako bi je shvatio svaki legalist, Fo svojim iskazom postaje domoljub. On, bespoštedno šibajući državni aparat i institucije, brani poretke pravne države i društva, koji često iznevjere građane, te teži inkluzivnosti koja će čuvati pravo na različitosti i postajati spona među ljudima.

Svoj, možda subjektivni domoljubni ili domoljubno kritički, stav potkrjepljuje i pojavama poput mita i korupcije koji su prisutni u talijanskom društvu pa se samim time reflektiraju i u njegovu književnom opusu. Braneći one koji su obespravljani, uskraćeni za mogućnosti, zanemareni od vladajućih sustava, Fo se gotovo robinhudovski nastoji zauzeti za bolje društvo. Ovakvom klasifikacijom postaje zagovaratelj boljeg talijanskog društva, bolje domovine, boljeg domoljuba. Svaki pisac koji se bavi društvenim angažmanom i pokušajima da se određeni fenomeni sistematiziraju i učine korisnijima u kolektivnoj svijesti građana poseže za svojim umjetničkim alatima koji nekad izravnije, a nekada skrivenim podtekstom, iskazuju domoljublje. Kod Foa je, baš kao i kod Dantea kako ga opisuje Mazzini u svojem eseju *O Danteovom domoljublju*, a o čemu je pisao i talijanski filozof Maurizio Viroli u svojoj knjizi *Nacionalisti i domoljubi*, ljubav prema domovini imuna na predrasude. „Njega ne pokreće iracionalni bijes ili povrijeđeni ponos već ljutnja.“⁴⁴ Iako Mazzini pomalo mesijanski opisuje nakanu domoljuba da osvijesti narod i uputi ga na pravu stazu kritičkog promišljanja, u sasvim mogućoj ravni uspostavlja se definiranje domoljublja koje u svojoj osnovi nosi iznimno plemenite ideje te nastavlja tvrdeći da „domoljub želi ohrabriti duh naroda da bi s njime poradio na zajedničkom cilju. Zna se da je za djelovanje protiv ugnjetavanja i korupcije potrebno da narod odraste i da se proširi ljubav za slobodom.“⁴⁵

Zanimljiva je, nadasve repetitivna, Foova težnja za boljim i uređenijim društvom koje u svojim tekstovima nerijetko prekora i grotesknim alatima dovodi do apsurdna naglašavajući na takav način i društvene dinamike kojima i danas svjedočimo. Njegovo razmišljanje izaziva jačanje domoljubne konotacije koja gotovo doslovno prati Mazzinijevu misao kako je „sveta zadaća svakog intelektualnog, logičnog i hrabrog čovjeka da se bori za

⁴³ Mazzini, G., *Nazionalismo e nazionalità*, u : G. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, Cooperativa tipografico-editrice Paolo Galeati, 1941, XCIII. sv., str. 85-96.

⁴⁴ Isto.

⁴⁵ Isto.

sva pitanja koja uključuju jednakost bez obzira na koju se klasu ili dio čovječanstva odnose.⁴⁶

Da bismo suprotstavili pojedine nacionalističke misli koje u svojoj osnovi imaju veličanje jednog u usporedbi s drugim te samim time valorizacije koja vlastiti narod, vlastite političke i društvene fenomene stavlja u nadređeni položaj nekom drugom ili drugačijem narodu navedimo misao bivšeg talijanskog ministra unutarnjih poslova Mattea Salvinija, koji je prilično često isticao superiornost talijanskog naroda u odnosu na neki drugi: „Talijani prije svih.“⁴⁷ On je zauzeo položaj vođe koji je iznad onih kojima su potrebna skrb i vodstvo, a to možemo iščitati i iz izjave „Šezdeset milijuna Talijana moja su djeca.“⁴⁸ Ovakav stav vođe kojemu su samo jedni ispravni, a drugi malo manje ili uopće ne, potpuno je suprotan Foovim težnjama da Italija bude dom svih dobronamjernih i vrijednih građana te imigranata koji svojim radom doprinose razvoju društva. U intervjuu koji je dao za talijanski Radio Cusano Fo je komentirao Salvinijevo gledište:

Salvini? Un uomo dal cinismo assoluto, che non guarda in faccia niente e nessuno. Fa impressione, perché poi fa ben gioco tra i semplici, tra quelli senza cultura e senza conoscenza, che lo seguono sulla via della paura, dello spavento. Per Salvini l'importante è battere il tamburo del nemico, senza distinguere tra terroristi e disperati che non riescono più a vivere o addirittura a sopravvivere e che sono costretti a fuggire dalle proprie terre. Non ha nel suo modo di esprimersi e nel suo giudizio l'intelligenza del valutare i valori delle cose. E' un personaggio che non riesco a tenere in considerazione neanche per dieci minuti.⁴⁹

Ovime, ne samo da je rekao mišljenje o vrsti politike koja se provodila, već je iskazao i vrlo osobni stav spram onoga tko ju je provodio. Fo je posebno naznačio i zapis tadašnje gradonačelnice Lampeduse Giusi Nicolini kao opoziciju ministrovj izjavi:

Se per queste persone il viaggio sui barconi è tuttora l'unica possibilità di sperare, io credo che la loro morte in mare debba essere per l'Europa motivo di vergogna e disonore. In questa tristissima pagina di storia che stiamo tutti scrivendo, l'unico motivo di orgoglio ce lo offrono quotidianamente gli uomini dello Stato italiano che salvano vite umane a 140 miglia da Lampedusa, mentre chi era a sole 30 miglia dai naufraghi, come è successo sabato scorso, e avrebbe dovuto accorrere con le velocissime motovedette che il nostro precedente governo ha regalato a Gheddafi, ha invece ignorato la loro richiesta di aiuto.⁵⁰

⁴⁶ Giuseppe Mazzini u Emiliji A. Venturi, 2. svibnja 1870, u: G. Mazzini, *Scritti editi ed inedita*, nav. dj., 1940, LXXXIX, sv., str. 152-153.

⁴⁷ Viroli, M., *Nacionalisti i domoljubi*, Zagreb, Tim press, 2021., str.11.

⁴⁸ Isto, str. 12.

⁴⁹ Dario Fo, intervju na Radio Cusano, 19. studenog 2015.

⁵⁰ Giusi Nicolini (gradonačelnica Lampeduse od 8. svibnja 2012. do 11. lipnja 2017. godine), 16. studenog 2012. u Fo, D., Casaleggio, G., Grillo, B., *Il Grillo canta sempre al tramont. Dialogo sull'Italia e il movimento 5 stelle*, str. 55-56.

Vidljivo je da su empatija i uključivost ono što bi sigurnog domoljuba moglo učiniti i humanistom. Fo jačinu nacije i želje za boljitkom vidi u prihvaćanju različitih i onih koji poštuju Italiju u koju dolaze, a koja se zahvaljujući njihovu vrijednom radu razvija i napreduje na više razina što neki talijanski političari, poput Francesca Speronija iz Sjeverne lige, stavljaju pod znak pitanja te nude radikalne pristupe „zaštiti“ nacije tvrdeći kako „Molto spesso quando i nostri pescherecci, disarmati, si avvicinano alle coste della Tunisia vengono mitragliati. Usiamo lo stesso metodo.“⁵¹

Ovakvo razmišljanje sasvim jasno implicira pojavnost nacionalizma u talijanskom društvu jer, kako ističe Maurizio Viroli jednostavno rečeno: nacionalizam je opasan:

Zašto je nacionalizam opasan i treba mu se nepopustljivo suprotstaviti? Jer se on ne rađa kao govor koji veliča slobodu, već kao govor koji veliča kulturnu ili etničku homogenost: ne uči nas poštovanju ljudske osobe, već opravdava prezir prema onome koji ne pripada našoj naciji. Zločini protiv čovječnosti počinjeni u ime nacionalizma nisu bili slučajnost, već logična posljedica principa te doktrine.⁵²

Viroli navodi i riječi talijanskog kemičara i književnika Prima Levija koje su objavljene u njegovoj knjizi *Zar je to čovjek*:

[Ova knjiga] nije napisana u svrhu podastiranja novih poglavlja optužbe; prije će biti u stanju ponuditi vjerodostojan podatak za spokojno proučavanje nekih oblika ljudskog duha. Mnogima se može dogoditi, pojedincima ili narodima, da smatraju, više ili manje svjesno, da „svaki stranac je neprijatelj“. Štoviše, takvo uvjerenje leži na dnu duša poput pritajene zaraze; očituje se samo napreskokce i neujednačeno; ne nalazi se, dakako, na početku nekog misaonog sustava.⁵³

Fo drži kako se važnost i utjecaj teatra na stvaranje javnog mnijenja, često pod krinkom politike, uvlači u život naroda pa kaže „Proprio in una società come quella attuale è inutile che io venga a spiegare ora che il teatro è politica: anche il teatro greco era politica. Basta ricordare quel che diceva Engles a proposito dell'*Orestide* e di Eschilo: era un grosso fatto politico, capace di impostare una egemonia falocratica inu na società che aveva bisogno di affidare ogni privilegio al maschio per le sue strutture di produzione. Le sovvenzioni non le hanno inventate i Greci? Certo, oggi il teatro è politica *di una certa parte* della società.“⁵⁴ Dakle, zaključuje kako je miješanje politike u život kazališta povijesna tekovina neizbježno prisutna i danas.

⁵¹ Francesco Speroni, Lega Nord, 2011.

⁵² Viroli, M., *Nacionalisti i domoljubi*, Zagreb, Tim press, 2021., str. 72.

⁵³ Levi, P., *Zar je to čovjek*, preveo Tvrtko Klarić, Fraktura, Zaprešić, 2017., str. 7. Usp. Viroli, M., *Nacionalisti i domoljubi*, nav.dj., str. 72-73.

⁵⁴ Artese, E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, Edizioni Lerici, Cosenza, 1977., str. 91.

Nacionalizam i kultura su duboko povezani, a često se baš kultura koristi kao instrument jačanja nacionalnog ponosa koji nužno ne jamči nacionalnu snagu, ali potpomaže shvaćanju pripadnosti određenoj naciji. Kako smo i vidjeli, nacionalizam određeni političari poistovijećuju s domoljubljem, ali kao jedinom ispravnom kategorijom tog pojma. Nacionalizam može učvrstiti identitetski obrazac koristeći jezik, simbole i norme koji će građane svrstati u isti red. No, s druge strane predstavlja poprilično sigurnu putanju ka stereotipima, netrepeljivosti i izolacionizma svih onih koji se ne bi našli ni snašli u takvom sustavu. Nacionalizam se koristi za spretne manipulacije povijesnim narativom te ga koriste kao resurs promoviranja agendi koje se nameću kao jedino moguće rješenje ukoliko nacija želi preživjeti. U tom smislu Foucault nije bila strana detekcija nacionalizma spram partikularnih kazališnih poruka izrečenih dramskim tekstovima.

U svojem dijalogu s Beppeom Grillo, kolegom glumcem i političarom, razmatra što bi to moglo biti nepodobno u teatru za vladajuću političku elitu, ali i crkvu te uočavamo ideju o važnosti kulture kao jednog od nacionalnih identiteta kojeg nerijetko sama vlast ne podržava:

DF Beppe viene da una lunga esperienza di teatro in cui la politica coi suoi rappresentanti viene messa in ridicolo. È evidente che entrambi crediamo nel teatro come forma d'impegno innanzitutto civile. Forse è utile ricordare questo aspetto per far capire perché siamo qui a dialogare e che tipo di impegno ci lega. Forse il Movimento 5 Stelle è figlio anche di questo teatro e di queste nostre storie. Che vengono da lontano. Fatemi fare un salto di qualche secolo.

La Chiesa pensava di distruggere completamente il teatro perché al clero il teatro dava molto fastidio. C'è una lettera incredibile di san Carlo Borromeo, in cui il cardinale spiega che la letteratura, i poeti e gli scrittori non sono da temere. Lo sono invece gli attori, perché questi hanno imparato a parlare alla gente, a mettersi al loro livello, tant'è vero che parlano addirittura la loro lingua, i vari dialetti, e soprattutto i loro spettacoli sono molto divertenti, ma istigano a non rispettare più chi insegna a distinguere il bene dal male, a cominciare dai genitori. Le compagnie vanno in giro, dalle campagne alle città, fanno nascere canzoni e danze, coinvolgono storie in cui le figlie scelgono il vero amore andando contro la scelta matrimoniale che i genitori hanno fatto per loro. Inoltre, secondo il cardinale, le compagnie teatrali mettono in discussione il valore della Chiesa, insegnano a disprezzare il clero. Se c'è un personaggio negativo, nella Commedia dell'arte, si tratta quasi sempre di un prete o di un frate.

E allora ecco che Carlo Borromeo ordina al suo clero di impedire ai giovani, e alle fanciulle in particolare, di assistere a questi spettacoli, bandendoli come opere di corruzione e peccato. Non solo, ma impone alle compagnie di lasciare il campo e sparire dalle nostre città. I teatranti, costretti a una diaspora immediata, ottengono all'estero un successo straordinario, anche grazie al grande mestiere che hanno acquisito per anni nei teatri all'italiana. Si presentano in Francia, Germania, Inghilterra mettendo in scena un teatro del tutto nuovo, con macchine sceniche straordinarie che permettono di trasformare in un attimo l'interno di una casa in un bosco e il bosco in una nave che solca il mare in tempesta; il tutto grazie agli argani con i tiri, che sollevano fondali con paesaggi e vedute di città.

La rivoluzione del teatro italiano è data dalla realtà che invade la scena: i rapporti tra i sessi sono espliciti e non giocati esclusivamente sull'allusione. Nel teatro del Medioevo i personaggi femminili sono interpretati da uomini travestiti, „femminili“ che imitano le donne e trasformano ogni atto in finzione scontata, con il rischio di indurre ogni volta una risata che distrugge la realtà, cosa che succedeva spesso nel teatro tradizionale della Francia e dell'Inghilterra. Ma con l'arrivo della Commedia dell'arte italiana ecco che i personaggi femminili sono interpretati da donne autentiche. Questa è la

grande novità! Il loro corpo ha seni non posticci e fianchi autentici. I nostri attori hanno sconvolto il teatro europeo anche perché, oltre a mettere in scena donne autentiche, usavano le luci, i costumi, cantavano, ballavano e facevano acrobazie.

BG Un successo internazionale, chissà con quali ripercussioni in Italia.

DF Sì, dalla fine del Quattrocento fin verso il Settecento il teatro italiano si è affermato ovunque. È diventato così famoso che anche la Chiesa, a un certo punto, ha dovuto fare i conti con questo successo e ha dovuto accettare che, dopo generazioni di attori costretti a emigrare, i figli dei figli tornassero e potessero circolare anche in Italia, naturalmente a determinate condizioni. Se non avessimo avuto la fortuna di vedere i nostri teatranti costretti a una vera e propria diaspora, capace di rinverdire questa gloria stupenda degli italiani, non avremmo salvato il nostro teatro.

Anche oggi, come il clero allora, il nostro potere impone di distruggere ogni creatività sulla scena, di tagliar le gambe a ogni innovazione negando alle compagnie denaro e spazi. Allora bisogna insegnare ai giovani a trovare dei nuovi spazi, andando a esibirsi sulla strada, come fanno in Francia, in Germania, in America. Per cantare, per fare teatro è necessario ritornare alle origini, sui palcoscenici all'aperto. Tant'è vero che i ragazzi che sono andati quest'anno a recitare *Mistero buffo* in Francia, sono scesi nelle strade, poi hanno invitato la gente a entrare nel teatro in cui recitavano e hanno realizzato il più grande successo del Festival di Avignone. Poi sono tornati in Italia, a Roma, dove un folto gruppo di attori ha occupato un teatro abbandonato, il Valle, e ha coinvolto anche lì il pubblico ottenendo un bel successo.

BG Hai ragione a dire che tutto lega. La forza politica del teatro è lampante e per questo oggi il teatro, quello libero, è osteggiato dalla politica. Qualsiasi luogo in cui si favorisca lo scarto, il dissenso rispetto al più, è visto con sospetto e se si può lo si lascia decadere.

DF E dire che un nostro esimo ministro dell'Economia – Monti, no! Tremonti... da noi i Monti si sprecano! – aveva dichiarato: „Con la cultura non si mangia“. Eppure l'Italia per secoli ha mangiato ed è cresciuta grazie alla creatività e la fantasia dei suoi abitanti. Ma, attenzione, la questione non è tornare all'antico, bensì conoscere le costanti della storia, poiché ogni volta che si tenta di battersi contro tutto ciò che impedisce di esprimerci in libertà, le forze conservatrici, prima fra tutte la Chiesa, attaccano chi alza la testa, chi va per i fatti suoi, chi non ha paura, chi è solo. Da sempre le novità sono guardate con sospetto da chi è al potere.

GC Ecco perché il mio MoVimento fa paura: perché è un forte agente di cambiamento.⁵⁵

Vidljiv je, dakle, jasan i uporan stav kako se treba suprotstaviti svakom obliku isključivosti, u koji zasigurno spada i nacionalizam. Fo je to naglasio potrebnom prilaska svakom članu talijanskog društva koji bi trebao imati jednake mogućnosti u svojem profesionalnom i intelektualnom angažmanu kolektivne jednakosti. Akutni nacionalizam koji je obilježio dobar dio talijanske recentne povijesti formulirao se kao tema za rasprave na svim razinama, tako i na filozofskoj gdje se ističu promišljanja Bendetta Crocea koji je napisao:

U Italiji sada svoj trijumf slavi ekstremni nacionalizam s kojim se ne može racionalno raspravljati: a taj nacionalizam nije baš pokret svojstven samo Italiji. Nažalost, on se razmahao po cijelom svijetu, pa čak i u Njemačkoj. I sve dok budemo pod utjecajem ove zvijezde, svi oni koji posjeduju ljudsku svijest, ili bar europsku, osuđeni su na opoziciju, kritiku, nadu, i ne smiju računati na pozitivne reakcije i uspjeh. Ali ja sam duboko uvjeren da budućnost ne pripada nacionalizmu.⁵⁶

⁵⁵ Isto, str. 106-110.

⁵⁶ Benedetto Croce Georgu Hermannu Stippingeru, 30. svibnja 1925., u Croce, B., *Epistolario, I. Scelta di lettere curate dall'autore 1914-1935*, Istituto italiano per gli studi storici, Napoli, 1967., str. 116. Preuzeto iz: Violi, M., *Nacionalisti i domoljubi*, nav. dj., str. 59.

Croce je sam svjedočio fašističkim tendencijama Italije prije Drugoga svjetskog rata te se opirao idejama koje je nametao Benito Mussolini kao i njegovi suradnici, a o čemu je pisao i u listu *Il Mondo* u vlasništvu oporbenog lidera Giovannija Amendole. Naznačio je i sumnju kako da bi nacionalizam i domoljublje mogli biti istoznačnice:

Današnji nacionalizam nije ono staro i zdravo domoljublje s ljudskom i kršćanskom pozadinom, već ljuti dekadentizam. A Nijemci se moraju prisjetiti, ili naučiti ako to ne znaju, da je on nesretni dar koji nam je došao iz te same Njemačke, preko Nietzschea; usvojili su ga ljudi kao što su D'Annunzio i Corradini, a sada odjekuje iz Mussolinijevih usta. Prije toga u Italiji nije bilo traga osjećaju takve vrste.⁵⁷

Nesumnjivo živimo u svijetu koji potpomaže podjele, koji naglašava važnost jednih nad drugima bilo da je riječ o skupinama unutar iste nacije ili među nacijama. Međutim, što bi značio nacionalizam u odnosu na domoljublje ako jedan narod zaista ne njeguje konotaciju superiornijeg, već jednostavno neupitno voli svoju domovinu pa bi mu se bez, dodatnog zalaganja na značenjskom polju, mogla pripisati negativna karakteristika zbog samog čina ljubavi koju je spreman braniti pod svaku cijenu? Uvažavanje i jednakost za sve, ali i poštivanje narodnih i nacionalnih vrednota beskompromisno čuvajući vlastiti integritet možda se nerijetko i može tumačiti negativno. I zaista, kako smo vidjeli, brojni su primjeri toga.

U suvremenim društveno-političkim procesima obrana nacionalnog identiteta u različitim diskusijama nerijetko dobiva i negativnu primisao, jer se može smatrati kako svijet pripada svima nama. Kao građani svijeta, zatečeni u određenom nacionalnom kontekstu, imamo jednaka prava i ne bismo, kao takvi, smjeli biti ugroženi lokalnijom kategorijom kao što bi mogla biti ona regionalna, nacionalna ili lokalna. Književna reakcija na politička zbivanja, a samim time i reperkusije po društvo, kao što se primjećuje kod Foa, težnja su za utopističkom slikom koja je dobra podloga za rasprave, za naglašavanje nepravdi, problema, socijalnih nejednakosti i rascjepa unutar sustava, ali i maratonska trka prema apsolutu istine koji se želi postići.

Foov odnos prema istini kanalizira se kroz socijalne nepravde koje su neminovno loše i neugodne, ali jesu li rješenja uvijek onakva kakvima ih prikazuje dramatičar u konkluziji svojeg dramskog teksta? Možemo li suprotstaviti njegovu zaključku pitanje „što ako“ i odmah

⁵⁷ Isto, str. 59-60.

relativizirati pojam ispravnosti? Bez dokaza koje prirodne znanosti donose na primjerima mjerljivosti, osobni stavovi i društveni pokazatelji često su lišeni valorizirajućeg instrumentarija pa tako ostaju i otvorena tema prijepora.

Slučaj je to i s Foom. Kada je preminuo, tadašnji je čelnik regije Lombardija Roberto Maroni izjavio:

La morte merita rispetto, ma andare a esaltarlo anche da parte di coloro che aveva insultato mi sembra un esercizio brutto. Il sindaco Sala ho già visto che vuole dedicargli mezza Milano. Bisogna ricordare tutti, ma noi in Regione non dedicheremo una sala a Dario Fo. C'è rispetto, ma c'è anche un limite all'ipocrisia, male tipico italiano. Penso che dal punto di vista dell'attore fosse assolutamente bravo, tanto da meritare anche un Nobel", ma "non ci siamo minimamente uniti al lutto cittadino, chi vuole lo fa.⁵⁸

Navedeno je primjer nesuglasica oko ispravnosti određenih stavova gdje je teško uspostaviti objektivno mišljenje koje nije prisutno ni danas kada se govori o književnim djelima, ali što je, u talijanskom političkom smislu važnije, i stavovima Darija Foa. Nacionalisti mu mogu zamjeriti nedostatak isticanja talijanštine kao isključivog fokusa u smislu zaštite nacionalnog identiteta, a ne kao pokušaja da i drugima i drugačijima Italija jednako donese prava ili im ih pruži. S druge strane, njegov kozmopolitizam začet je od malih nogu gdje se u rodnom Sangianu skupljao puk različite provenijencije i različitih jezika koji su se sažimali u legendarnom pojmu *grammelot* kojim će se Fo služiti u svojem literarnom, ali i izvedbenom radu sve do kraja života. Nije nikakav novitet da je Fo zbog svojih književnih odabira usisavanih iz društvenih vibriranja bio i svojevrsna opasnost za talijanski politički establišment jer je nezaustavljivo pretresao stavove i geste suvremene talijanske političke scene koja je nerijetko pokazivala otpor spram „netalijanskom“ dolazeći tako u razmimoilaženje s europskim odabirom svoje pripadnosti. Ovdje možemo navesti razmišljanje već spominjanog Virolija čije tvrdnje idu u prilog Foovim političkim razmišljanjima:

Mnogi građani europskih država vide Europsku uniju kao izraz jedne daleke i opresivne vlasti. Prema mišljenju nacionalističkih stranaka „globalizacija“ je donijela koristi samo jednoj tehnokratskoj eliti koja propovijeda kozmopolitizam povlastica. Želimo li se suprotstaviti nacionalizmu koji se oslanja na

⁵⁸ Dario Fo, *Maroni attacca nel giorno dei funerali: "Una fiera dell'ipocrisia"*, „La Repubblica“, 15. listopada 2016.

lokalne interese, na jezik, kulturu, sjećanje i na etnos, moramo koristiti jezik republikanskog domoljublja koje cijeni nacionalnu kulturu i legitimne interese, ali želi i jedne i druge podignuti na razinu slobodnog i građanskog života.

Nacionalistička retorika uvijek je bila, i još je posebno učinkovita kod siromašnih, nezaposlenih, kod frustriranih intelektualaca, i kod srednje klase u propadanju. Ljudi koji su socijalno poniženi i nezadovoljni pronalaze u pripadnosti naciji novi smisao dostojanstva i ponosa: „siromašan sam, ali bar sam Amerikanac (ili Nijemac, ili Talijan)“. Na taj način značajne socijalne snage koje bi mogle pridonijeti ciljevima demokratske ljevice često su prelazile – i još prelaze – na stranu desnice. Zato se ljevica, ne samo kao ideal, nacionalizmu treba suprotstaviti jezikom domoljublja.⁵⁹

Viroli ovime upozorava kako bismo trebali što prije reagirati jer je moguće da će za povratak na pravi smjer domoljublja biti prekasno. Sam Dario Fo nije odustajao do kraja života od domoljublja koje bi značilo istinu. Onu istinu koja bi označavala pojam provjeren na većem broju sudionika života. Umjetničkim djelovanjem i korištenjem resursa kreativnosti za promicanje vrednota koje bi društvo učinile boljim, Fo je nastojao zadržati stav misleće sredine koja pretpostavlja nužnu uključivost o čemu svjedoče razgovori u knjizi *Il grillo canta sempre al tramonto. Dialogo sull'Italia e il movimento 5 stelle*.

Kao dominantni teatar u Italiji Fo je isticao onaj državni koji je, naravno, bilo lako politički kontrolirati, a kao takav rijetko kada je mogao ponuditi objektivni prikaz stvarnosti i društvenih događanja koja zanimaju građane. Ovo je značilo i pravo homogenizacije teatra. Određeni sadržaji favoriziraju se u odnosu na druge. Proračunska sredstva i uska povezanost s vladajućima ne dozvoljavaju pretjeranu umjetničku slobodu koja bi u slučaju pojavljivanja samovolje onih koji misle drugačije značila i svojevrsnu opasnost od daljnjeg održavanja u takvom obliku. Zbog navedenog ne iznenađuje što je Fo već za rane faze svojeg stvaralaštva shvatio kako se intelektualno i tematski neovisne produkcije jedino mogu postavljati upravo izvan institucionaliziranih kazališnih ustanova gdje će oni koji prate te sadržaje biti motivirani za slušanje i gledanje tema koje ih se izravno tiču. Naravno, riječ je o temama koje, zbog različitih parametara reperkusija, ne smiju ili ne bi trebali prenositi mediji niti izvoditi javna kazališta.

Nacionalizam u suvremenom poimanju može postati i eufemizam za fašizam. Definicija tog društvenog fenomena neupitno sadržava negativni predznak koji pronalazimo u svim društvenim uređenjima današnjice kada se kroz različite oblasti i činjenja neupitno dotiče pojam koji bi mnogi rado zaobišli, ali neki bi ga rado i koristili:

⁵⁹ Viroli, M., *Nacionalisti i domoljubi*, nav. dj., 2021., str. 74.-75.

Ovaj aktualni fašizam opet su omogućile političke stranke koje su se odrekle vlastitih vizija, intelektualci koji njeguju lagodni nihilizam, sveučilišta koja ne zaslužuju to ime, pohlepa za novcem koju generira poslovni svijet te masovni mediji koji radije odražavaju ono što narod želi, nego da mu služe kao kritičko zrcalo. To su korumpirane elite koje njeguju duhovnu prazninu u kojoj se fašizam opet može uzdići.⁶⁰

Ovo je najčešći odgovor kao pokušaj očuvanja i obnove autentičnosti u susretu s globalizacijom koja se doživljava kao prijetnja.

Kroz analizu nacionalizma i domoljublja koji se nerijetko na političkoj sceni konsolidiraju, ali i isto tako teško definiraju, možemo s lakoćom povezati i pojam populizma. Populizam – termin koji nije lako jednoznačno odrediti, ali koji je često povezan i s kulturom. Ta pojava može služiti kao alat za predstavljanje i širenje misaonih i fizičkih radnji kojima se nastoji pridobiti osoba ili veće skupine kako bi se strategijama identificiranja povezali s onim ili onima koji takve procese i produciraju. Pojednostavljeno, pretendira zauzimati stavove običnih ljudi spram elita koristeći pojednostvljene društvene narative i banaliziranu emotivnost s namjerom „osvještavanja“ masa.

Može li se govoriti i o Foovim tekstovima kao svojevrsnom populizmu? Možda i može. Međutim, samo ako posegnemo upravo za tom izravnošću i neposrednošću prilaženja publici.

Kada govorimo o nečemu ili nekome tko se prikazuje kao mogući zagovornik istinitijeg ili točnijeg, a nerijetko je u opreci s onima koji prevladavaju ili vladaju, u suvremenom svijetu gotovo svakodnevno čujemo pojam *populizam*. Najčešće se rabi u kontekstu onih koji će prokazati, dokazati ili uvjeriti kako je postojeći sustav vrijednosti loš, možda vodi u krivom smjeru ili prikriva pravu istinu o onome što bi većina trebala znati. Gotovo proročanski se osvrće na svijet oko nas nagovještavajući pravu istinu i stvarno stanje stvari. Udaljavanje vladajućih od običnog čovjeka, naglašavanjem njegovih potreba kao i oblika djelovanja te analiziranja društvenih tema često se lako pripisuje populistima koji kao detektori istine, vrebaju nad onim što radi vladajući poredak.

Na ovakav se način u pretežno, barem nazivljem ali i političkim određenjem, demokratskim društvima nastoji korigirati dnevna politika u kojoj se opozicije mogu gotovo taksativno pozivati na niz nepravilnosti koje nas uostalom upozoravaju da ni demokracija, kao vladajući doseg, nije ideal sam po sebi. Pojava koja bi se najčešće mogla pripisati lijevim političkim opcijama, vidjeli smo već govoreći o nacionalizmu, jednako je zastupljena i na

⁶⁰ Riemen, R., *Vječiti povratak fašizmu*, Zagreb, Tim press, 2015., str. 17.

desnom bloku kada se „upozorava“ na opasnost od onih ili onoga što prijete ustaljenom sustavu, a napose identitetu nacije i društva. Pojam, kako ističe Jan-Werner Müller, „češće se u američkom javnom diskursu shvaća kao napredna ideja, dok u Europi on dobiva konotaciju demagoških odgovora na stvarne moguće probleme.“⁶¹

Kada govorimo o kazalištu koje umnogome zrcali društvena zbivanja, ili bi tako trebalo biti, dodajući tome i sve prisutniji fragment zabave koja nerijetko služi kao svrha sebi samoj dolazimo do možebitnog populizma. Dramatičari, redatelji i glumci stvaraju i iščitavaju te postavljaju tekstove kako bi isprovocirali reakcije gledatelja na ovaj ili onaj način. Nerijetko se u kazalištu koriste metajezici koji, da bi opravdali ponekad i lošu predstavu, mogu poslužiti kao alibi u obliku „nisu to oni razumjeli“. Ovdje uočavamo i pitanje elitizma kojem se populizam u svojoj nepisanoj eksplikaciji želi suprotstaviti, ali ga umnogome sadržava. Rasprave su viušestruke kada se otpočinu ispredati teorije o populizmu, ali i kazališnim promišljanjima i na koncu uprizorenjima. Međutim, za razliku od populističkih misli koje na kraju najčešće i ostanu samo to, kazališne predstave dožive svoje uprizorenje. O njima se naknadno može raspravljati i teoretizirati, ali su barem u materijalnom svijetu doživjele svoju opipljivost te se o njima može diskutirati kroz vizuru populističke kritike.

Dario Fo nebrojeno je puta istupao u svojem tekstovima ili javnim nastupima s različitim teoretsko-praktičnim promišljanjima koja izravno prozivaju osobe, pojave i stvarna djela. On projicira populističko-literarni trenutak kojim se društvo, napose ono političko bavi. Njegov interes i djelovanje blisko *Pokretu 5 zvijezda* također mogu biti analizirani kao primjer populističkog pristupa ljevice javnim aktivnostima koja je godinama vješto reinterpretirao na kazališnim daskama. Posljedično, Fo je postao jedan od simbola političke opozicije koja svoje djelovanje ostvaruje kroz sinkronično traganje za potrebama naroda i prokazivanju političkih elita. Slijedom takvih premisa ta ideja bila je i Foova poruka na jednom od predizbornih skupova Pokreta:

Mi sembra di essere tornato indietro di molti anni, alla fine della guerra, l'ultima guerra mondiale. Ci fu una festa come questa e c'era tanta gente come siete voi: felici, pieni di gioia e, non dico speranza, la speranza lasciamola a parte, ma di certezza che si sarebbe rovesciato tutto e non ci siamo riusciti. Fatelo voi per favore, fatelo voi! Ribaltate tutto per favore. Io mi ricordo che in quell'occasione c'erano quattro contadini che sono arrivati qua con altri contadini e portavano sei piante. E le hanno piantate una qua una là una là una là... Le piante erano il segno del "si ricomincia". Vorrei che anche questa sera ci fosse quelle piante piantate per dire "Si ricomincia da capo!". Grazie!⁶²

⁶¹ Müller, Jw., *Što je populizam*, Zagreb, Tim press, 2017., str.

⁶² Dario Fo, predizborni skup Pokreta 5 zvijezda, Piazza del Duomo, Milano, 19. veljače 2013.

Ovakav pomalo „I have a dream“ pristup u kojem se potvrđuje uvjerenje u dobre poteze koje bi ozbiljan politički pokret mogao napraviti u talijanskom društvu, nije bio samo iskaz čovjeka koji ima svoje dojmove i stavove te, na koncu, pravo da ih iskaže, već i nešto što bi se po smjernicama populizma moglo svrstati u populističku retoriku. Međutim, da bismo govorili o Foovu koketiranju s populizmom moramo znati da je njegova težnja za boljim društvom ipak zapis jednog životnog odabira koji rabi raspoložive alate unutar mogućega. Da pojasnimo - uvjerenje kako je čovjek u svojoj biti dobar i kako je tolerancija jedina moguća korelacija koja se koristi kod pristupa drugome nije iznenađujući faktor Foovih tvrdnji. To je *prepetuum mobile* njegove književnosti, kazališta i na koncu života. Dokaz ovome je i jedna od rečenica u objašnjenju razloga za dodjelu mu Nobelove nagrade da je „u najboljoj tradiciji srednjovekovnih komedijaša šibao vlast i vraćao dostojanstvo poniženima. Miješajući smijeh i ozbiljnost, on obznanjuje zloupotrebe i nepravde u društvu, ali i pokazuje kako se one mogu staviti u širu povijesnu perspektivu.“⁶³ Jedina antiteza općoj toleranciji jest onda kada ona sama postaje potencijalno opasna, a to su trenutci u kojima počinje pobijati samu sebe, odnosno kada je, kako zamjećuje Fo pišući i kazališni komad⁶⁴, ne doživljava kao sredstvo dobrog, već sasvim suprotno. Tolerancija na netoleranciju.

Populizam, koji se najčešće promatra iz političkog rakursa promišljanja, nalazi svoje tragove i u književnoj praksi i to najčešće kao sredstvo kojim bi se pokušalo privući mase sljedbenika pri lansiranju odrđenih ideja s izravnom nakanom širokopojasnog dosega. Naravno, takve tendencije nisu uvijek sredstvo odašiljanja poruka koje imaju nužno pozitivne predznake. Podilaženje masama i ukusima publike svojevrsan je oblik populizma gdje nerijetko izostaje kritički osvrt s nakanom ispravljanja devijacija te sama poduka. Određeni antiprogram odjednom se nameće kao pravi program koji kao da stvara dielektričnu permitivnost prenoseći krive poruke pod krinkom onih ispravnih. Tako bi i Fo, naglašavajući teme koje je obrađivao u svojim tekstovima, mogao biti neka vrsta populista koji u ustaljenom društveno-političkom obrascu zauzima stranu drugačijeg i različitog služeći kao osobni ispovjednik onih čiji se glas ne čuje. Na ovakav se način približio masama ulijevajući im nadu da nisu sami te da imaju uvijek sigurnog sugovornika i uho koje dobro čuje sve njihove probleme. Bilo je to nešto poput programa pod nazivom *Na kavi s predsjednikom* kojeg

⁶³ Iz objašnjenja Nobelove nagrade za književnost 9. listopada 1997.

⁶⁴ Fo, D., *Morte accidentale di un anarchico*, Verona, EDB, 1970. Riječ je o jednom od najpoznatiji djela Darija Foa u kojem jasno prikazuje toleranciju države na netolerantno ponašanje onih koji provode volju vladajućih.

parafrazira i Jan-Werner Müller govoreći „kako populisti kombiniraju stvaranje estetske „bliskosti s narodom“. Viktor Orban svakog je petka sam sebe intervjuirao na mađarskom radiju; Chavez je vodio čuvenu emisiju *Alo, Presidente* u koju su se telefonski uključivali obični građani i povjeravali lideru zemlje svoje brige i teškoće. Onda bi predsjednik prisutnim članovima vlade ponekad davao tobože spontana uputstva u vezi s problemima koje je čuo. S vremena na vrijeme pred kamerama je pred najavljiavao mjere socijalne zaštite; emisija je ponekad trajala i po šest sati.“⁶⁵

Kod Foa zamjećujemo iznimno izraženu težnju ka promjenama koje, kako izlaže u svojim dramskim tekstovima⁶⁶, može izvršiti samo društvo u kolektivnoj težnji determiniranja socijalnih bolesti zazivajući pri tome rekonvalescenciju vladajućih. U ovakvom stavu sasvim jasno razaznajemo nešto što bi Jan-Werner Müller nazvao populizmom barem u začetnom stadiju gdje cijeli narod postaje predvodnik promjene kojoj nije potrebna nikakav drugi politički marketing. Müller potvrđuje:

Populisti uvijek žele da takoreći eliminiraju posrednika i da se što je manje moguće oslone na složene partijske organizacije kao posrednike između građana i političara. Također, žele se otarasiti novinara: populisti stalno optužuju medije za „medijaciju“ iako, kao što sama riječ „mediji“ kaže, oni upravo to trebaju raditi, samo što populistu u njihovim izvještajima vide neku vrstu iskrivljavanja političke stvarnosti. Pravi primjer za to su Beppe Grillo u Italiji i njegov Pokret pet zvijezdica, koji je doslovno izrastao iz Grillovog bloga. Običan Talijan može izravnim pristupom Grillovom websiteu provjeriti što se događa, unijeti svoja zapažanja u mrežu i tako se identificirati s Grillovom kao jedinim autentičnim predstavnikom talijanskog naroda. Sam Grillo je to objasnio: „Narod ovako funkcionira : obavijesti me i ja ću biti megafon. Kad sun *grillani* kako se njegove pristaše nazivaju – konačno ušli u parlament, Gianroberto Casaleggio, Grillov strateg i impresario za komunikacije na internetu, rekao je da je samo „talijansko javno mnijenje“ konačno dospjelo u parlament.“⁶⁷

Budući smo već pisali o suradnji Darija Foa i Beppea Grilla i njihovim odabirima pri prijenosu političkih poruka utvrdili smo da se, u kontekstu populizma, može gledati i njihovo djelovanje. Međutim, takvu tezu branit ćemo tendencijama stvaranju društvenih disperzija unutar želje za ispravnijim kriterijima pri vrednovanju političkog, ali i svakog drugog aspekta života i rada. Braneći stavove svojih likova u nastojanjima da naglase anomalije, ali još više da ih riješe, Fo se zalagao za toleranciju i uvažavanja koji ipak čine razliku u odnosu na

⁶⁵ Müller, Jw., *Što je populizam*, nav. dj., 2017., str. 51.

⁶⁶ Fo, D., *Non si paga, non si paga!*, Milano, La Comune, 1974. može poslužiti kao jasan primjer.

⁶⁷ Grillo, B., Casaleggio, G., und Fo, D., *5 Sterne: Über Demokratie, Italien und die Zukunft Europas, prijevod Christine Ammann, Antje Peter und Walter Kögler* (Stuttgart: Klett – Cotta, 2013.), str. 107., preuzeto iz Jan-Werner Müller, *Što je populizam*, Tim press, Zagreb 2017., str. 43-44.

uobičajeno populističko razmišljanje o bivanju ispravnijim od moguće ispravnog samo kako bi se umanjio ili eliminirao politički protivnik.

Ovdje susrećemo dva nova -izma - fundamentalizam i integralizam koji se naslanjaju na naš, već analizirani pojam, a o čemu Umberto Eco kaže:

Obično se smatra da su pojmovi fundamentalizam i integralizam usko povezani i dva najočitija oblika netolerancije. Konzultiram li dva izvrsna izvora kao što su *Le Petit Robert* i *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, u odrednici „fundamentalizam“ naći ću izravno upućivanje na integralizam: što nas, pak, nagoni na pomisao da su svi fundamentalizmi integralistički i obrnuto. Kad bi to bilo istinito, ne bi iz toga proizlazilo da su svi netolerantni fundamentalisti ujedno i integralisti. Čak i kad se danas susrećemo s različitim oblicima fundamentalizma i kad su primjeri integralizma posvuda vidljivi, problem netolerancije još je dublji i opasniji.⁶⁸

Fo je poentirao opasnost netolerancije uvažavajući različite osobe i različita ponašanja, njemu oprečna politička razmišljanja, ali nije posezao za netolerancijom na netoleranciju kako smo to i analizirali. U intervjuu koji mi je u prosincu 2012. dao Dario Fo, upravo je netoleranciju apostrofirao kao pojavu koja otežava život običnim ljudima:

Ljudi su razočarani. Primjerice, u Italiji imamo Montija koji je doslovno napravio užasne stvari, lagao je i Talijani mu to neće lako oprostiti. Ovo je trebao biti trenutak žrtvovanja za sve, bez iznimki, a Monti je omogućio disbalans zdrave politike koja je podrazumijevala da oni koji imaju više plaćaju više poreze, oni koji imaju manje manje, a oni koji nemaju ništa, ne trebaju platiti ništa. Međutim, dogodile su se velike krađe, ljudi koji svakodnevno gube poslove, kuće, svu imovinu, a sve zbog velikih poreza. Što reći vlastitoj djeci kakva ih budućnost čeka ako već sada nemaju osnova za normalno školovanje i društveni razvoj. To se, naravno, ne smije oprostiti.⁶⁹

Tolerancija društva na nepravilnosti kojima svjedočimo nije novovjeka tema, ali socijalnim napretkom iznalazimo novi instrumentarij kojim možemo i moramo analizirati inflatornu spiralu cijena koje plaćamo zbog netolerantne vlasti koje nam sukladno tome ne povećava i duhovne plaće. Drugim riječima teško je tolerancijom sustići rastezljivost netolerancije, ali ne i nemoguće. Fo je tako zamijetio, čitajući druge autore, kako se devijacije slične onima u suvremenim društvenim kretanjima pronalaze još od antičkih vremena, a otkivaju i još jedan -izam kojem svjedočimo i danas. Riječ je o klijentelizmu.

⁶⁸ Eco, U., *Migracije i netolerancija*, Zagreb, Tim press, 2020., str. 19.

⁶⁹ Ivo Perkušić, intervju s Darijom Foom, *Dario Fo: Italija je država farse, ne dajte da se to i vama dogodi ulaskom u EU*, Slobodna Dalmacija, Split, 9. siječnja 2013.

Se vi capiterà di dargli un'occhiata, scoprirete una storia degli elleni del tutto inedita: forti tensioni sociali, intralazzi arcaici dei politici, clientelismo di tipo italico, corruzione, criminalità dei dirigenti della prima democrazia umana.⁷⁰

Dakle, pojam se vezuje uz političko stablo koje se grana na različite sfere, a nije ga zaobišao ni Fo u svojim djelima. Različita pogodovanja, u društvenim konfiguracijama koje se međusobno križaju, nešto su što je gotovo inherentno ljudskoj vrsti te bi bilo sasvim licemjerno reći kako se radi o suvremenoj pojavi. Recentno, svjedoci smo češće medijske prisutnosti takvih sadržaja te samim time dobivaju i svoja nova značenja kao i tumačenja ovisno o društvu i okolnostima u kojima pokazuju svoja zrcaljenja.

Kultura nije lišena pogodovanja i klijentelističke korupcije čemu smo svjedoci i u Hrvatskoj u nizu primjera, a neke od njih u svojem tekstu *Širenje klijentelističke prakse u hrvatskoj kulturi od devedesetih do danas* navodi Snježana Banović.⁷¹

Kako je uočio naš dramatičar pojmu klijentelizma srodan je i nepotizam. U romanu *La figlia del papa* Fo se osvrće na dugu i bogatu prošlost obitelji Borgia, a itekako znamo iz više izvora da su njihova bivanja bila prepuna različitih dogodovština koje se danas mogu pratiti gotovo na razini telenovele. Međutim, *ad hoc* primjećujemo da je klijentelizam, i prije samog pokušaja određenja pojma, u stvari moguće prikriveni nepotizam koji je itekako prisutan u zapisima o slavnoj obitelji:

Svi se brojni kroničari i istraživači povijesti obitelji Borgia slažu oko činjenice da je Rodrigo došao u Rim u dobi od oko osamnaest godina, spreman staviti se pod zaštitu španjolskog pontifeksa. To je prvi znak bjelodanog nepotizma tog visokog prelata koji na sebe preuzima sve troškove koji se mladiću zalome.⁷²

Iz navedenog, Fo nam zorno prikazuje začetak nepotističke putanje u slavnoj obitelji koja neodoljivo podsjeća na nekakav suvremeni prikaz odnosa unutar političke ili korporativne strukture. Brojni slučajevi, koje ne treba zasebno navoditi, jer bi zasigurno zauzeli dobar dio teksta, u suvremenoj hrvatskoj, ali i svjetskoj pojavnosti, svjedoče upravo svedremenosti navedenih pojmova. Zsigurno ni ovaj medievistički primjer nije začetak nečasne rabote, ali je za predmet našeg interesa dobra referenca. Naime, možemo promotriti samo primjer Rodriga, za kojeg Fo navodi:

⁷⁰ Fo, D., *L'amore e lo sghignazzo*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007., str. 119. (Tekst se odnosi na zapis o antičkoj Grčkoj autora Mosesa I. Finleya.)

⁷¹ Banović, S., *Širenje klijentelističke prakse u hrvatskoj kulturi od devedesetih do danas* u (Skupina autora) *Hrvatska u raljama klijentelizma*, Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo, Zagreb 2020., str. 139-155.

⁷² Fo, D., *Papina kći*, Zagreb, Ljevak, 2020. str. 22.

Dana 9. kolovoza 1456. premda još nije završio cijeli studij, Rodrigu na temelju posebnih zasluga dopuštaju da pristupi diplomskom ispitu. Oduševljeni ujak, koji je u međuvremenu zasjeo na papinsko prijestolje, odmah ga, kao dar, imenuje kardinalom. Naravno, čini to diskretno i hineći nehaj kako se ne bi raspirile nove optužbe za nepotističko pogodovanje. No ustupanje povlastica tu ne prestaje. Ujak Kalist III. odlučuje svog ljubimca imenovati papinim vikarom na području Ancone.⁷³

Ovakav obrazac postaje povijesna konstanta koju pratimo u cijelom nizu događaja obitelji Borgia o kojima Fo na romaneskni način piše i preoblikuje neke od dosadašnjih uvriježenih spoznaja. Svojtanje brojnih olakšica stečenih obiteljskim kanalima samo su jedan od primjera do danas neiskorijenjene teme pogodovanja. Korupcija, klijentelizam i nepotizam proplamsavaju i u religijskim temama.

O crkvenim pitanjima Fo se odredio i kada je iznio riječi hvale za papu Franju govoreći o njegovoj pozitivnoj pojavi i isto takvu djelovanju u intervjuu za portal *famigliacristiana.it*:

Ecco, Bergoglio parla il linguaggio del santo di Assisi, quello originario, non edulcorato e depotenziato nel corso dei secoli. Il Papa conosce bene il messaggio autentico di Francesco. Lo è, e come tutti i rivoluzionari veri mette in gioco la propria vita, perché quello che ha intorno non è un bel mondo. Nell'enciclica dice una cosa meravigliosa: Dio ci ha dato gratuitamente delle cose, cose essenziali come l'acqua, l'aria, il sole, la terra. Come si può pensare di comprare l'acqua? L'acqua è di Dio: oggi siamo arrivati a rubare l'acqua a Dio, e ai poveri cristi. Il mondo è distrutto dall'avidità. E Bergoglio lo denuncia chiaramente, come san Francesco.⁷⁴

Nastavno na Foov pozitivan stav o papi Franji možemo dodati iskreni i izravni istup Svetog Oca u želji da razdijeli sve sumnjive poteze koje pojedinci unutar Crkve mogu napraviti od onih koji bi trebali biti ispravni nauk. U knjizi *Korupcija – zlo našeg vremena*⁷⁵ papa Franjo ističe „da se grijeh može oprostiti, ali korupcija ne pa slijedom toga ona, kao kvalitativno drukčije zlo, treba prije svega „biti izliječena“. Ona je korov našeg vremena, napada politiku, gospodarstvo, društvo pa i Crkvu. Ona je paučina koja se širi, namećući suučesništvo, pa je korumpiran čovjek „zarazan za društvo.“⁷⁶

Nažalost, korupcija je česta tema, no razmjeri njezina prisustva daleko nadilaze naslove u tiskovinama ili na portalima koji su dokazi njezine manifestacije prisutne i u najelementarnijim društvenim odnosima. Korupcija je dio svih nacija i stoga to nije isključivo i ekskluzivno pravo pojedinih. Međutim, zabrinutost Svetog Oca moguće je promatrati kao

⁷³ Isto, str. 23.

⁷⁴ Paolo Perazzolo, *Dario Fo: resto ateo, però...*, <https://www.famigliacristiana.it/articolo/dario-fo-resto-ateo-pero.aspx>, 23. ožujka 2016. Pristupljeno 12. ožujka 2023.

⁷⁵ Papa Franjo – Bergoglio, J.M. (2013.) *Korupcija – zlo našeg vremena*, Verbum, Split 2013.

⁷⁶ Markešić, I., *Političko-religijski klijentelizam u Hrvatska u raljama klijentelizma*, Zagreb, Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo, 2020., str. 209.

viđenje života u demokratskim društvima gdje živimo u kulturi koja promiče osjetljivost na probleme koje korupcija generira.

Fo je kroz radove izražavao neslaganje s crkvenom hijerarhijom i hipertrofijom njezina utjecaja te je koristio kazalište kao sredstvo za izražavanje takvih perspektiva. Jedna od najpoznatijih Foovih predstava koja se, između ostalog, bavi temom Crkve je *Mistero Buffo*. Tekst i predstava predstavljaju satiričnu interpretaciju biblijskih događaja i crkvenih dogmi te podvlači kritiku crkvene moći i licemjerja. Kroz likove koje je tumačio, Fo je ismijavao pripadnike klera ističući njihovo licemjerje i neke nepravedne postupke. Kritizirao je crkvenu hijerarhiju zbog sumnji u njihovu povezanosti s političkim elitama kao i nedostatka skrbi za socijalnu pravdu i golemo siromaštvo u svijetu. Naravno, njegove zamjerke nisu prolazile neprimijećeno. Nerijetko je osjećao izravan otpor i cenzuru crkvenih institucija. Ovdje možemo istaknuti i primjer jednog od najbližih Foovih suradnika, glumca Marija Pirovana koji je bio i dramatičareva alternacija u pojedinim izvedbama tako i u najpopularnijem naslovu, *Mistero buffo*:

Si era nei primissimi anni '90, venni invitato dall'amministrazione comunale di Assisi a recitare il Mistero Buffo di Dario Fo e Franca Rame. Il giorno dello spettacolo, come sempre, arrivo giusto quelle due, tre ore prima, per verificare il palco e le esigenze tecniche. Devo ricordare che lo spettacolo, essendo d'estate, si teneva all'aperto. Il palco si trovava in una piccola piazzetta, proprio al di sotto del piano stradale dove si trova lo stesso comune di Assisi. In faccia al palco c'è una chiesa (capirai la novità, ad Assisi le chiese sono come le olive sugli alberi). Nessuno ci fece caso... fino a quando salgo sul palco per provare il microfono e fare qualche gorgheggio per capire se il suono andava bene. Mi sono messo ad intonare alcune note della giullarata di Bonifacio VIII, accennando al canto di tipo Gregoriano, quando ecco che dalla chiesa esce un prete che comincia a gesticolare verso di me e verso ai tecnici. Lì per lì non capiamo subito, anche se devo dire il suo linguaggio gestuale era abbastanza eloquente. Uno dei tecnici va incontro al prete per chiedere che cosa stesse cercando di comunicarci. Semplice, il prete non voleva assolutamente che noi si facesse lo spettacolo! Insisteva che la piazza era della chiesa e lui quello spettacolo non lo voleva davanti alla "Sua Chiesa".⁷⁷

Unatoč ovakvim situacijama, iz ne tako davne prošlosti (2020. godina), Fo je isticao da je moguće preispitivati i prosuđivati Crkvu, ali istovremeno i zadržati vjeru i duhovnost, a osobno je, iako deklarirani ateist, imao veliko poštovanje prema važnim crkvenim osobama i pojavama:

⁷⁷ Pirovano, M. u članku *La storia della censura nei confronti di lavoro di dario Fo e Franca Rame è dura a morire*, objavljenom na mrežnim stranicama www.mariopirovano.it 7. listopada 2020.

Quando molto tempo fa ho cominciato a studiare la storia del teatro, a far ricerche sulle sue origini, mi sono accorto che la maggioranza dei suoi testi sono basati su storie religiose. E così ho messo assieme poco per volta, in anni e anni, questo spettacolo che ha per protagonisti Cristo, gli apostoli, la Madonna, dove si parla di santi, di miracoli, di vangeli. Non perché, come molti mi hanno chiesto, fossi diventato improvvisamente cristiano, ma ricercando nei testi medievali ho incontrato questo Cristo troppo spesso per poterlo ignorare.⁷⁸

Dario Fo svojim je radom inicirao brojne polemike o religijskim refleksijama u društvu i nastojao je usmjeriti ljude na evaluacije i analize njezinih postupaka i utjecaja. Jedna od važnih diskusija koju je Fo potaknuo na tu temu bila je i ona u pismu objavljenom povodom održavanja dana sjećanja na Francu Rame i njezinu knjigu *Il fuga dal Senato*, a u kojem je napisao:

Oggi veniamo a sapere che la Santa Sede – proprietaria di quel locale – non ci autorizza a procedere con la rappresentazione del testo di Franca. Esplicitamente hanno dichiarato: *Niente palcoscenico per Dario Fo e Franca Rame*.

E qui chiudiamo esprimendo uno stupore incredibile. Come può una Chiesa continuare con gli ostruzionismi da guerra fredda che in Italia abbiamo subito nell'ultimo mezzo secolo, ancora con la censura e il divieto? E ciò significa buttare un'ombra lunga e grigia sullo splendore e la gioia che Papa Francesco ci sta regalando.⁷⁹

Umjetnik u obrani svojega stava bila je energija koja nije polučila samo naklonost publike željne pravednijeg društva, već ostaje i važan primjer artističke inicijative koja se rabila u svrhu umjetnost kao sredstvom za otklanjanja različitih neskladnosti i eliminacijom niza paradoksa. Tako je prikazivao svećenike i biskupe kao korumpirane i licemjerne figure koje zloupotrebjavaju svoju moć i bogatstvo, a sve pod krinkom servilnosti i pristupačnosti.⁸⁰

Kroz svoje je predstave propitkivao i važnosti religijskih obreda koji su nerijetko bili shvaćani kao puke formalnosti za upotpunjavanje društvenih normi, a ne kao duhovno poslanje za dobrobit vjernika i zajednice. Iz njegovih književno-društvenih postupaka razaznajemo duboko protivljenje političkom utjecaju Crkve u društvu te zagovor sekularizacije društva kako bi se osigurala pravednost i jednakost u društvu bez sufliranja vjerskih institucija.

Borba protiv kolopleta u simbiozi svjetovnog i crkvenog u kontekstu jasno razdvojenih poslanja u borbi protiv anomalija, i korupcije napose, predstavlja proces koji nerijetko iscrpljuje i produbljuje kontradiktornosti.

⁷⁸ Valentini, C., *La storia di dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977., str. 176.

⁷⁹ Fo, D., dio pisma objavljenog 10. rujna 2015. na mrežnim stranicama st.ilssole24ore.com.

⁸⁰ Primjer *Bonifacio VIII* u Fo, D., *Mistero buffo*, Cremona, Tip, Lombarda, 1969.

Kada bismo korupciju, medicinskim riječnikom rečeno, gledali kao društvenu bolest, jer ona to očito jest, mogli bismo joj se zagledati i u anamnezu. U medicinskom raščlanjivanju zdravog društva podrazumijevao bi se i zdravi krvotok u protoku informacija i zakona koji organizmu zvanom država omogućava nesmetano bivanje. Koruptivni ugrušci izazivaju zastoje u kolanju dobre prokrvljenosti zdravog društva te u određenim situacijama završavaju pogubno.

Sumnjive radnje, i sve ono što bi one mogle podrazumijevati, sinonim su za poremećaje za koju se može pomisliti da se prenose nekim nemjerljivim silama, ali se i kroz povijest i književnost pokazuju kao društvena genetika nasljeđa s mutacijskim mogućnostima. Manifestirane korupcije u obruču političkog djelovanja nisu zaobilazile niti zaobilaze Italiju, u više navrata kroz povijest, a neki od trenutaka takvih pojava pronašli su svoje mjesto i u Foovim tekstovima. Jedan od najpoznatijih Foovih komada koji korupciju ne stavljaju u prvi plan kao vidljivu polugu bogaćenja, već kao mogućnost prikrivenih djelovanja koja će nesumnjivo nekima donijeti siromaštvo, a određenom sloju društva i blagostanje, jest *Non si paga, non si paga*.⁸¹ Fo donosi radnju koja je aktualna i danas. U središtu zbivanja zatičemo ne baš imućne radnice koje odlučuju plaćati proizvode u dućanima po upola manjim iznosima od onih prikazanih na etiketama jer smatraju kako im to i jest stvarna tržišna vrijednost, a ne ona koju nameću vlasnici trgovačkih lanaca.

Kada je komad prazveden dogodilo se da je određeni broj građana u Milanu zaista počeo postupati po zapletu Foova teksta te je to dovelo do podizanja tužbe protiv Foove glumačke skupine zbog vjerovanja da potiče ovakve građanske akcije. Aktualnost ovog komada koji i danas igra na svjetskim pozornicama, a kod nas je recentno uprizoren u Istarskom narodnom kazalištu u Puli 18. lipnja 2021.⁸², govori o još uvijek svježoj temi položaja radnika koji ovise o ekonomskim i tržišnim kretnjama. Sam Fo u prologu tiskanog komada ističe kako je dio kritike smatrao ovakav komad gotovo nerealnim i nemogućim za društveni kontekst koji je, kako smo već spomenuli, doveo i do tužbe:

Qualche critico ci accusò di fare del teatro fantapolitico, di immaginare delle storie esageratamente paradossali e improbabili. Evidentemente si trattava di giornalisti disinformati sulla realtà delle cose, gente che non ascolta e non legge nemmeno il giornale su cui scrive, e quindi non può prevedere. Qualche mese dopo esplose esattamente quello che noi raccontiamo sulla scena. Esattamente! Gli avventori che avevano applicato la spesa proletaria furono arrestati e processati. Nei giorni del

⁸¹ Prazvedba komada bila je 3. listopada 1974. u Palazzo Liberty u Milanu.

⁸² U hrvatskom prijevodu Bančić, A. i Rosa, V., *Potplaćeni! Ne plaćamo*, a u režiji i adaptaciji Patrika Lazića te u ulogama Marijane Peršić, Aleksandara Bančića, Nike Ivančić, Valtera Rose i Luke Mihoviloviča.

dibattimento „il Giornale“ diretto da Indro Montanelli invitò il giudice a incriminarci perché con questa nostra commedia avevamo ispirato e istigato gli operai a compiere il reato di appropriazione indebita.⁸³

Foov zaplet zasigurno je tema koja u današnje vrijeme ne gubi na kredibilitetu i sasvim izvjesnom životnom tijeku kojem svjedočimo kao fuziji siromaštva i enormnih bogatstava, napretka tehnologije i kroničnog pomanjkanja duhovnog, literarnog i umjetničkog impulsa koji bi odašiljao titraje humanijeg društva odjevenog u tehnološki plašt. Ovaj plašt u vlasništvu je skupe krojačnice elitističkih moćnika koji kreiraju tržišne vrijednosti materijalnih, ali i nematerijalnih dobara. Zamjećujemo kako Fo i ovoj tematici ne pristupa s filozofske strane već kao dramatičar s filozofskim namjerama jer u pojedinim, naizgled izravnim temama, javnosti podastire misli koje zahtijevaju širu raspravu. Na ovaj način to postaje njegova epistemologija.

U nizu -izama, koji kao da lančano proizlaze jedan iz drugoga u bogatoj teorijsko-dramskoj ostavštini Darija Foa kao jedan početni, ali i krajnji -izam (kada je u pitanju talijansko društvo), nameće se fašizam kao predstavnik totalitarizma u užem smislu, a o tome ćemo govoriti i u nastavku. No, prije je važno spomenuti kapitalizam kao pojavu koja je rasplamsavala niz promjena i kritika kojima se Fo bavio razlažući teme svojih djela izravno isprovociran djelovanjem takve pojave. Kritika kapitalizma, koju pronalazimo i u djelu *Morte accidentale di un anarchico*, analiza je jednog sustava koji se temeljio na radikalnim razlikama između privatnog i javnog vlasništva, tržišnoj konkurenciji te gomilanju profita. Isticao je niz nedostataka i negativnih posljedice koje je ova struktura imala i ima na društvo i pojedince. Jedna od opetovanih kritika kapitalizma je nejednakost. Fo je smatrao da suvremeni kapitalizam stvara duboki socijalni rascjep s tendencijom daljnjeg ukopavanja u kanal gdje će oni najsiromašniji ostati na dnu kao iskorišteni i odbačeni radnici.

Govoreći o kapitalizmu dotaknimo se i komercijalizacije kulture. Ova prijetnja rezultat je pogodovanja tržištu koje nameće strukture profitabilnijeg spektra umjetničkih ostvarenja i sve ozbiljnije konkurencije takozvanoj ozbiljnoj umjetnosti koju proizvodi i kazalište. Umjetnička kreacija nastala na nasljeđu i erudiciji te školovanju umjetnika nerijetko gubi bitku sa sadržajima koji protresaju autentičnosti i dovode do deprecijacije vrijednosti umjetničkog djela ili čina. Svijet tržišnih utrka nerijetko kazališne produkcije svrstava u niz teško prodajuće robe što može navesti umjetnike na ustupke kod odabira tema kojima bi se

⁸³ Fo, D., *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1998., str. 7.

bavili, a u korist izravnog profita i dispresije popularnog sadržaja kojeg će poželjeti gledati ili posjedovati svi. Ovo je stvarna opasnost u masovnom doživljaju kazališta. Međutim, u strukovnom i edukativnom pravcu kazalište i dalje odolijeva banalizacijama i trivijalnostima kojima ga utrka s tržištem može izložiti nudeći ga tek kao još jedan oblik zabave za upotpunjavanje slobodnog vremena.

2.4. Talijansko kazalište nakon Drugoga svjetskog rata

Poslijeratna dramska aktivnost u Italiji pratila je zanose različitih valova koji su pokretali ratom umirena umjetnička djelovanja. Ranjeno kulturno tkivo trebalo je zacjeljivanje koje će uz pratnju modernizacije iznjedrili vrsne dramatičare, ali i glumce. Jedna od zanimljivijih pojava bilo je osnivanje kazališnih skupina koje su se formirale oko protagonističke figure glumca, a jedan od najpoznatijih bio je Vittorio Gassman⁸⁴, koji je doživio i međunarodni uspjeh. Većina tadašnje kazališne djelatnosti odvijala se posredstvom rada tih skupina koje su putovale diljem zemlje. Zanimljivo, u tom se razdoblju osnivaju i prva stalna kazališta (*teatri stabili*) poput *Piccolo Teatra* u Milanu⁸⁵. Milanska komuna dala je na raspolaganje prostor nekadašnjeg kina *Broletto* kazališnoj skupini, i to bez potraživanja najma, a potom se *Piccolo Teatro* uspio afirmirati kao teatar kojemu je država omogućila i financiranje, što ga je učinilo prvim kazalištem takvog tipa u Italiji nakon rata. Giorgio Strehler⁸⁶ bio je najpolodonosniji redatelj tog teatra, a u suradnji sa svojim scenografima Lucianom Damianijem i Enzom Frigeriom poseban je dobrinos donio inspiracijom glumačkim tehnikama Bertolta Brechta. Neke od najvažnijih i najpopularnijih produkcija bili su Goldonijevi komadi, i to 1947. godine *Arlecchino servitore di due padroni*⁸⁷ i *Trilogia della villeggiatura* 1954., zatim *El nost Milan* Carla Bertolazzija iz 1955. te Brechtovi komadi *L'opera da tre soldi* (Opera za tri groša) 1956. i 1961. *Schweyck nella seconda guerra mondiale*.

Zahvaljujući mnogobrojnim turnejama u inozemstvu, *Piccolo Teatro* stekao je epitet najboljeg u Italiji, ali i jednog od najpoznatijih u svijetu. Uskoro je uslijedilo osnivanje drugih stalnih kazališta poput Teatro Stabile u Genovi 1952. koji je više od četrdeset godina uspješno vodio talijanski komediograf Ivo Chiesa u suradnji s Luigijem Scurzinom.⁸⁸ I Torino je dobio

⁸⁴ Vittorio Gassman, rođen Gassmann (Struppa, 1922. – Rim, 2000.), talijanski kazališni, filmski i televizijski glumac, redatelj, scenograf, dramaturg.

⁸⁵ *Piccolo Teatro* u Milano osnovali su 26. siječnja 1947. Giorgio Strehler i Paolo Grassi.

⁸⁶ Giorgio Strehler (Trst, 1921. – Lugano, 1997.) – talijanski kazališni redatelj. Zaslužan za razvoj talijanskog teatra. U Parizu je režirao i zalagao se za razvoj europskog teatra pa je tako radio u kazalištu *Odéon-Théâtre de l'Europe* surađujući i s našim povjesničarom umjetnosti i redateljem Petrom Selemom. Od dana njegove smrti, kazalište je preimenovano u *Teatro Giorgio Strehler*.

⁸⁷ O važnosti predstave svjedoči i činjenica da se, u svojem izvornom obliku, po naputcima Giorgia Strehlera [prilagodio za scenu talijanski glumac Feruccio Soleri (Firenca, 1929.)], ova predstava izvodi i danas na sceni *Piccolo Teatra*.

⁸⁸ Ivo Chiesa (Genova, 1921. – Genova, 2003.), talijanski komediograf, novinar, glazbeni producent, na čelu *Teatra Stabile* u Genovi od 1955. do 2000.

svoj Teatro Stabile 1955. pod vodstvom kazališnog redatelja Gianfranca de Bosija⁸⁹. Ovaj se niz nastavio, tako da je tijekom šezdesetih godina prošlog stoljeća u Italiji bilo deset stalnih kazališta koje je sufinancirala Talijanska Republika.

Pojavom novih dramskih smjernica, koje je poticao i državni sustav, u kazalištima se jasno profiliraju i druge redateljske snage koje će, osim na domaćem terenu, Italiji priskrbiti i međunarodni umjetnički ugled. Među njima se ističe redatelj Luchino Visconti⁹⁰ koji je bio začetnik neorealizma, posebno poznatog u talijanskoj filmskoj produkciji pedesetih godina. Talijanska kulturna scena veliki ugled doživljava u legendarnim opernim inscenacijama koje potpisuje Visconti, a riječ je o Bellinijevoj *La sonnambula* i *La traviata* u čijim se glavnim ulogama našla Maria Callas, dok je u dramskom pismu ostala poznata njegova režija Čehovljeva komada *Višnjik* iz 1965. Isprva radeći kao Viscontijev scenograf, Franco Zeffirelli⁹¹ je vrlo brzo i vješto učio od svojeg mentora te se iskazao kao vrstan operni redatelj režirajući već od 1953., napose Shakespeareove komade. Poslijeratna dramska književnost nadahnjivala se idejama novog vremena, društvenim situacijama koje su postavljale pitanja, zahtijevale odgovore, nudile promjene te ukazivale na devijantnost društva i potrebu nužnih reakcija.

Dramatičar koji je stekao ugled u tom razdoblju, svakako je i Ugo Betti⁹² koji je počeo pisati još 1926., ali je prvi značajniji uspjeh postigao deset godina kasnije djelom *Frana allo scalo Nord*. Uslijedila su najpoznatija, a danas i najizvođenija djela - *Delitto all'Isola delle Capre* iz 1948. te *Corruzione al palazzo di giustizia* iz 1949. U njegovim se komadima jasno razaznaje slika talijanskog društva u kojemu nova, kapitalistička misao postaje dominantna i defamira skalu moralnih vrijednosti.

Luigi Squarzina (Livorno, 1922. – Rim, 2010.), talijanski dramaturg i kazališni redatelj. Umjetnički ravnatelj *Teatra Stabile* u Genovi od 1962. do 1976.

⁸⁹ Gianfranco de Bosio (Verona, 1924. – Milano, 2022.), talijanski kazališni redatelj koji je vodio *Teatro Stabile* u Torinu od osnutka do 1968.

⁹⁰ Luchino Visconti (Milano, 1906. - Rim, 1976.) talijanski kazališni i filmski redatelj i pisac.

⁹¹ Franco Zeffirelli (Firenca, 1923. – Rim, 2019.), talijanski operni i filmski redatelj koji je svjetsku slavu stekao 1968. filmskom obradom Shakespeareovog komada *Romeo i Julija* za koju je bio nominiran i za nagradu *Oscar*.

⁹² Ugo Betti (Camerino, 1891. – Rim, 1953.) talijanski pjesnik, dramaturg i sudac.

Lik i djelo Eduarda De Filippa⁹³ zasigurno su uvelike inspirirali neposrednost i izravnost likova i dramatičara Foa. Predstavljali su mahom osobe koje dolaze iz naše neposredne blizine i s problemima koji nas se tiču. Ovaj velikan talijanske dramaturgije potekao je iz umjetničke, glumačke obitelji s kojom je vodio i kazališnu trupu postavljajući komade proizišle iz njihove svakodnevice. Odabir tema je crpio iz napolitanskog bazena u kojem sondira odnose ljudi spram brojnih društvenih pojava a napose obiteljskih odnosa. I dok su kod Foa, što ćemo kasnije i vidjeti, likovi spremni na akciju i sučeljavanje s naglašenim problemima koje oslovljavaju pravim i izravnim imenima, kod De Filippa je naglašena tolerancija i svojevrsna pomirdba u pasivnosti spram nastalih životnih situacija u kojima se likovi ne ponašaju kao aktivatori promjene već se pokušavaju izboriti jedino za preživljavanje prilagodbama zatečenom trenutku. Ljudska empatija i solidarnost koja vodi do rekoncilijacije samo su neke od emocija na kojima je De Filippo gradio psihološke strukture likova, a jednako ih je vješto prenosio i na filmsko platno koje mu je dalo širi vizibilitet te ga je učinilo poznatijim i široj, međunarodnoj publici.

Lista dramaturga, kazališnih entuzijasta i pokretača novog vala talijanske dramaturgije bila bi podugačka, ali mi smo naveli samo one važnije koji su svojim djelovanjem imali utjecaja i na autora čijim se radom i životom bavimo u ovom radu.

⁹³ Eduardo De Filippo (Napulj, 1900. – Rim, 1984.), talijanski dramaturg, glumac, redatelj, scenograf, pisac.

3. DRAMATURGIJA DARIJA FOA

3.1. Početci profesionalnoga umjetničkog rada i uvod u strukturiranu dramaturšku metodologiju

Ratne godine za Foa su predstavljale i početak njegovih dubljih umjetničkih promišljanja, a nakon rata će, za vrijeme studija na Umjetničkoj akademiji Brera te studija arhitekture na fakultetu Politecnico di Milano, njegova kreativnost doživjeti procvat. To je razdoblje plodnog i prosperitetnog umjetničkog zanosa koje će istraživati pitanja slobodne misli i djelovanja te odgovornosti bivanja u vremenu. Fo je stvarao u duhu razvoja književne i umjetničke produkcije toga vremena koja se raspršujuće odmicala od ratnog razdoblja. Ovdje možemo detektirati i rano oblikovanu misao disperzije jedne fokusirane dramaturgije čiji je cilj bio doseći narod i postići promjenu. Diljem Italije osnivali su se pokreti koji su odašiljali apele vlastima, napose onim intelektualnim, akademskim koje su bile sklone omeđiti narod na provincijske snove, a kada bi i postigli zalet nerijetko bi tom usponu pritiskali kočnice. Ove potonje, srećom, kod Foa se nisu zadržale. Društveni kontekst odbijanja svakog oblika fašizma i surove naznake kapitalističkih upliva u talijanski socijalni milje bile su teme koje su Foa zaokupljale i na razini rasprava i misaonih previranja u studentskim krugovima kojima je pripadao i u kojima su se rađala prva prosuđivanja, ali i osuđivanja ratnog vremena, kao i ideje kojima bi se aktualni problemi prikazali umjetničkim sredstvima. O tome svjedoči i Eva Marinai u knjizi *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*.⁹⁴

Nova poimanja stvarnosti, koja je trebala odmak od prošlosti, bila su podloga za koncepcije drugačijih ideoloških, pjesničkih i dramaturških odrednica koje su poticale nadu u temeljna ljudska čuvstva poput ljubavi i prihvaćanja čovječanstva u slobodnom i pravednom društvenom uređenju. Foov socijalni angažman i analiziranja tema vezanih uz svakodnevni život običnih ljudi bio je i njegov početni literarni impuls, ali i ono što ćemo utvrditi kao trajnu temu interpoliranu unutar drugih tema ili, kako ćemo je nazvati ovdje, podtemu svake teme koegzistirajuće u svakom sekvencijalnom razvoju Foova rada te svakom novom dramskom tekstu snažne socijalne poruke, uvijek s ironijskim odmakom u kojem se zrcale

⁹⁴ Marinai, E., *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.

ozbiljni problemi europskog društva, napose društva poratne Italije. Satira kao neizravni nazivnik ključnih društvenih devijacija kod Foa postaje ključ za prijenos svakodnevice u ozbiljnu raspravu na svim razinama, ne samo književnoj u kojoj je vješto pronašao svoju definiciju. Razmišljajući o pričama iz rane mladosti koje je slušao od *fabulatore*, Fo je zarana razaznao da te zgođe, koje ispod svoje bezazlene i komične površine popraćene gestom i mimikom, skrivaju ozbiljne, nekad i tragične, poruke. Književnik Lanfranco Binni citira Foovu izjavu kako je „jednostavnost odlika svake te priče, no ispod svake od takvih apsurdnih pripovijesti skriva se gorčina.“⁹⁵ Prve satirične monologe Fo je izgovarao, ali ne i zapisivao, inspiriran talijanskim komičarom Totòom⁹⁶ u kojem je nalazio sličnosti sa svojim senzibilitetom. Ovo nije bilo dovoljno kao presudni korak za Foovu usmjerenje ka teatru i dramskoj umjetnosti, jer je likovna umjetnost još uvijek bila ishodište i primarno sidrište njegova umjetničkog izraza. Neupitna zainteresiranost za scensku umjetnost, još nedovoljno formirana u jasnu ambiciju šireg dramskog djelovanja, kod Foa je bila tek naznaka onoga što ćemo kasnije nazvati njegovim multidisciplinarnim kazališnim djelovanjem, odnosno onim što ga i danas određuje, a to je prvenstveno osobnost autora – dramatičara i izvođača – glumca. Komičarski performativni nagon koji je osjećao, a primarno iskazivao likovnim stvaralaštvom, uskoro će se apsorbirati u značajniji interes spram kazališne umjetnosti potaknut poznanstvima s tadašnjim umjetnicima i piscima milanskog književnog kruga, u kojem je Fo pronašao vlastite mogućnosti suradnji, stvaranja te konačno samoodređenja.

Lapidarna poetika Foova kazališnog puta gotovo je nemoguća u pluralitetu i višeslojnosti njegova interesa spram umjetnosti u cjelini, a upravo je poslijeratna kulturna pista u Italiji lansirala i nudila niz reinterpetativnih shvaćanja već spoznatih umjetničkih dosega i formi kao i natruhe novih elemenata za književnost i dramaturgiju u nastajanju. Italija, opterećena ratnim zbivanjima i književnim propitkivanjima tijekom razornih godina, tada u svojim akademskim krugovima generira procvat i poticaj daljnjih grananja književnih i umjetničkih otpočinjanja koja se prokazuju kao sveopća društvena epifanija kreativno-spoznajnih pokušaja.

⁹⁵ Binni, L., *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975, str. 193.

⁹⁶ Antonio De Curtis, umjetničkog imena Totò (Napulj, 15. veljače 1898. – Rim, 15. travnja 1967.) – talijanski kazališni i filmski glumac.

Uska povezanost novih političkih zbivanja sa svakim oblikom umjetničkog iskaza, kao i bojazan od pisanja drugačijeg od vladajućeg, nakon rata postaje inverzija novih književno-umjetničkih formi koje svoje utemeljenje nalaze u povratku među ljude, u načinima zbližavanja s egzistencijalnim pitanjima postfašističkog društva naglašavajući slobodnu misao kao temeljnu sastavnicu novog vremena. U povijesnoj dimenziji koju je društvo poprimalo vođeno neorealističkim mislima i Dario Fo pronalazi svoja nadahnuća za prve ostvaraje vezane uz pisanu te posljedično izvedbenu riječ, o čemu svjedoči odabir tema koje, već tada zamjećujemo, imaju kabaretski prizvuk pri komentiranju društvenih događanja.⁹⁷ Pokret otpora koji se ubilježio kao pokretač novih misli i književnog zanosa postaje i temelj koji će u svoju književnu tvorevinu ugraditi i Fo, napose ga evocirajuću tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Utjecaj pisca i novinara Itala Calvina i njegova romana *Il sentiero dei nidi di ragno*⁹⁸, primjećujemo, bio je vidljiv i u Foovim razmišljanjima iako, za razliku od Calvina, Fo nikada nije bio član partizanskih postrojbi, ali se zalagao za idejnu difuziju odredbi začetih na toj osnovi. Ovakav pristup notira se i u njegovu likovnom stvaralaštvu od kojeg je i zarađivao u prvim godinama života u Milanu. Fo je osim za slikarstvo pokazivao interes i za glazbu, napose jazz u kojem pronalazi slobodarske misli. To je bio novi trenutak kulturnog promišljanja s obzirom da je jazz bio u opreci s fašističkim vremenom talijanske povijesti kada se smatralo da predstvalja štetnu glazbenu podlogu previše liberlnog ritma s tendencijom relativiziranja.

Tada se intelektualnom vrlinom i akademskim kredom smatrala pripadnost komunističkom miljeu i idejama koje je zagovarao Antonio Gramsci.⁹⁹ Upravo će se njegovi stavovi objedinjeni u knjizi *L'egemonia culturale*¹⁰⁰ utkati u Foovu poetiku kao izvorište literarnog obraćanja javnosti kroz dramsku književnost razvedenu u kasnijoj Foovoj fazi. Gramscijeva težnja za kreacijom svojevrsnog konsenzusa shvaćanja ideja koje bi objedinjavale, a ne razdvajale, kulturu bila je primarno u službi obrane obespravljenih i osiromašenih slojeva društva. Bilo je to društvo u kojem se kulturna politika nije provodila konsekutivno i analitički s naglascima na primarnu potrebu svakog čovjeka za nekom vrstom iskaza. Nerijetko, ta je potreba bila oblik privilegije povlaštenog društvenog sloja, takozvanog

⁹⁷ Godine 1956. zajedno s kolegom Francom Parentijem za radio piše komad *Non si vive di solo pane* u kojem na satiričan način problematizira život radnika.

⁹⁸ Calvino, I., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947.

⁹⁹ Antonio Gramsci (Ales, Sardinija, 1891. – Rim, 1937.), talijanski filozof, pisac i politički teoretičar. Bio je jedan od pokretača Komunističke partije Italije, a između ostalog bavio se i utjecajem kulture na političku misao i djelovanje te obratno.

¹⁰⁰ Gramsci, A., *L'egemonia culturale*, Cesena, Historica, 2022.

visokog društva, čija se stvarnost odvijala usporedo sa stvarnosti onih bez privilegija, ali to je gotovo pa univerzalija u svakom vremenu književnog bivanja.

Lažni moral, prezatranost prošlim iskustvima, deformirane vrijednosti iskrvarenoga građanskog društva bile su neke od tema kako za rasprave tako i za književnu aktivnost. U svrhu piščeve sadašnjosti i njegova djelovanja u aktualnom trenutku javlja se potreba za sinkroniziranim praćenjem i ispreplitanjem svakodnevnih tema i iskazivanjem onih koje nemaju pristup javnim zbivanjima kroz različite tiskovine, pa samim time ni kroz književna djela. Fo je prigrio Gramscijevu ideju za stvaranjem kako drugačije književne budućnosti, koja će vršiti inkluzivno poimanje i premrežavanje bogatih i siromašnijih slojeva, tako i one koja će kreirati novu prošlost, ne u smislu revidiranja činjenica već kao temelj za stvaranje novih interpretacija na tradicionalnim vrijednostima i književnoj svjetskoj i talijanskoj ostavštini. Gramsci je u svojim zapisima *Quaderni del carcere* istaknuo i ovako oblikovao tu ideju:

Cultura non è possedere un magazzino ben fornito di notizie, ma è la capacità che la nostra mente ha di comprendere la vita, il posto che vi teniamo, i nostri rapporti con gli altri uomini. Ha cultura chi ha coscienza di sé e del tutto, chi sente la relazione con tutti gli altri esseri. Cultura è la stessa cosa che la filosofia... ciascuno di noi è un poco filosofo: lo è tanto più quanto più è uomo... Cultura, filosofia, umanità sono termini che si riducono l'uno nell'altro (...). Cosicché essere colto, essere filosofo lo può chiunque lo voglia. Basta vivere da uomini, cioè cercare di spiegare a se stessi il perché delle azioni proprie e altrui, tenere gli occhi aperti, curiosi su tutto e tutti, sforzarsi di capire; ogni giorno di più l'organismo di cui siamo parte, penetrare la vita con tutte le nostre forze di consapevolezza, di passione, di volontà; non addormentarsi, non impigrire mai; dare alla vita il suo giusto valore in modo da essere pronti, secondo le necessità, a difenderla o a sacrificarla. La cultura non ha altro significato.¹⁰¹

Ovakav estetski i tematski modul Fo je vrlo vješto ugrađivao u dramska djela do kraja svojeg spisateljskog puta, a kao vrhunac literarnog obrasca ovakve ideje izdvajamo nagrađivano djelo *Mistero buffo*.¹⁰² Foovi suvremenici priklanjaju se sličnoj estetski promicanja novoga i oslobađajućega koja razdjeljuje zatrovani talijanski duh omeđen jednoznačnim odrednicama koje bi lišile novonastajuću književnost svake pluralnosti kreativne, ali i interpretativne prirode. Neki od njih su i Vittorio De Sica, Elio Vittorini i Federico Fellini koji su svi redom predstavljali intelektualnu talijansku stvarnost temeljenu na ljevičarskim idejama često formaliziranim članstvima u Komunističkoj partiji Italije. Njihove

¹⁰¹ Gramsci, A., *Quaderni dal carcere*, citati s mrežnih stranica filosofia.storiadellafilosofia/photos/a.490406381009058/1138214332894923/?type=3. Pristupljeno 14. lipnja 2023.

¹⁰² *Mistero buffo* - objavljeno po prvi put 1969.

ideje bile su i tema Foovih likovnih uradaka. Slikarstvo je bila osobna karta kojom se sam Fo primarno legitimirao¹⁰³, a tek potom je pokazivao i svoj književni dokument evidentiran publikacijama koje su predmet i naše rasprave.

Prvu samostalnu izložbu svojih radova imao je 1945. u Bergamu, a slikarstvo mu je omogućilo i umjetničku mobilnost te upoznavanje s različitim djelima likovnih velikana kao i daljnji razvoj na polju likovne umjetnosti kada se počinje intenzivno družiti s Giorgiom Strehlerom, osobom koja ga je potpuno zainteresirala za kazalište što će rezultirati napuštanjem studija arhitekture gotovo pred samu diplomu. Preveliki interes za likovnu umjetnost te onu izvedbenu udaljivale su ga od jednoličnosti studija koji mu se činio prilično zamoran. Međutim, u kasnijoj fazi, a sasvim određeno od dramske strukture *Mistera buffa* iz 1969., pokazalo se da je i kod kreiranja svojih kazališnih komada uvijek pribjegavao arhitektonskom načinu razmišljanja oblikovajući svoje komedije gotovo uvijek kao građevinu s prizemljem i katovima stvarajući različite perspektivu, gornju i donju. Ovo je tipična odrednica njegove likovnosti gdje su uvijek zadovoljene dvije dimenzije, ona žablje i ptičje perspektive stavljajući svaki prizor, bilo na platnu ili na sceni, u određeni fizički prostor naglašavajući kako uvijek kod pisanja novih komada i prije samih replika misli na prostor u kojem se radnja odvija.¹⁰⁴

Takvi odabiri doživjeli su svoju realizaciju u skečevima koje je zajedno s kolegama sa studija izvodio na akademiji Brera, a svaka improvizacija upisala se kao zalog za prvi komad koji nastaje 1948. *La Tresa ci divide*.¹⁰⁵ Djelo je imalo veliki uspjeh među mladima i naglašavalo je Foovu multidisciplinarnu zainteresiranost kako za glumu tako i za režiju koja se tek kroz osobu spomenutog Strehlera formirala unutar talijanskog kazališta. Ujedno, u tom komadu primjećujemo inicijaciju Foova interesa i tumačenja sakralnih pojava kao elemenata koji će vibrirati u obliku konstante u kasnijim djelima Foa ateiste. Uspjeh izvedenog djela bio je poticaj za razvoj teatarske misli koja će djelovati kao stimulans rađanju umjetnosti *za sve*, a ne samo za povlašteni sloj. Ovo će kanalizirati budući rad Darija Foa kroz potrebu za

¹⁰³ Usp. „Il mio interesse principale era la pittura, volevo fare il pittore. (Moj glavni interes bilo je slikarstvo, želio sam biti slikar.“, iz intervju objavljeno u *Il teatro dell'occhio* autora Pietra Landija, Casa Usher, Firenca, 1984., str. 17.

¹⁰⁴ Usp. „Quando scrivo una commedia, prima ancora di pensare alle battute, penso al luogo fisico, allo spazio dove si presenta, dove si trovano gli attori, dove si trova il pubblico. (Kada pišem neku komediju, prije nego što razmislim o replikama, mislim na prostor gdje se radnja odvija, gdje se nalaze glumci, a gdje publika.“, Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1977., str. 24.

¹⁰⁵ *La Tresa ci divide* je komedija u kojoj je protagonist krava oko čijeg se mlijeka spore dvije strane. Krava živi na jednom dijelu rijeke, ali pase travu na onom koji pripada drugim vlasnicima. Sam Fo je igrao u prvom uprizorenju, a tumačio je ulogu anđela koji se spuštao s tornja kako bi ukazao na licemjerno ponašanje pobožnih.

postavljanjem klasičnih kazališnih komada kao rezultata novih promišljanja koja pobuđuju složenije interpretativne razine i prikazuju maskiranje partikularnih ideja u korist općih spoznaja koje tu zadanu temu vide u širem, potpuno novom ili potpuno apstraktnom tumačenju.

Svjestan vlastitog impulsa koji raspršuje interpretativne razmjere začudnih priča kolokvijalne provenijencije, ali ipak s nedostatkom eruditskog znanja, nije se isprva snalazio u vlastitim scenskim tumačenjima književnih klasika. To je dovelo do konfuzije i krize stvaralačkog duha kao i analitičkih mogućnosti, stoga je inzistirao na pronalasku vlastitih resursa umjetničkog djelovanja. Bio je to začetak samostalnog puta kroz koji je gradio vlastiti kazališni kodeks o kojem svjedoči i činjenica da je tijekom karijere gotovo zanemarivo rijetko tumačio likove koje su napisali drugi autori. Dakle, jasno je da se želio nametnuti kao *pluralia tantum* kazališnog svijeta objedinjenog u jednoj umjetničkoj osobi. Utjecaj kazališnog kruga tadašnjeg Milana za Foa je bio od iznimne važnosti jer će ga dovesti i do susreta s talijanskim glumcem i redateljem Francom Parentijem¹⁰⁶ koji je već tada bio poznat kao glumac i radijski spiker s izvedbama svojih skečeva koji će neupitno ostaviti traga na rad našeg dramatičara/glumca koji je već tada sam Parenti okarakterizirao kao inventivan, zreo i s posebnim osjećajem za primjećivanje stvari.¹⁰⁷

Ono što je posebno zanimljivo jest da je Parenti u to vrijeme bio poznat u Italiji kao glumac koji je utjelovio ulogu Brighelle u Goldonijevu komadu *Arlecchino servitore di due padroni* koji je režirao Giorgio Strehler. Zamijetivši Foovu talent Parenti ga je poveo na turneju po talijanskoj pokrajini Lombardiji na kojoj je Fo po prvi puta pripovijedao dogodovštine koje su mu pričavali u rodnom mjestu. Još je jednom do izražaja došla važnost činjenice poput mjesta Foova rođenja.¹⁰⁸ Poznanstvo s Parentijem koji je zamijetio Foovu individualnu potrebu za umjetničkim iskazom vlastitog habitusa i ideje, Foa je dovelo i do radija kao medija s kojim će ostati povezan i u daljnjim fazama rada započetog monologom pod nazivom *Poer nano*.¹⁰⁹ Ovo je postalo djelo koje je u samom početku markiralo Foovu estetiku i smjernice koje će divergirati u njegovim kasnijim kazališnim publikacijama. Ovime se generira Foova želja i čvrsto uporište teatarskog identiteta da

¹⁰⁶ Franco Parenti (Milano, 1921. – Milano, 1989.) – talijanski kazališni i televizijski glumac i redatelj. 1953. i 1954. zajedno s Giustinom Duranom i Darijem Foom piše i izvodi komade *Il dito nell'occhio* i *Sani da legare*.

¹⁰⁷ Usp. Parenti, F., *Di me stesso*, Rim, Armando Curcio editore, 1981., str. 78.

¹⁰⁸ *Il luogo dove uno nasce ha un'influenza fondamentalmente sulla formazione dei caratteri. Mjesto gdje se netko rodi ima fundamentalni utjecaj na razvoj njegova karaktera.*

¹⁰⁹ Monolozi nastali tijekom 1950. i 1951., a izvedeni u kazalištu Odeon u Milanu 1952. Djelo je tiskano 1976.

ironijskim, satiričnim iskazom predstavi sve ono što označava živote obespravljenih, onih koji nemaju, a trebaju imati, onih koji su razočarani i nemoćni, a to ne bi trebali biti. Uočavamo zanimljivost Foova reverzibilnog modeliranja likova koji su u svojoj esenciji tragični, ali su nam predstavljeni kao komični nositelji te tragičnosti po svojoj povijesnoj i teorijskoj definiciji, a Foovom interpretacijom zadobivaju simpatiju, razumijevanje i konačno empatiju.

Ovo je samo naznaka Foova umijeća da već razrađene, oslikane, strukturirane i elaborirane likove i pojave iz svjetske književnosti prebaci u vlastiti kazališni kozmos kojim će propitkivati odnose na interpretativnoj polivalentnosti vlastite mašte i kreativnosti, ali i nerijetko činjenično mogućih kutova gledanja na određenu literarnu pojavu klasične književne ostavštine.

Možemo zaključiti da Foovo izbjegavanje interpretiranja likova poznate dramske baštine postaje poticaj iz kojeg crpi vlastite kreacije za rekreiranje dobro nam poznatih osoba i likova.¹¹⁰ To je svakako proces iznimnog stečenog znanja i naobrazbe, istančanih proučavanja odnosa te svjesnih i podsvjesnih konotacija koje književnost nudi u svojoj dugoj povijesnoj tradiciji i podložnosti tumačenjima kako kazališnih teoretičara tako i praktičara.

Umjetnička varijabla kod Foa kreće od biblijskih likova, preko Shakespearove književne ostavštine, potom one talijanske pa do suvremenih likova iz povijesne i svakodnevne zbilje. Na popisu Foovih dinamičkih percepcija pri interpretiranju klasičnih likova našli su se i Hamlet, Otello, Romeo i Julija, Kristofor Kolumbo i drugi ujedinjeni u nizu monologa zaokruženih naslovom *Poer nano*. Riječ je o pripovijednoj seriji priča koje su u kratkom razdoblju postale iznimno popularne jer su se kroz tradiciju izravno uplitale u svakodnevne živote talijanskih radnika i onih koji su pronalazili identifikacijske kodove s Foovim idejama utkanima u klasični omotač likova prepoznatih u nekim drugim, izvornim tekstovima. Takav pristup donio je Fou popularnost ponajprije na izvedbenoj razini pa bismo mogli zaključiti kako je Foov interpretacijski model postao preteča onoga što bismo danas nazvali *stand-up* komedijom. Fo je društvenu zbilju komentirao gotovo na razini statusa na nekoj od društvenih mreža te na taj način prikupljao simpatije, ali i one koji su osporavali takva razmišljanja. Brojna druženja s talijanskom akademskom zajednicom tog vremena, koja se okupljala u kafićima *Giamaica* i *Pirovini*¹¹¹ u Breri kao i studentske probe, bile su

¹¹⁰ Niz poznatih povijesnih i vjerskih osoba poput Isusa Krista i Djevice Marije.

¹¹¹ Rame, F. i Fo, D., *Una vita all'improvvisa*, Parma, Le Fenici Tascabili, 2010., str. 85.

presudne i za susret s Francom Rame.¹¹² Od tuda kreće cjeloživotna simbioza privatno-poslovne egzistencije unutar kazališnog kruga. Franca Rame izravan je potomak glumaca koji su umjetničku aktivnost započeli još u 17. stoljeću njegujući tradiciju i stilske odrednice komedije dell'arte. Glumačkim tehnikama obitelj Rame je odbacila kazalište umjetno stvorenih figura koje su označavale poprilično neodređene oblike te su njegujući prikaz kazališno stvarnih osoba, karaktera i likova vidljivih i u našoj okolini stvarali svoj teatar.

Takvi glumački alati predstvaljali su izravnu ostenziju različitim znakovnim sustavima te su ostavljali prostor za improvizaciju na prilično zadane situacije u kojima su se glumci poigravali povezujući aktualne sadržaje s onima unaprijed predviđenima i pripremljenima za izvedbu. Sam Fo je, improvizirajući s članovima svoje glumačke trupe okupljene oko Giorgia Strehlera i Paola Grassija, vježbao kazališna umijeća koja će kasnije i u Piccolo Teatru dobiti na dodatnoj važnosti. Međutim, susret s obitelji Rame odredio je Foovu daljnju estetiku i metodologiju rada koje će se potanko držati sve do posljednjih dana svojeg stvaralaštva. Potreba za reinterpetiranjem stvarnosti, izvrgavanje svakodnevice umjetničkim eskapadama u razrađenoj formi komedije dell'arte postaju princip za razgovor o svakoj mogućoj temi s naglaskom na percepciju i perspektive onih najslabijih i najranjivijih u društvu. Ovo je svojevrsna folklorna kutija Darija Foa iz koje je vadio interpretacije poput začudnih predmeta u kojima bi javnost vrlo brzo prepoznavala one konkretne i na misaonoj i fizičkoj razini. To je i čvrsti stav da svoj talent vrsnog pripovjedača sklonoga koloriranju faktografskih ili kronološki zabilježenih događaja prebaci u kod kazališne igre. Ovakav odabir kasnije će naići i na osporavanja poput onog književnog kritičara Carla Boa¹¹³ koji je, po objavi da je Fo dobio Nobelovu nagradu, iskazao jasno nezadovoljstvo.

Takve impresije nalazimo i u britanskom listu *The Independent* u kojem čitamo kako Boa tvrdi da „mora da je prestar da bi razumio odluku Švedske akademije i izražava čuđenje što se to događa s književnosti koja mora da se promijenila.“¹¹⁴ Jednako začuđeni bili su i povjesničar Giuseppe Galasso¹¹⁵ i književni kritičar te povjesničar književnosti Giulio

¹¹² Franca Rame (Parabiago, 1929. – Milano, 2013.), talijanska glumica, dramaturginja, politička aktivistica, supruga Darija Foa i njegova životna suradnica.

¹¹³ Carlo Bo (Sestri Levante, 1911. – Genova, 2001.), talijanski književni kritičar.

¹¹⁴ Usp. „I must be too old to understand. What does this mean? That everything changes, even literature has changed.“ – Gumbel, A., *Nobel Prize: Dario Fo, the showman, wins Nobel literature prize*, *The Independent*, London, 10. listopada 1997.

¹¹⁵ Giuseppe Galasso (Napulj, 1929. – Pozzuoli 2018.) – talijanski povjesničar, novinar i političar. Bio je i ministar kulture u vladi Bettina Craxija od 1983. do 1987.

Ferroni.¹¹⁶ Za prvog je to bio strašan potez, a za drugog, koji je autor i poznate *Povijesti talijanske književnosti*¹¹⁷, „to je bilo pitanje temeljeno na osnovama razumijevanja književnosti kao kategorije nagrađivanja i vrednovanja, ali uz uvažavanje Foa kao kazališnog glumca.“¹¹⁸ Ovdje smo se dotaknuli pojedinih negativnih reakcija kao naznake poljuljanog stava oko izbora metodoloških sredstava kao i stilskih i leksičkih paleta kojima se Fo služio od najranijeg dijela svojeg stvaralaštva, a što će zadržati do kraja jednako dijeleći strane na one *pro* i *contra* njegova rada.

Vratimo se na Foovu aktivnost unutar kazališnih pojavnosti talijanskog literarnog kruga, i nesumnjivi permanentni otisak obitelji Rame koju je Fo upoznao zahvaljujući djevojci, kasnije supruzi, Franki Rame. Upravo su Rame bili ti koji su napravili tlocrt Foova kazališnog habitusa koji je svoje sidrište pronašao u metodama i premisama s kojim su Rame kreirali promišljanja, i što je važnije, izvodili teatar. Izvedbena sastavnica svakoga kazališnog predloška uvijek je imala primat nad onim napisanim, što je Fo, vidjeli smo, zarana prihvatio kao memento harmoniziran s estetikom stvaranja kazališnih uprizorenja. Iako su njegova kazališna misao i poriv za promišljanja o scenskoj umjetnosti nedvojbeno proizišli iz kazališne radionice Giorgia Strehlera, svjetonazor i kodeks kazališnog života zasluga su ponajviše spomenute obitelji Rame i njihova razumijevanja kazališta kao zanatske radionice u kojoj je najbolji proizvod onaj autentični, izvorno stvoren vlastitim talentom i vještinom. Biti glumac, kazališni čovjek bilo koje provenijencije, za Rame je značilo izučiti strogo fiksirane zakonitosti, sistematizirati glumačka sredstva potrebna za izvedbu, odabrati ona ključna i primijeniti ih u točnim vremenskim intervalima, uvijek s izazovom instantnih intervencija koje kazalištu putujućih družina ne predstavljaju rizik ni prijetnju za konačnu izvedbu.¹¹⁹

Svakodnevne izvedbe putujuće družine Rame u prvi su plan, kao osnovni kriterij repetitivnih izvedbi, stavljali reakciju publike na viđeno i na taj način usmjeravali daljnji tijek igre koja pritom nije podilazila publici nužnim odabirom tema, ali je pratila tempo reakcija i pretvarala ga u vlastiti pokretač. Na valu tradicije koju će Fo, u izvedbenom smislu, upoznati kroz ranu fazu druženja s obitelji Rame, talijanski nobelovac usmjerit će svoju literarnu odlučnost ideji da teatar koji njeguje odnos s publikom, kao neraskidivim dijelom svake izvedbe, ostane njegov prepoznatljiv znak. Ovakav habitus jedne družine, jedne obitelji i

¹¹⁶ Giulio Ferroni (Rim, 1943.) – povjesničar književnosti i kritičar, profesor na Sveučilištu La Sapienza.

¹¹⁷ *Storia della letteratura italiana*, Mondadori, Milano, 1991.

¹¹⁸ Usp. *Stimo grandemente l'attore Fo, ma dov'è la sua letteratura?* u „La Repubblica“, 10. listopada 1997.

¹¹⁹ Usp. Farrell, J., *Dario e Franca*, Milano, Ledizioni, 2014., str. 51.

jednog kazališnog sustava doveo je do kritičkih rasprava na razini literarnih vrijednosti onoga što Fo pripisuje književnosti koja se bavi kazalištem. Vidjet ćemo da je kazalište nerijetko samo naziv ili doslovna fizička oznaka onoga što Fo u njemu želi naglasiti ili iznijeti te se pokazuje kao izvrstan odašiljač tema koje se u društvenim prilikama nameću kao izazovi umjetničkih percepcija i interpretacija.

Zanima nas i kako se Foov mehanizam književne komunikacije pretvara u mehanizam političkih deklamacija ili obračuna. U teatru koji je i svoj začetak utemeljio na društvenim položajima pojedinaca još jednom utvrđujemo proces borbe za istinom, pravdom, boljim danas ili sutra¹²⁰, kao kontrapunkt deskriptivnoj ili lirskoj književnosti romantičarskih provenijencija koje se kod Foa upliću tek kao sredstvo za bolje razumijevanje društva. Takav književni odabir sagledavamo i kao sabir spoznaja i razmišljanja za ogoljenu političku raspravu, a koji postaje nijansirani, nekada apstraktni oblik realnosti koji u njegovoj dimenziji odabira izražajnih sredstava postaje književnost *sui generis*. Rana promišljanja stvarnosti, potom energija stvaranja oslobodilačke književne misli koja omogućuje iskaz nade, ali i realan uvid u svakodnevicu, Foova incijalna stepenica svake kreativnosti, već rečeno, primarno likovne. Metodologija, koja se kasnije upisuje kao iterativan kod, ne nastaje sukcesivno kroz pravac jedne umjetnosti, već se manifestira kao preplet više njih s tendencijom relativiziranja njezina značenja i određenja.

Povećani Foov interes za zbivanja u društvu, za povijest, za književnu tradiciju i estetske pomake u interpretaciji kroz druženja i razgovore s predstavnicima talijanske inteligencije proizveo je niz energičnih pojava u književnosti Apeninskog poluotoka, koje će iznimno brzo i vješto zahvatiti šire područje Europe i svijeta uzrokujući ogledalne katarze u poslijeratnim društvima većine sredina koje su se susretale s kapitalističkim promišljanjima svijeta. Foov začetni spisateljski rad, bez ikakvih literarnih pretenzija, započinje prebacivanjem stvarnosti u zapisani kontekst igrivog djela koje je sam, ili s kolegama, interpretirao. Zapažamo kako tekst postaje igra u nastajanju ili razvoju i pokazuje modalitete na stilskoj, leksičkoj i tjelesnoj razini. Načini govorne ekspresije kod Foa od začetka postaju autentični. Odabirom leksičkih rješenja ona se upisuju i u samostalni jezični sustav koji Fo naziva *grammelot*, a njime izlazi iz okvira sociolingvističkih zakonitosti.

U kontekstu nastajanja teatrološke baštine koju ćemo pripisati Fou niti jedan element njegova interesa za kazalište i produkciju kojom se bavio nije u kontrastu s onim što ga

¹²⁰ Ovo su teme koje je Fo obrađivao u televizijskom programu *Chi l'ha visto* tijekom 1962. godine.

određuje i danas. U takvoj dosljednosti začetak njegove kazališne kolekcije dramskih situacija i likova potpuno je logičan temelj čvrsto strukturirane dramske ostavštine. U ranoj fazi interesa za kazalište i prvim promišljanjima o pisanoj riječi, Fo je podcrtao još jednu važnost, a to je tjelesni iskaz napisanoga. Gesta, grimasa i svaka druga facijalna ekspresija kao pokret sam za sebe postaju neizostavna nadgradnja Foove predodžbe o onome što bi kazališni komad trebao nositi u sebi i što bi glumac trebao crpiti kao gorivo za vlastitu izvedbu. Veliki utjecaj u takvom poimanju teatra kod Foa je začelo i poznanstvo s radom Etiennea Décrouxa¹²¹ koji je svoje stečeno umijeće i teorijsku erudiciju o tijelu i njegovoj uporabi na sceni prenio na Jacquesa Lecoqa, a on potom na Foa. On je odmah prihvatio ideju o ujednačenosti riječi i geste kao partikularnog sredstava za realizaciju uspješnoga scenskog prizora.

Takav komplet vještina podvrgava se službi svake izvedbe baš kao i u razdoblju komedije dell'arte na koju će se Fo pozivati i oslanjati. O važnosti scenskog pokreta u Foovim izvedbama bavit ćemo se kasnije u ovom radu, a ovdje tu važnost ističemo kao primarni oblik njegova scenskog zakonika. Svoja rana profesionalnija iskustva s talijanskom kazališnom scenom Fo će upravo posvetiti preispitivanju važnosti pokreta kao elementa izvedbe koji nerijetko kazuje više od izgovorenih replika.

Na začetnoj razini metodologije i onoga što možemo nazvati regulativom Darija Foa iznimno je važno uvidjeti da je njegov interes, kako spisateljski tako i glumački, bio satiričan pristup stvarnosti koju nerijetko gleda kroz kaleidoskop prošlosti. Ovaj paradoksalni omjer umjetničke potvrde Foove dramaturgije upisuje se u svaku pojedinu odrednicu tipologije likova i situacija kojima se bavio već od prvih zapisanih tekstova. Pojava Darija Foa na književnoj sceni Italije događa se u trenucima promišljanja o onome što bismo mogli nazvati suvremenom stvarnosti. Kod Foa se ta stvarnost interpretira smjernicama koje nas odmiču od naizgled jedino mogućeg te se nameće kao nespojivo sa samim događajem koji se tematizira, a na kraju dolazi do izravnog sučeljavanja dramatičareve ideje sa zbiljom i stvarnim događajem. Plastično rečeno Fo je orao identiteske i društvene njive i sadio sjeme za plodove koje će po vlastitom ukusu birati publika. Suradujući s već spomenutim Francom Parentijem i Giustinom Duranom, u pedesetim godinama prošlog stoljeća, Fo kreće u kreiranje vlastitoga umjetničkog smjera. Osnivaju zajedničku kazališnu družinu koju će nazvati i kazalište

¹²¹ Etienne Décroux (Pariz, 1898. - Boulogne-Billancourt (Pariz), 1991.) francuski glumac koji je svoj životni poziv posvetio izučavanju scenskog pokreta kao zasebne kazališne umjetnosti, a napose mime kao sredstva izazova za prikaz bilo kojeg zapisanog kazališnog teksta. Najviše je radio i surađivao s kazalištem *Théâtre du Vieux-Colombier*, danas poznatijim kao jedna od tri scene koje koristi kazalište *Comédie-Française*.

uspravnih u odnosu na ono *grbavih*.¹²² Odmah po osnivanju skupine postavili su na scenu komad *Il dito nell'occhio*, a zatim i *Sani da legare*, u kojima na satiričan način otvaraju sociološka i politička pitanja tadašnje Italije. U epidimiji teških tema Fo nije nudio estetske zahvate uljepšavanja stvarnosti, već je nudio uvide i postavljao pitanja za rasprave. U ovim izvedbama prvi se put primjećuje odmak od tradicionalne dramaturgije i zaobilaznje aristotelovske teorije drame s uključenim izravnim kontaktom s gledateljima. Potpuni zalet koji će doživjeti teatar Darija Foa dogodit će se i popularnošću kroz medije početkom šezdesetih godina, napose u televizijskom programu *Canzonissima*¹²³ u kojem se zadržao do 1962. kada se dogodio razlaz s čelnim ljudima televizije *RAI* zbog sve učestalijih upliva cenzure i korigiranja Foovih tekstova i monologa.

Ono što je tada bilo problematično kao mogući diskurs neslaganja s vladajućom politikom, danas možemo promatrati tek kao naznaku budućih izravnijih stavova i kritika koje će upućivati društvu. Iako ga se uvlačilo u politički intonirane rasprave na razini umjetničkih interpretacija, Fou nikada nije bio primat istaknuti se kao politička provokacija ili alarmantni glas određenih stavova suprostvanjenih vladajućima, već je za cilj imao nešto sasvim drugo – razviti se kao dramaturg širokog spektra tema i istraživanja odnosa unutar istih. To je bio i razlog spisateljskog impulsa kojim je Fo posljedično želio, kroz glumačke alate, iskazati mišljenje publike:

Bisogna comportarsi come la mamma, che per far il bagnetto al suo bebè immerge il gomito nell'acqua della vasca per testarne la temperatura. Ecco, l'attore deve saper immergere il gomito nel pubblico, verificarne gli umori volta per volta. Se ci riesci è fatta. Il pubblico è infallibile a indicarti dove tagliare, dove alleggerire, dove spingere il pedale più a fondo.¹²⁴

Njegov je fokus na razradi načina koje rabimo kako bismo nešto mogli nazvati komičnim i kako bi na takav način poticali razmišljanja. Posebnu pažnju posvećuje oblicima komičnog pri tome izbjegavajući standardizirano shvaćanje komičkog pravilnika koji bi

¹²² Soriani, S., *Dario Fo – Dalla commedia al monologo (1959 – 1969)*, Pisa, Titivulus, 2007., str. 36. Kazališna skupina koju su predvodili Dario Fo, Franco Parenti i Giustino Durano naziva *dritti* (uspravni) osnovana u Milanu 1953. godine kao odgovor na skupinu *gobbi* (grbavi) koju su predvodili Vittorio Caprioli, Alberto Bonucci i Franca Valeri, a predmet interesa njihovih izvedbi bila je komorna scena i atmosfera neposrednosti unutar izvedbe.

¹²³ *Canzonissima* - popularna televizija emisija u produkciji talijanske nacionalne televizije *RAI* (emitirana od 1957. do 1975.). Uključivala je nastupe brojnih komičara, plesača i drugih umjetnika. Emisija je imala i natjecateljski dio koji se održavao pod pokroviteljstvom Talijanske lutrije.

¹²⁴ Fo, D., *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Biblioteca della Fenice, str. 78.

propisivao standard za dobro osmišljeno djelo. Naime, možemo zaključiti kako svaka Foova rečenica postaje predložak za svoju scensku izvedbu. Točnije, tekst nije doslovan iskaz scenske akcije ili kretnje, nego se prikazuje kao partikularni eksperiment u kojem postaje hipoteza, a scenska izvedba njezina potvrda ili antiteza.

Vodeći se ovakvom idejom koja bi svakom tekstu davala polivalentne mogućnosti interpretacijskih rješenja i scenskih znakova Fo je napravio ozbiljan korak prema profesiji kazališnog pisca koja će, naročito kasnijim spisateljskim djelovanjem, činiti vidljivu razliku između njegove ranije preddramaturške faze u kojoj je temelj izvedbe ipak bio skeč i još uvijek nezgotovljen zapisani dramski predložak.

Rekonstrukciju ili demontiranje dotadašnjeg shvaćanja dramskog Fo koristi za svrstavanje u puni razvitak redateljskog kazališta koje se događalo u navali kulturnih vrtloga nakon Drugog svjetskog rata. Foova estetika se profilira kao autohtona izvedbena vještina koja ne upada u kanone zadane klasičnom glumačkom naobrazbom, već postaje ono o čemu će kasnije pisati i u svojem priručniku za glumce.¹²⁵ Ona zahtjeva izravnost u prenošenju vlastitog stava kroz napisani tekst. Fo smatra da je neizostavni dio svake izvedbe nužnost razbijanja takozvanog četvrtog zida, to jest onoga što naziva „magičnim trenutkom omeđenim rubom pozornice koja zapravo odvaja gledatelje od onoga koji glumi.“¹²⁶ O odnosu Foa i publike još ćemo govoriti detaljnije kao i o tome što bi gledatelji trebali biti u kazalištu kroz strukturirani odnos dramskog pisma unutar zadanosti koje postavlja sam autor, a u našem slučaju najčešće i izvođač.

Svjestan važnosti pozornice kao mjesta koje nije nužno ograničeno kazališnom zgradom, Fo je tijekom svojega rada bilježio mutacije koje se događaju unutar procesa rada te pri izvedbama. Zaključci su redovito bili spoznaja da kazalište treba otvoriti ljudima kao raspršivač iskazivanja stavova. Vlastite estetske i dramske kompozicije Fou su sredstvo izravnosti u potpuno naturalističnom prikazu umjetničkog djela. Ovakav je odabir predstavljao trebam liniju razilaženja s tradicionalnim poimanjem dramaturgije.

Fo zadržava dramaturgiju u klasičnom smislu tek kao stalnu didaskaliju vlastitog teatra koja služi kao podsjetnik na strukturu, ali joj ne podilazi i ne uvjetuje svoj kontekst takozvanoj gramatici zacrtanih pravila. Ona je uvijek podvrgnuta promjenama, varijacijama i eksperimentima postojećeg. Fo ne bježi od činjenice stvaranja scenske stvarnosti koja je u

¹²⁵ Usp. Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.

¹²⁶ „Quel momento magico determinato dalla cornice del palcoscenico che divide di fatto gli spettatori da chi recita.“ Fo, D., *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni, 1992., str. 80.

suživotu i paralelizmu s onom vanjskom, ali joj pridodaje vlastiti snažan pečat uvijek s glumcem kao protagonistom sa scene i gledateljem kao partnerom iz gledališta.

U njegovom formativnom razdoblju teško da bismo mogli odrediti pravolinijski put zutemeljen na razmišljanjima određenih autora ili možda fascinacijama djelima koja je tada čitao i u kojima je mogao pronaći porive vlastite estetike i metodologije budućeg rada. Kako smo već i vidjeli, Foov kazališni put nije bio određen ni službenom glumačkom naobrazbom. Kazališno neiskustvo i neopterećenost teorijama mogli su se pokazati kao otegotna okolnost u Foovu razvoju. Međutim, oni su jamčili vrstu fleksibilnosti koja je, inteligentim pristupima stvarnim iskustvima i kasnijoj izobrazbi, uspješno hvatala korak s onim što bi oficijelna glumačka škola mogla ponuditi.

Kada govorimo o interesu, valja istaknuti da je on kod Foja jasno usmjeren i prema davanju politički i ideološki potaknutih poruka, ali one u ranom stadiju nisu doživjele ozbiljniju artikulaciju jer se i u monolozima objedinjenima u zbirci *Poer nano* prokazuju kao nedovoljno obrađene na semantičkoj razini podteksta. Većinom ostaju pri intelektualnoj i estetskoj ravni koja zahtijeva dublja promišljanja, a kako primjećuje i teatrologinja Erminia Artese „u tom se razdoblju Fo zabavljao izmišljajući priče bez da se zapita što se krije između redaka te nije kritički propitkivao je li njegova izvedba sama sebi svrha kao ni koji su etički razlozi njegove domišljatosti.“¹²⁷

Ponavljajući svoje izvedbe, Fo počinje otvarati i te slojeve koji su predmet i našeg interesa, skrivene poruke svojih replika kroz čije se razrade i razvija do onoga kakvog ga poznajemo i danas; dramatičara, glumca i redatelja. Multidisciplinarni društveni interes koji iskazuje sa svojim sve učestalijim izvedbama otkriva se i u doslovnosti višeglasja koje Fo sve intenzivnije rabi tumačeći likove u različitim situacijama opisanima u zapisanim monolozima. Ovakav će pristup biti posebno vidljiv u djelu *Mistero buffo*. Možemo primijetiti da dramaturšku koncepciju ranog Foova stvaralaštva obilježavaju dvije važne odrednice. To su složena struktura likova, koja se prvenstveno očituje u njihovoj izvedbenosti i plastičnosti igre kao vanjskog manifesta različitih unutarnjih stanja koja se ne određuju, ne propitkuju i najčešće ne ostvaruju na način detaljno istkane psihološke isprofiliranosti, aktivnosti i analize. Ta odrednica je poput mehaničkog sustava potpomognutog dramaturškim sredstvima koja Fo parcijalno koristi iz tradicionalnih spoznaja kao i stečene kazališne naobrazbe. Druga odrednica je ideja i koncept vremenskog i prostornog jedinstva.

¹²⁷ Artese, E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Edizioni Lercici, 1977., str. XVI. (Predgovor)

Dramsko pismo koje kod Foa afirmaciju doživljava prvenstveno u njegovoj izvedbi, u začetku možemo odrediti trima postepenim fazama: Fo prvo stvara nacrt kao predložak s elementima interesa, dakle temom i predloškom za dramsko. Osim razvoja problema i načina igre to uključuje i skice scenografije i kostima, potom predlaže prvi zapisani dio po kojem uvježbava scensku izvedbu, a onda, nakon niza probi, zaključuje pisani tekst kao fiksirani¹²⁸ materijal za izvedbu. U predgovoru zbirke komedija *Le commedie di Dario Fo* sam autor pojašnjava kako je „svaki tekst prije samog tiskanja i objavljivanja postavljen na sceni i odigran stotine puta. Tijekom tih se izvedbi improviziraju čitavi dijalozi, izmišljaju se i nadodaju replike, tako da se događa da na kraju turneje nastane tekst iznimno različit od originalnog zapisa.“¹²⁹

Izvornost i najjači pogonski motor Foovih kazališnih domišljatosti i ovdje se sasvim sigurno potvrđuje u tzv. narodnom kazalištu koje je odjek naslijeđenih spoznaja te događaja prerađenih i umjetnički dotjeranih za svrhovitost scenskog uprizorenja. Takva dramaturgijska tehnika nerijetko je donosila aktualnost u izvedbeni trenutak koji je progovarao o događajima koji su se dogodili i prije početka nukleusa komada koji se tek naknadno trebao odviti pred gledateljima. Politički teatar po mogućem slobodnijem shvaćanju uključuje svaki oblik kazališnog uprizorenja koji se smješta u određeni društveni kontekst i lokalitet zajednice s namjerom da propitkuje njezino političko, ali i društveno uređenje s refleksijama na svakodnevni život. Međutim, ako mu se doda dimenzija ideje, poruke ili stava koji se nastoji zastupati, promicati ili nametnuti dolazimo do pojma koji možemo nazvati foovskom definicijom političkog teatra¹³⁰ kao umjetničke palete za komentiranje društvenih uređenja i zbivanja.

Ono što je sasvim sigurno jest činjenica da se Foova politička misao upisuje u dramski idiom i postaje dio kazališnog znaka bilo realno vidljivog ili simboličkog. Svjestan važnosti društvenog angažmana i predanosti javnom iskazivanju mišljenja koje bi trebalo naglašavati ili mijenjati stvari u kompoziciji vrijednosnih vladajućih normi, Fo svoju kreativnost usmjerava ka pokušaju da kroz tradicionalne spoznaje stvori vlastiti umjetničko-izražajni

¹²⁸ Riječ fiksirani odnosi se na igru komada u određenom razdoblju jer možemo primijetiti da se Fo u različitim razdobljima svojeg života svojim tekstovima vraća s izmijenjenim idejama i percepcijama izvedbe u pojedinim dijelovima.

¹²⁹ Fo, D., *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1998., str. 5.

¹³⁰ Sintagmu *foovska definicija političkog teatra* koristit ćemo kao novovjekovni primjer političkog teatra u kojem se politička misao i stavovi iznose ogoljeno, izravno i bez stilskih figura, gotovo jednako političkom govoru ili tribini na kojoj se zagovara određena ideja.

prostor. U ranom razdoblju kreativnih dometa, a po strukturi njegova shvaćanja kazališta koje mu je u dramaturškoj praksi dominantno komičarsko dell'artističke provenijencije, to mu pripada i *de lege*. Već smo ustanovili da je komedija dell'arte izravno progovarala o problemima te prokazivala i ismijavala, stoga Fo, kao dramatičar koji tu vrstu komedije prisvaja, ima ju u toj mjeri pravo i svojatati. Pokušavajući pronaći načine za afirmaciju stavova i glumačke interpretacije razmišljanja o pojavama oko sebe, Fo je posegnuo i za glazbenim izričajem kao varijantom poetske riječi obavijene ritmom. Glazba je jedna od najsavršenijih umjetnosti i u percepciji Darija Foa, čiji su komadi ritmizirani i zadani tempom koji je nužno pratiti kako bi i izvedba bila potpuna. Suradujući s Giorgiom Strehlerom, Fo mu je predlagao i svoje glazbene uratke kao ravnopravne sudionike dramskoga u predstavama koje je tada taj talijanski redatelj postavljao, a prvu je snimio 1953. pod nazivom *La luna è una lampadina*. Ovim glazbenim uratkom započela je i takva vrsta stvaralaštva Darija Foa koja se neće pokazati kao njegov primarni interes već će ostati u službi zvučnog omotača njegove glavne okupacije, one spisateljsko-izvedbene.

3.2. Dramaturške odrednice Darija Foa

Dramaturgija Daria Foa skup je elemenata koji se kao zasebnosti mogu promatrati i o kojima se može dubinski diskutirati. Međutim, jedino u svojoj ukupnosti oni daju predložak za analizu njegova književnog i izvedbenog rada koji je neodjeljiv od svojih receptora, publike koja je sastavni suigrač inscenacija:

Il peggior attore è quello che non ascolta il pubblico ma che va per studio astratto quasi, della battuta e non sente il pubblico. Il pubblico è il tuo commentatore, il tuo regista, il tuo sollecitatore, è quello che ti dirige, attenti a non essere succubi del pubblico perché il pubblico ti porta anche alla rovina, al massacro.¹³¹

U svakom uprizorenju Fo je naglašavao važnost tjelesne sastavnice kazališne izvedbe. Gotovo je nemoguće iz same esencijalne dramaturgije našeg dramatičara/glumca izbaciti korporalni aspekt koji je ravnopravni tumač zvučne govorne radnje i njezina manifestacija u vidljivi pomak na sceni. Komičari, pa tako i Fo, raskrinkavaju ono što se krije iza vidljive fasade pojedinca. Svi elementi Foove dramaturgije, kada se umreže u jedinstveni izvedbeni proces, prikazuju likove kao pojedince ističući njihovu krhkost, zajedničku svim ljudima, a posebno ovisnost njihovih duhovnih procesa o potrebama tijela. Na ovakav način svaki od likova moguće je prepoznati i među publikom, kao i u mogućnostima promatranja uprizorenog koje nas podsjeća da smo sastavni dio svijeta koji gledamo na pozornici te da nema *začudnih* prizora odvojenih od čovječanstva kojem pripadamo.

Tijelo i pokreti izraz su unutarnjih poriva, otkrivaju skrivene namjere i osjećaje te su nužan pokazatelj znakova koji se mogu iščitavati na svim razinama te samim time i analizirati. Tijelo je i spona kojom se može postići i duboko emocionalno povezivanje s publikom koja kroz takav katalizator emocija prisvaja viđeno. Jednostavnije rečeno, Fo prikazuje pripadnike različitih društvenih slojeva u njihovim gotovo manirističkim obrascima ponašanja koji se uvriježeno pojavljuju u svojoj univerzalnosti. On se referira na promatranje društveno uvjetovanih stavova kako bi likovima dao karakteristike na odgovarajući način, naglašavajući te nerijetko preuveličavajući geste, kako bi se istaknuo i sam problem koji akcentuiraju njegovi komadi. Na taj način širi svoj kinetički fabularni pojas zahvaljujući

¹³¹ Pizza, M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Rim, Bulzoni editore, 2006., str. 61.

promatranju gesta, držanja i pokreta tipičnih za ljude koji pripadaju određenoj sredini prenoseći ih kroz svoju igru na sceni.

Fo je, između ostalog, kao komični glumac stvarao prepoznatljivi stil koristeći se vlastitim fizičkim karakteristikama kada bi naglašavao tjelesne posebnosti ili nedostatke s ciljem postizanja komičnog rezultata. Njegov alat bilo je tijelo i scenska osamljenost pred publikom nerijetko bez ikakvih scenografskih i scensko-tehničkih potpora koje bi mu služile kao oslonac za bolji glumački doseg. Koristio je tijelo i glas kao sredstva kojima može dešifrirati lozinke za razumijevanje dramske radnje. U ovakvom odabiru glumačkih stilova temeljni utjecaj je, dakle, tijelo shvaćeno u širem smislu koji ne uključuje samo geste i pokrete, već i glas, pogled te disanje.

Snazna tjelesna i glasovna sposobnosti transformacije bila je snaga karizmatičnih razmjera zahvaljujući kojoj gledatelj ostaje prikovan za sjedalo tijekom cijele izvedbe. Lepeza gestualnosti proizlazila je iz tijela koje je stalno generiralo zalet za razvoj dramske igre i prenošenje poruka. To je zapravo ono što bismo mogli odrediti kao prisutnost na pozornici, odnosno sposobnost zadržavanja misli i tijela u sinergiji nikada ne gubeći iz fokusa cilj izvedbe. Ukoliko glumac poljulja ili izgubi organsku cjelinu to može predstavu staviti u rizik neuspjeha. Fo je na svojim predavanjima često podučavao važnost bivanja na sceni na način da glumac zaista vjeruje da je njegov scenski iskaz upravo jedini svijet koji u tom trenutku postoji i u kojemu on postoji. Smatrao je da se ne bi smjelo odmicati od glumačkog zadatka baveći se razmišljanjima što o situaciji koja se igra netko drugi misli jer to može dovesti do scenske rasutosti i disperzije poruka koje se neće dobro odaslati i izgubit će na vjerodostojnosti, a samim time neće stići do cilja – gledatelja.

Ponekad su se neke Foove radnje doimale sebično dovoljnima na način da su proizašle iz vlastitih želja da zabavi samoga sebe (dramatičara/glumca), a pri tome bi izostao interes publike. Ovakav dojam ostavio je već na premijernoj izvedbi *Mistera buffa*:

Al primo apparire sulle scene italiane del *Mistero buffo*, nella stagione '69-'70, i critici teatrali dell'epoca mostrarono una sorte di „Imbarazzo“ nei confronti di uno spettacolo, come quello di F, inconsueto ed originale al punto che la novità dell'operazione drammaturgica dell'autore-attore si rifletteva nella stessa incertezza terminologica con cui era definito e classificato lo *show*...¹³²

¹³² Soriani, S., *Mistero buffo, dal Varietà al teatro di narrazione*, u D'Angeli, C. i Soriani, S., *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Edizioni Plus, Pisa, 2006., str. 103.

Ovo nije omelo Foa. Njegova je prirodnost pokreta uvijek davala važnost organskoj glumačkoj osviještenosti pri tome izbjegavajući svaki oblik pretenciozne izvedbe. Iz tjelesnoga i obratno kružio je scenski ciklus koristeći se govornim dijelovima kao ravnopravnim suigračem u prenošenju i oblikovanju poruka. Jezik je, kako smo i spominjali, kod Foa začinjen dijalektima, stvarajući nove zvučne eksperimente, ali zadržavajući semantičku snagu. Kod Foa svaki lik ima svoj precizni gestualni pravilnik koji ga razlikuje od onog drugog. Dovoljan je bio jedan pokret ili pogled koji bi omogućavao precizno divergiranje određenog tipa lika i njegove osobnosti. Glumac stvara tipizirani tjelesni kanon koji podržava, ili u nekim slučajevima zamjenjuje, onaj verbalni. Foova dramaturgija u analitičkom smislu interpolira višeslojnu razradu likova ne samo s društveno-psihološkog gledišta, već i onog tjelesnog rušeći prepreke između scenskog i stvarnog života u kojem se ogleda. Gesta je i kod Foa, kao i kod klasičnog scenskog poimanja, predstvaljla manifest unutarnjih osjećaja, ali nerijetko bi joj pripisivao gotovo instantnu kreaciju s potpuno novim značenjskim tumačenjima koja je tek trebalo dešifrirati i koja bi publiku poticala na razmišljanja:

Quello che mi interessa è, magari con il minimo mezzo, riuscire a proiettarti un'emozione più grande di quella di vedere cascare, crollare. Ecco perché amo il racconto... ad esempio, di una battaglia: sento che alla fine, con i suoni il *grammelot*, i gesti ti do delle immagini più grandi che se tu vedessi la battaglia vera. Perché ti impongo di muovere una parte del tuo cervello che spesso è sonnolenta, che tu non muovi: che è la proiezione delle immagini della fantasia, soprattutto in una società come questa che ti rimpinza di sensazioni meccaniche, di effetti speciali.¹³³

Gesta, ili čak grimasa, služila je kao sastavni dio mehanički usklađenoga glumačkog stroja koji bi sjedinjavao riječi, tjelesnost i glazbu snažno podupirući konstrukciju verbalnog dijela izvedbe. Ponekad je bio dovoljno samo pomicati lice i radnja je postajala jasna:

Fo vuole che il pubblico si concentri sul viso e tralasci ogni altra parte del suo corpo. Il viso diviene allora l'elemento centrale della comunicazione con lo spettatore. Esistono dei gesti convenzionali per comunicare rapidamente, per esempio portare la mano a taglio sul ventre e agitarla serve ad indicare fame, scendere con il pollice a rigare la guancia fa intendere furbizia. A teatro però i gesti vanno reinventati, bisogna ripartire dalla realtà e non dalle sue convenzioni.¹³⁴

¹³³ Barsotti, A., *Dario Fo, l'attore plurale*, u *Coppia d'arte, Dario Fo e Franca Rame con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, priredile Concetta D'Angeli i Simone Soriani, Pisa, Edizioni plus, 2006., str. 93.

¹³⁴ De Pasquale, E., *Il segreto del giullare. La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*, Napoli, Liguori Editore, 1999., str. 56.

Improvizacija može odvesti na krivi put sagledavnja ukupnosti kazališne izvedbe, ali ona je često krinka za dobro uvježbanu igru te postaje vrlina kojom glumac pokazuje sposobnost spontanosti. Jasnije rečeno, glumac improvizaciju može koristiti na dva potpuno različita načina: kao vježbu koju treba provesti u trenutku stvaranja lika te kao tzv. *faktor iznenađenja* kod mijenjanja ritmova izravno na pozornici tijekom predstave u koju je uključena kao njezin integralni dio. Ovo posljednje vrlo je složena tehnika i stoga prilično rijetka, iako vrlo učinkovita s gledišta komičnog učinka. Rušenje četvrtog zida kod Foa je bilo dio scenskog standarda koji je sam sebi propisao unutar zadanog okvira dobre uvježbanosti. Nikada se ne bi izvrgnuo larpurlartizmu zbog obrane loše plasirane komike ili nedovoljne percepcije kod publike, već je i ovdje improvizacija išla na ruku razumijevanju i svojevrsnom dokumentarističkom ispitivanju javnog mnijenja po pitanju tema koje se izlažu. Na ovakav bi se način svaka pojedina izvedba ažurirala i donosila rast u odnosu na onu prethodnu jer bi služila kao tema u areni za razmjenu mišljenja, ali i ono što bi neki osudili kao izravan ulazak među ljude te prostor za promicanje vlastitih ideja.

Izravno uključivanje publike glumcu je oduvijek otvaralo prostor za snalaženja ili iznalaženja sadržaja kojima bi komentirao neposredno ponašanje publike te ga uključivao u sadržaj kogueg interpretira. Uobičajene reakcije gledatelja poput jačine smijeha mogu biti točka s koje glumci moraju vratiti komad u predviđenu trasu igre: „Un'altra cosa che bisogna fare e che richiede una grande esperienza soprattutto nell'improvvisazione, è recitare ascoltando gli altri, permettere le entrate degli altri.“¹³⁵

Glumac na ovakav način prati raspoloženje publike te, posebno kod komičnih trenutaka izvedbe, mora procijeniti je li pogodan trenutak za šalu ili smiješnu gestu. Ovakva procjena može biti rizična jer šala bez reakcije publike postaje neuspjela šala. Upravo zbog navedenog Fo je smatrao da dramaturgija komičnog teksta ne može biti dovršena ako nije bila podvrgnuta ispitivanju publike koja je jedini lakmus papir za otkrivanje procesa unutar dramaturškog laboratorija. Publika se ne smije podcijeniti, stoga i tehnika improvizacije kod Foa ima svoje zadatosti i svojevrsna pravila:

¹³⁵ Pizza, M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Rim, Bulzoni Editore, 2006., str. 67.

Per poter improvvisare bisogna anche conoscere la situazione politica, economica locale. In Francia ho recitato per un mese in un teatro di grosso prestigio, poi sono passato in un altro teatro popolare, dopo il mese consecutivo ho cominciato a improvvisare. Non si può improvvisare su chiavi astratte, ma bisogna sempre tenere il legame alla realtà, nel recitare, nello scrivere, nel mettere in scena. Uno degli errori più grossi della drammaturgia oggi è proprio questo sganciamento dalla realtà, il testo, invece dovrebbe avere una corrispondenza al proprio tempo, alla vita politica, sociale, economica, morale, di grosso valore.¹³⁶

U Foovom djelu nije jednostavno odrediti stil ili žanr. Riječ je o vještom ispreplitanju komedije, satire, parodije ili farse koje reaguju na društvo i politiku, kako onu talijansku tako i svjetsku. Kod analize njegovih djela važno je razumjeti da on nije samo pisac ili dramatičar, već intelektualac koji komentira i kritizira društvo rabeći svoj spisateljski rad kombinirajući riječi. Fo je proživljavao sve promjene i reforme u novijoj povijesti europskog kazališta pa je tako i njegov rad pratio korake tih promjena uvijek aktualizirajući teme svojeg vremena sprežući ih s prošlošću. Na primjer, u nekim djelima Fo miješa prošlost sa sadašnjošću s naglaskom na vremenskom i običajnom kontrastu suvremenog načina života i onog srednjovjekovnog. Jedno od tih djela, najpoznatije igrano, komentirano i analizirano, je *Mistero Buffo* gdje je Fo, ponašajući se komično, reagirao na politička i društvena zbivanja u Italiji. Ukratko, stilovi koje je Fo koristio proizlaze iz vrlo različitih epoha i modela igre i glumačkog iskaza. Kombinatorikom umjetničkih sredstava pokušavao je stvoriti vlastiti koncept izvornog kazališta. Tako je kreirao igru između logičnog i iracionalnog, optirao je za začudne obrate situacija, lucidnih ekspresivnih rješenja i cijelog niza apsurdnih trenutaka o čemu svjedoči i u djelu *Morte accidentale di un anarchico*. Rezultat Foove interpoliranosti stilova i umjetničkih alata bio je smijeh, ali kako je sam ustvrdio nikada nije napisao nijedno djelo samo s ciljem nasmijavanja publike:

in tutta la mia vita non ho mai scritto niente per divertire e basta. Ho sempre cercato di mettere dentro i miei testi quella crepa capace di mandare in crisi le certezze, di mettere in forse le opinioni, di suscitare indignazione, di aprire un po' le teste. Tutto il resto, la bellezza per la bellezza, non mi interessa.¹³⁷

¹³⁶ Isto, str. 76.

¹³⁷ Fo, D., *12 frasi celebri*, na mrežnoj stranici "frasisocial.com", <http://frasisocial.com/dario-fo-frasi/>. Pristupljeno 15. svibnja 2023.

Komičnom glumcu nije jednostavno pravocrtno odrediti liniju koja ga može dovesti u korelaciju s utabanim obrazovnim procesima kroz koje prolazi tijekom glumačkog školovanja, a s konačnim ciljem izlaska pred publiku. Nerijetko sam oblikuje svoju izvedbenu praksu koja kod nekog drugoga uopće ne bi imala jednak komičan učinak. Komičar se oslanja na veliku raznolikost kazališnih postupaka i metajezika. U nedostatku jedinstvenog i kodificiranog modela na koji bi se u potpunosti oslanjao, a da pri tome ne bude blijeda kopija nekog od uzora, Fo je stvorio svoj originalan stil te se istaknuo svojom umjetničkom osobnošću. Na ovaj način komična snaga likova koje je Fo tumačio nije ovisila samo o pisanju nego ponajviše o interpretaciji kojom bi se ponovno stvarala ili otvarala nova značenja zapisanoga. Tu je bila koncentrirana sva njegova komunikativna energija u odnosu s publikom.

Ovdje primjećujemo da je kod Foa jasna namjera, bilo da je riječ o pisanom ili izvedbenom dijelu njegova iskaza, da publici iznese i vlastiti stav koji se nužno ne mora slagati s onim pojedinog lika kojeg tumači, a još manje onih koji gledaju uprizorenje. Upravo na ovaj način Fo kazalište vraća u položaj mjesta komunikacije gdje promišljamo svakidašnjicu i mogućnosti promjene. Njegova se komedija uvijek bavi već poznatom stvarnošću, samo što je pojačava čineći vidljivim ono što se skriva ispod površine.

Kombinirajući zapažanja iz svakodnevnog života spajao je heterogene elemente u dramaturgiju vlastitog estetskog jedinstva koju je filtrirao kroz kreativnu domišljatost i izvedbenu praksu. Govoreći o temama koje su nas se ticale, koje su provocirale ustaljenost, naglašavale i upozoravale na nepravilnosti u društvu ili društvima, Fo komičnost raspisuje kao krik neslaganja, ali i svojevrsni napad na pojavu koju ismijava pri tome je želeći korigirati. Foovi komični likovi homogeni su borci za pravdu. Oni su osvetnici neprihvaćenih i obespravljenih, zazivaju društvene i duševne revolucije koje će preokrenuti postavke u drugi smjeru gotovo s utopijskom težnjom boljeg svijeta. Njihovi se postupci ponekad iščitavaju i kao neujednačeni, neprimjereni, možda nespretni ili iracionalni, no to su samo deskripcije naglašene komičnosti, ali ujedno i snažno ocrtavanje beznadnost i očaj kojima su dovedeni u situaciju svojih djelovanja. Takvim ponašanjem zapravo prisvajaju simpatije publike poprimajući robinhudovske karakteristike. Društvo je sastavljeno od širokog dijapazona osobnosti i karaktera, stoga se čini da je prva faza Foove dramaturgije ona promatranja smiješnih ljudskih tipova unutar vlastitog okruženja. Taložeći u svojoj dramaturškoj posudi

niz slika, gestikulacija kao i verbalnih izraza naš dramatičar/glumac stvara svijet ideja koje izranjaju kroz zapise i izvedbe na sceni. Praćenje političke situacije, napose u Italiji, Fou je predstvaljalo neiscrpan izvor karakterizacija koje su se neprestano razvijale i oživljavale kroz niz likova bogate psihološke, ali i fizičke karakterizacije. Upravo se i taj promatrački aspekt zapisane dramaturgije pokazuje kao vjerana preslika društva u kojem tipizacija likova prepoznaje takve u osobama iz naše okoline. Takvi likovi na sceni poprimaju oblik komičnog koristeći se i fizičkim imitacijama osobnosti koje nose njihovi karakteri.

Luđak iz *Morte accidentale di un anarchico* upravo je najklasičniji primjer Foova satiričkog oružja uperenog u društvo koje je razotkrivao. Prikaz je to lika koji ne prihvaća nametnuta ipravila, odbija shvatiti njihove stvarne i simboličke vvalorizacije i raskrinkava njihovu besmislenost. Fo je vješto ispreplitao sve dramaturške elemente u kreiranju likova kako bi ih lišio svake trivijalnosti. Oni su bili osobe kojima je autor dao jezičnu karakterizaciju te ih je smještao u sasvim jasno određeni povijesni i društveni trenutku. Sve što je dramatičar/glumac želio iskazati kroz kazališni lik bilo je živo i vjerodostojno te je majstorskom kazališnom vještinom prelomljeno u karikaturu koja se služila satikom i grimasom. Fo nikada nije polemizirao oko gramatičke ispravnosti govora svojih likova. Na taj je način svoj iskaz činio autentičnijim i prepoznatljivim većini ljudi koji čine njegovu publiku. Upravo je zbog ovakvog pristupa njegov rad na improvizacijama i probama bio iznimno važan. Neprestano je modulirao, prilagođavao, mijenjao ili dorađivao pisanu riječ do konačne verzije. Početni zapisi teksta doživljavali su značajne preinake tijekom probi, korigirao bi izraze i čitave rečenice koje bi možda na papiru izgledale potpuno sintaktički ispravno i skladno, ali bi nerijetko bili neprirodni na pozornici. Iznimno važno je bilo odrediti i mjesto radnje jer bi se i prema toj odrednici stvarala Foova kreativna podloga za glumu:

Quando scrivo una commedia o un testo in generale, prima ancora di pensare alle battute, penso al luogo fisico, allo spazio dove si rappresenta, a dove si trovano gli attori e dove si trova il pubblico. Attraverso il disegno racconto spazi, andamenti, situazioni, luoghi, gesti. Li vedo, li immagino fisicamente. Immagino e disegno i miei personaggi che dicono le battute e agiscono sul palco.¹³⁸

¹³⁸ Varale, S., *Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame. 2 – A colloquio con Dario, il pittore e il regista*, u *Coppia d'arte, Dario Fo e Franca Rame con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, nav. dj., str. 57.

Ovdje zamjećujemo važnost likovne sastavnice Foove dramaturgije koja neizostavno utječe na kreaciju likova i situacija njegove kazališne literature, a sam Fo je kazao:

Io sono abituato, quando realizzo una messa in scena, sia essa un farsa, una commedia o un gioco satirico e tragico al tempo stesso, a disegnare immediatamente l'impianto... comincio proprio dalla pianta e dall'alzato e poi sviluppo gli spazi. Senza scenografia, senza l'indicazione degli spazi è difficile per me scrivere un testo e dargli un andamento coerente, capier come si effettuano i cambi di scena, dove si entra e dove si esce, se c'è una scala che significato ha, se ci sono più piani. Mi è capitato spesso, mentre scrivevo un lavoro di variare di volta in volta la scenografia, ma mi è anche successo di inventare un andamento scenico, una trovata, una soluzione e di cambiarla in conseguenza della scenografia che avevo ideato. La scenografia tende ad adattarsi al testo teatrale, ma può anche avere il „potere“ di determinare l'andamento. Non c'è una regola fissa... tutto dipende dal momento e dal tipo di lavoro che sto facendo.¹³⁹

U svom spisateljskom radu imao je jasnu predodžbu o likovnosti kao i ritmovima kojima su se likovi koristili pri uporabi scenskog govora i onome što bi trebali raditi s tim alatima. Redateljski je rad, dakle, prisutan već u izradi teksta što još jednom potvrđuje ujednačenost više sastavnica umjetničke osobnosti u jednoj osobi. Konstrukcija njegova teksta prepoznaje se kao prava zanatska vještina koja se sastoji od opetovanih preradbi i rekonstrukcijama prije dolaska do konačnog predloška. Na ovom putu do završne izvedbe Fo je koristio sve svoje vještine i tu zamjećujemo bogato umjetničko naslijeđe koju je naš dramatičar/glumac skupljao tijekom dugih godina obrazovanja i druženja s umjetnicima. Riječ je o baštini sastavljenoj od životnih i radnih iskustava, različitih umjetničkih tehnika stečenih u promatranju i analiziranju stvarnosti i kulture, kako vlastite tako i tuđih. Fo je na pozornici uprizorio vlastiti svijet prerađujući autobiografske ideje neprestano ih dovodeći u korelaciju tradicije i suvremenog doba.

Više je puta u svojoj, već spomenutoj, knjizi *Il paese dei Mezarat* istaknuo važnost autobiografskog elementa u umjetničkom radu, a to isto potvrđuje i riječima „tutto dipende da dove sei nato, diceva un gran saggio. Per quanto mi riguarda è stato proprio così. Tenendo come maestri i fabulatori del lago e i giullari ho raccontato anch'io l'altra storia...“¹⁴⁰ Ovdje uočavamo i mogućnosti umetanja vlastitog stajališta i jedinstvenosti invencije u tekst koji će

¹³⁹ Isto., str. 58-59.

¹⁴⁰ Fo, D., *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Biblioteca della Fenice, Parma, 2007., str. 72.

zaokružiti redateljskim potpisom proizišlim iz cjelokupnosti doživljaja i promišljanja. Bez dobroga redateljskog objedinjenja nema ni dobrog scenskog rješenja:

Il regista stonato, il regista che non riesce ad impostare la voce a sé, difficilmente riuscirà ad impostarla agli altri, difficilmente insegnerà agli altri a prendere i fiati, i respiri, a usare il proprio corpo, oppure quando c'è bisogno di usare il proprio corpo chiamo il mimo. Per cui c'è il regista, il maestro di dizione, poi c'è l'acrobata e via dicendo, e lui, il regista, coordina ma normalmente non vengono fuori cose straordinarie.¹⁴¹

Jasno je, dakle, da se naš dramatičar/glumac ne može odvojiti od svojeg autorskog i interpretativnog bivanja uz čvrstu sposobnost sklapanja i razrade svih dijelova kazališnog čina - od pokreta, radnji, gesta, riječi do tehnika usklađivanja različitih jezičnih elemenata u svoj prepoznatljivi obrazac. U slučaju našeg komičara često je vrlo teško zamisliti njegove tekstove u interpretaciji drugih bez neizbježnog rizika da ga se oponaša.

To se kod Foa najčešće događalo prilikom izvođenja djela *Mistero Buffo*. Riječ je o monološkoj formi u kojoj su dramaturgija i tekst sjedinjeni sa samim izvođačem i predstavljaju čvrsti kostur antroploškog poimanja ovog komada nastalog prema njegovim vlastitim tjelesnim i gestualnim karakteristikama, uključujući i vlastitih nedostataka, ali svakako i glasa te jedinstvenog načina predstavljanja publici što čini sami bitak njegova umjetničkog habitusa. U ovakvom analitičkom pristupu krije se moć dramatičara/glumca: njegova neponovljivost u iskazu vlastite autentičnosti:

Fo in scena porta se stesso, presenta le sue idee, i suoi punti di vista rifacendo il percorso insieme al pubblico, comunicando la stessa passione del momento della sua scoperta. In altre parole, Fo, come spesso capita, nel momento dei monologhi, con il riproporre le tappe di un modo (cosa che fa anche), ma perché ciò che dice si riferisce il più delle volte a sue esperienze di vita che egli collega, ricompono e, con l'alusilio del suo corpo attore in scena, trasforma in teatro restituendo peso e valore all'esperienza quotidiana in una grande prova di fabulatore.¹⁴²

Foova dramska ostavština može se objektivno raščlaniti kao skupina tekstova koji imaju komponentu zazivanja društvenog uređenja i aktivizma. Umjetnička nijansa njegova stvaralaštva događala se kao zdatost zbog književne, dramske komponente s namjerom izvođenja na pozornici, u kazalištima i pod nazivnikom *dramsko* u kojem se na razini fabularnog zapleta ostvaruje umjetnički kontekst ponekad potpuno neumjetničke misli. Na filozofskoj razini tumačenje dobrog i ispravnog, koje je Fo uvijek nastojao dotaknuti u svojim

¹⁴¹ Pizza, M., *Al lavoro con dario Fo e Franca Rame*, nav. dj., str. 54.

¹⁴² Isto, str. 113.

djelima, otvara se polivalentna rasprava koja uključuje detaljnije poimanje tih pojmova i njihove općedruštvene prihvaćenosti kao i utemeljenje istih u teoriji suvremene drame. Pojednostavljeno, upitajmo se što je to dobro i ispravno i kako takvo nešto odrediti kao univerzalno bez obzira na različite političke, društvene ili religijske odrednice.

Devijantne društvene pojave kod Foa prepoznamo kao polazišta za razvoj dramskih odnosa i diskursa (često varijabilnih i nepostojećih kao zadatosti¹⁴³). Filozofsku raščlambu i klasifikaciju temeljnih kategorija dobra i zla, prihvatljivog, neutralnog ili potpuno oprečnog ostavit ćemo nekoj drugoj raspravi, ali ćemo sasvim jasno naznačiti i primijetiti kako je Fo u svojem društvenom angažmanu kroz dramska djela doslovno iznosio svoje stavove i tumačenja gore spomenutih termina, stanja i pojava. Kada bismo uzeli u razmatranje bilo koji dramski tekst, ma o kojoj temi pisao, složili bismo se u temeljnoj postavci suvremene dramaturgije da drame nema bez sukoba u više ili manje doslovnom smislu.

Kod Foa se, kao i kod većine dramatičara, sukob očituje u opreci likova jednih naspram drugih, naspram društvenih situacija, jednog stava prema drugom stavu, partikularnog naspram općeg i obratno. Fo suprotstavlja i religijska tumačenja svojim nudeći varijacije određenih pojmovima koje dovodi u korelaciju s teatarskim djelovanjem i izvedbenom estetikom.

Ako pogledamo u novija, a sada već i klasična, teorijska tumačenja drame i dramskog, između ostalih, naići ćemo i na razlaganja jednog od ponajboljih njemačkih profesora komparativne književnosti prošlog stoljeća, Pétera Szondija¹⁴⁴ koji dramu tumači kao apsolut što potvrđuje u svojoj knjizi *Teorija moderne drame 1880 – 1950*.¹⁴⁵

U ovakvom tumačenju određuje se i Foovo poimanje drame i dramskog kao jedinog mogućeg samo u svojoj postojanosti kroz životne situacije na sceni u jedinstvu forme i sadržaja prikazane u tom određenom trenutku izvedbe. Međutim, teorija gubi na dosljednosti u daljnjem tumačenju Szondija koji kaže: „Drami je jednako tako nepoznat citat kao i varijacija. Citat bi dramu doveo u vezu s citiranim, varijacija bi dovela u pitanje dramsku primarnost, odnosno „istinitost“ i (kao varijacija na nešto i među drugim varijacijama) ujedno

¹⁴³ U suvremenoj dramaturgiji, a u osobnom iskustvu glumca, spoznao sam da diskurs može varirati od pristunog do potpuno nepostojećeg jer glumac i redatelj (u našem slučaju dvije uloge u jednoj) mogu iskazati udaljavanje od teksta, mijenjati ga ili potpuno ignorirati ovisno o situaciji u kojoj se izvodi.

¹⁴⁴ Péter Szondi (Budimpešta, 1927. – Berlin, 1971.), njemački teoretičar književnosti i komparatist.

¹⁴⁵ *Teorija moderne drame 1880 – 1950* – objavljena prvi puta 1956. u Frankfurtu, a ovdje je korišten izvor hrvatskog izdanja iz 2001. Hrvatskog centra ITI-UNESCO, u prijevodu Ivana Katića: “Ona nije (sekundarno) prikazivanje nečeg (primarnog) nego samu sebe prikazuje, ona je to što jest. Dramska je radnja kao i svaka replika u njoj “izvorna”, realizira se izvirući iz same sebe.”, str. 15.

bi se pokazala sekundarnom. Uza sve to bi se postavljao netko tko citira ili varira i na koga bi se drama odnosila.¹⁴⁶ Varijacije su neizostavni dijelovi Foove dramaturgije koja se ovdje cijepa i razilazi s klasičnim poimanjima strukture jer razvija i modulira sastavnice priče, jezika i pokreta.

Dramaturška baza Foova teatra nedvojbeno počiva na klasičnom tumačenju i ne nalaze se u opreci ni s Aristotelovom poetikom, ali ipak se ne može uzimati za klasičnu. Ona može predstavljati paradoksalni pokušaj određenja nečeg sličnog ili istog u različitom kontekstu djelovanja. Djelovanje se ovdje poima kao život na sceni, koji kod Foa biva aktualan, a aktualnost je varijabilna kategorija koja se odupire čvrstim teorijskim zakonitostima.

Slijedom navedenog, talijanski teoretičar i profesor Ferdinando Taviani ističe važnost dramskog teksta, ali naglašava „kako je shvaćanje istog unutar cjelokupnog rada na kazališnom uprizorenju samo jedan dio kazališne ukupnosti koja nastaje konfrontacijom dramskog teksta i same pozornice.“¹⁴⁷ Ovdje bismo mogli govoriti i o preteči redateljskog kazališta jer je u našem slučaju redatelj Fo ujedno i dramaturg i glumac. Nastavno, ravnopravno možemo nazvati i njegovu pojavnost dramaturškim kazalištem jer su predstave nastajale izravno na kazališnim daskama posredstvom teksta kao predložka za krajnju izvedbu koja će doživjeti brojne izmjene na putu do konačnog ostvarenja pred premijernom publikom. Na lingvističkom i semiološkom shvaćanju pojma dramaturga kod Foa nailazimo na mogućnost odredbe pisca kao istoznačnice za cjelokupnu kazališnu djelatnost. Naime, Fo je promatrao ljude, iz njihovih karaktera i života stvarao likove, bavio se njihovim običajima, nošnjama, izgledom te bi se ovdje mogli uključiti i pojmovi poput antropologa ili etnologa, baš kako to navodi i antropolog Stefano De Matteis kada je pisao o Eduardu baveći se istom problematikom nastajanja dramskog teksta i njegova značenja kada je autor sam izvođač.¹⁴⁸

Kada je Fo doživljavao svoju umjetnički razvoj i određenje kao kazališni čovjek, u punom smislu te riječi, aktualizirala se i rasprava oko važnosti pisane riječi kao kamena temeljca za uspješnu inscenaciju bilo koje vrste. U Foovu slučaju to je, kako smo i vidjeli, oduvijek bilo u razilaženju s odrednicama dramskog i kazališnog u klasičnom smislu. Koliko je za strukturirano bavljenje kazalištem i dramskom književnosti važan pisani trag da bi se

¹⁴⁶ Isto., str. 15.

¹⁴⁷ Usp. Taviani, F., *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995., str. 47.

¹⁴⁸ Usp. De Matteis, S., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Rim, Bulzoni, 1987., str. 87.

nešto uopće svrstalo u književnost jasno razdvojene od one usmene? Ovo pitanje otvaralo je brojne rasprave koje su zapodjenuli poznavatelji književnih prilika u Italiji, ali i u inozemstvu. Kako navodi profesor Andrea Bisicchia, „u Italiji nije bio prisutan osjećaj apstraktnog domoljublja ili učestalog propitkivanja osjećaja i stanja kao što je samoća, što ćemo naći kod Becketta, ili osjećaja apsurdnog i nadrealnog kao kod Ionesca. Ovdje je prisutan osjećaj utkan u tradicionalne vrijednosti talijanskog teatra temeljene na gesti, mimici, na onome što je urođeno glumcu.“¹⁴⁹ I iz ovakvih razmatranja sasvim je jasno da je suvremeni talijanski teatar u svojoj strukturalnoj analizi vrlo često u korelaciji spram komedije dell'arte kao tradicionalne sastavnice suvremenog razumijevanja kazališnih strujanja.

Već smo ustanovili kako je navedeno temelj Foova spisateljskog i izvedbenog angažmana. Njegovo se kazalište stvara izravno u riječi, u gesti, u vidljivo pokazanoj verbalnoj namjeri kretnje k izvedbenom činu i samom sudjelovanju u istom, dok se kod autora koji svoj teatar doživljavaju prvenstveno kroz dramski tekst polazište postavlja kao obrnuti put. Ovakav, drugi odabir može biti rezultat znanja, obrazovanje, temeljitih analiza i priprema autora koji će svoj rad tek predati na interpretativna čitanja, a potom i moguća scenska uprizorenja. Dakle, nemoguće je doći do kazališnog uprizorenja tek samo s isključivo zapisanim tekstom koji je nerijetko u opreci s govornim ili sugovornim životom koji je u kazalištu potrebno vprenijeti i odvojiti od papirnato dokaza postojanosti. Na ovakvom razmatranju dramaturških strujanja počiva i razumijevanje za rad Darija Foa i davanje legitimiteta njegovu tzv. zapisanom kazalištu podjednako kao i onom izvedbenom, to jest uprizorenom.

Foova želja za usvajanjem i tumačenjem klasičnih, može se reći i arhetipskih, tema i odnosa vidljiva je u svim etapama njegova stvaralaštva s kulminacijom na razrađenijim oblicima glumačkog izražavanja kakve bilježi komedija dell'arte. Ovakva erudicija književnih oblika ukorijenjenih u dramsku osnovicu kod Foa zrcali iznimno važnu osobinu, a to je aktualizacija svakog povijesnog, stvarnog ili imaginarnog sadržaja u refleksiji suvremenosti. Ovakva praksa Foova teatra, prihvaćena kao metodologija koja će se prepoznavati u svim njegovim djelima, osuvremenjuje i čini njegov teatar aktualnim i zanimljivim za proučavanje, a što je važnije, i za uprizorenje. Težnja za lišavanjem uniformiranosti zadane isključivo zapisanim predlošcima nametnula se fizičkim pristupom teatru kao nastavak na davno korištene i spoznate mimičke tehnike, a napose ritmičke koje su uvijek bile, kada je Fo u

¹⁴⁹ Usp. Bisicchia, A., *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003., str. 77.

pitanju, u superiornom položaju spram literarnih. Ogledalni pristup svakoj pojedinoj temi, kao predlošku za scensko uprizorenje, Fo temelji na pučkoj farsi koja sadržava komični, gotovo groteskni element u svojem sučeljavanju s društvenim i političkim mnijenjem.

Komično, odnosno često groteskno, u Foovoj poetici sadržava i sublimaciju neprirodnog sa svakodnevnim, onim što bismo mogli staviti u sinonimski odnos spram prirodnoga. O grotesknom teatru, koji Foov dotiče tek jednim dijelom, pisala je i Antonela Marić¹⁵⁰ opisujući groteskno kao oblik izražavanja u umjetnosti kojim dominiraju oblici suprotstavljeni zakonima prirode, koji poštuju vlastitu estetiku i vlastite zakonitosti. Antonela Marić i Inoslav Bešker navode kako se groteskno često smatra oblikom humora, satire i karikature, odnosno podvrstom komičnog, ističući posebno tezu Gina Goriija kako groteska nije ništa od toga pojedinačno, već kombinacija svih tih oblika zajedno.¹⁵¹ Uvažavajući ovakvo poimanje i u svojem grotesknom razmatranju i razrađivanju scenske igre, Fo je stvorio polaznu točku svojih inscenacija unutar takve kombinacije i mješavine stilskih fragmenata kazališnih sredstava. I prije nego što započne stvarati novo dramsko djelo, Fo je svjestan onoga što kani postići, zato se i na svojevrsan parcijalan način bavio pisanjem svojih tekstova koje povezuje u cjeline nerijetko ih isprobavajući odmah na sceni te ih je dorađujući unosio u zapise. Iz ovoga bi se dalo zaključiti kako je Foov teatar više vizualan nego literaran, jer je dimenzija gledanja, baš Foovih uprizorenja, znatno iznad samog teksta.

Vještim spajanjem narativnih elemenata koji postaju temelj budućeg dramskog zapisa Fo koristi prilično izravan, niži jezik koji nema visoku literarnu rafiniranost kao ni tendenciju istoj, ali nipošto ne postiže niske učinke kod publike koja se, naprotiv, visoko poistovjećuje i proživljava snažne emocije. Ovakav je način stvaranja dramskih tekstova bio prijeporna točka na kojoj se lomila književna važnost Darija Foa kao dosljednog pisca i dramaturga čija je metodologija bila potpuno oprečna klasičnom književnom izražavanju. Ovakav pristup

¹⁵⁰Antonela Marić navodi da su groteskni teatar neki, poput Domenica Vittorinija, doživljavali kao „najautentičniji izraz” onodobne Italije, izraz koji se mršti pred “životnim nesporazumima”, izraz čija grimasa bi htjela odavati dojam sreće, ali je puna “boli i patnje”. Prema Vittoriniju je groteskni teatar „odličan način razrađivanja sa zastarjelim i tromim kazališnim aparatom, odnosno odgovor na despotizam koji je u kazalište uvela građanska komedija u svim svojim inačicama. Opravdavajući ovom specifičnom teatru svojstven sustav kontrasta temeljen na isticanju suprotnosti i izvirgavanja ruglu pojedinih elemenata ili važnih svojstava građanske komedije na način da se prenaplašene emocije i njima pripadajuće demone “egzorcira” tako da se s njima suočava, da se protiv njih bori na način da ih se secira, istraži, da ih se postavi u centar pozornosti i s njima poigra, kritičari ističu neophodnost farsičnog i groteske te upadljivog naglašavanja komičnosti dramatičnih situacija.“ Marić, A. *Igra bezgranična. Talijanski groteskni teatar u Hrvatskoj (1924.-1944.)*. Split, Naklada Bošković, 2017., str. 9-10.

¹⁵¹ Usp. Bešker, I. ; Marić, A., *Disakrantna groteska Anatolija Kudrjavceva // Teatar u Splitu i Split u teatru / Nigoević, Magdalena ; Rogić Musa, Tea (ur.)*. Split, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 2020. str. 63-77 .

kritičkom osvrtu nije samo bio zasluga nastajanja tekstova u posve neobičnom ili neknjiževnom kontekstu, već i činjenica da njegovi tekstovi obiluju leksičkim novotarijama, izvedenicama ili potpuno novokovanim riječima, kao i žargonima te onim što kod Foa postaje *grammelot*.¹⁵² Koristeći takav način jezičnog izraza, kod Foa primjećujemo izvrstan primjer nečega što bismo lingvistički označili kao jezik u uporabi.

Fo nastoji predstaviti postojeći i snažni jezični korpus koji pridonosi životnosti jedne zajednice to jest kazališne publike koja će na primjerima svakodnevnog jezika zaključiti podosta o profilu govornika te kako mu njegova jezična (ne)vještina pomaže u ostvarenju određenih ciljeva ili ga survava u propast. Nerijetko visoko rafiniranim rječnikom ljudi međusobno ne razumiju, a takva pisana riječ, pogotovo ako se uprizori, publici postaje daleka, neprirodna, moguće iritirajuća. Fo, stoga, navodi primjer dječje komunikacije koja je na potpuno neverbalnoj razini našeg poimanja verbalnog, a ipak koristi svoje glasove, svoje riječi, svoje ritmove i, ono najvažnije, svoje geste te konačno postiže razumijevanje. Tako je primijetio:

Ho assistito al dialogo tra un bambino napoletano e un bambino inglese e ho notato che entrambi non esitavano un attimo. Per comunicare non usavano la propria lingua ma un'altra inventata, appunto il *grammelot*. Il napoletano fingeva di parlare in inglese e l'altro fingeva di parlare in italiano meridionalizzato. Si intendevano benissimo. Attraverso i gesti, cadenze e *farfugliamenti* varianti, avevano costruito un loro codice.¹⁵³

Jezičnim odabirima Fo je nastojao stvoriti vlastitu identifikaciju s onim što je kanio prenijeti kao poruku svojih djela, a to su mahom bili problemi svakodnevnog čovjeka suočenog s nepravdom društva kojem pripada ili s naglaskom na društvenim nepravilnostima, a sve to preneseno autentičnim jezikom većinom pojedinaca srednje klase i naobrazbe. Takvim promišljanjem teatra Fo se iskazao kao vrstan magičar riječi prilagođavajući se različitostima u društvu iskazanima na autentičan, originalan i, do tada, neobjavljen način.

Metodologija ovakva pristupa temelji se na gotovo eksperimentalnom radu i njegovoj potvrdi kroz završne faze stvaranja kada se već formirala pisana, ali iznad svega, i vidljiva dramaturška slika. U prilog ovomu stoji činjenica kako se sam Fo uvijek izjašnjavao prvenstveno kao čovjek scene pa tek onda kao pisac. Ovdje jasno zamjećujemo problem

¹⁵² U svojoj knjizi *Manuale minimo dell'attore*, koju je izdavačka kuća Einaudi objavila prvi put 1987. u Torinu, Dario Fo poseban naglasak stavlja na jezični izraz, u našem slučaju jezik koji je on stvorio, a u svojoj genezi počiva na jezičnom izričaju nazvanom *grammelot*., str. 81.

¹⁵³ Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*, nav. dj., str. 81.

odvajanja autora od teksta, odnosno teksta od autora i situacije kolizijskog promatranja izvrsnosti oba čimbenika scenske igre i ograničavajućeg analitičko-kritičkog pristupa temeljenog na jednadžbi $Fo = \text{njegov komad}, \text{njegov komad} = Fo$.¹⁵⁴

Ono što će se u kasnijem razdoblju sasvim razvidno ocrtavati Foova je sposobnost da dramaturgiju gradi počevši od prikupljanja informacija, preslušavanja snimaka, stvaranja literarnih hibrida svojih prethodnih zapisa, žanrovskih ispreplitanja, a da pri tome nikada hermetički ne zatvara komad u smislu epiloga koji će biti determinacija stava. Takvo zapažanje nudi i lingvist Pietro Trifone koji se osvrnuo na Foov komad *Gli arcangeli non giocano al flipper* uzimajući ga kao primjer višeslojnih miješanja žanrova i jezičnih izraza pa navodi:

L'opera di Fo può [...] essere collegata a uno dei poli della tradizione letteraria italiana, la cosiddetta «linea Folengo-Gadda», il cui maggiore tratto distintivo risiede appunto nella scelta del plurilinguismo.¹⁵⁵

Jezik je nedvojbeno jedan od zaštitnih znakova dramaturgije Darija Foa o čemu svjedoče njegove komedije u kojima je uvijek prisutan *grammelot* o kojem je rekao:

Grammelot è un termine di origine francese, coniato dai comici dell'arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano *gramlotto*. È una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono egualmente a evocare il senso del discorso. *Grammelot* significa, appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto. In questa chiave è possibile improvvisare – meglio, articolare – *grammelot* di tutti i tipi riferiti a strutture lessicali le più diverse.¹⁵⁶

Ovo je potvrda da se Fo u svojem lingvističkom odabiru ne koristi nečim što bi prosječnom čitatelju bilo nepoznato, novo ili nerazumljivo. U takvom bi se slučaju radilo o književnosti koja bi malo ili gotovo nikako ikoga zanimala pa je Fo stoga vrlo vješto dozirao jezičnu inovativnost i pristup kazalištu na standardnom jeziku s dijalektološki fragmentarnim intervencijama koje bi mu sama dramaturgija dopuštala. Nadalje, on smatra kako izmišljeni jezik itekako ima smisla u prenošenju poruka još od najranije dobi:

¹⁵⁴ Kako smo već i pisali, a ujedno i utvrdili, jedinstvo u jednoj osobi triju vrlina - one dramatičara, glumca i redatelja. Ovakav gotovo matematički odnos se nameće kao zaključak.

¹⁵⁵ Trifone, P., *Gli incunaboli del grammelot. Appunti sulla lingua del primo Fo, L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Rim, 2000., str. 151.

¹⁵⁶ Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*, nav. dj., str. 81.

La prima forma di grammelot la eseguono senz'altro i bambini con la loro incredibile fantasia quando fingono di farsi discorsi chiarissimi con farfugliamenti straordinari (che tra di loro intendono perfettamente). Ho assistito al dialogo tra un bambino napoletano e un bambino inglese e ho notato che entrambi non esitavano un attimo. Per comunicare non usavano la propria lingua ma un'altra inventata, appunto il grammelot. Il napoletano fingeva di parlare inglese e l'altro fingeva di parlare in italiano meridionalizzato. Si intendevano benissimo. Attraverso gesti, cadenze e farfugliamenti variati, avevano costruito un loro codice.¹⁵⁷

Međutim, ovo nije samo, smatra Fo, karakteristika djece već i odraslih koji mu mogu dati širu dimenziju za koju je potrebno i dodatno znanje „A nostra volta possiamo parlare tutti i grammelot: quello inglese, francese, tedesco, spagnolo, napoletano, veneto, romanesco, proprio tutti! Naturalmente per riuscirci occorre un minimo di applicazione, di studio e soprattutto tanta pratica.“¹⁵⁸

Veliki utjecaj na njegovu komediografsku građu nalazimo u opusu Georges Feydeaua čije je djelo *Non andartene in giro tutta nuda* prvi put i sam gledao 1957. u teatru Arlecchino u Rimu s Francom Rame u naslovnoj ulozi. Dario Fo nedvojbeno je za svojeg života pogledao iznimno mnogo predstava, ali upravo je ova za njega značila i prekretnicu u vlastitom dramaturškom stvaranju, jer je sam istaknuo „Non andartene in giro tutta nuda, di Feydeau, è stato per me una rivelazione di scrittura [...] studiando dappresso le macchine di quelle pieces, mi venne una gran voglia di scriverne a mia volta.“¹⁵⁹ Ovo je dokaz njegova promišljanja o strukturi dramskog pisma kao iznimno važnoj.

To zamjećuje i Nicola Pasqualicchio koji je poentirao važnost strukturiranja Foove dramaturgije koju sam autor slaže geometrijski te ističe njegovu izjavu objavljenu u intervjuu za talijanski list *La Repubblica*:

Facendo il pittore, e studiando architettura, ho dovuto studiare le geometrie analitica e proiettiva con un certo rigore. E naturalmente, quando faccio teatro mi valgo di queste conoscenze. Ad esempio, quando scrivo una commedia nella sua progressione dei fatti e delle situazioni, mi ritrovo d'istinto delle intuizioni geometriche.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Isto.

¹⁵⁸ Isto.

¹⁵⁹ Fo, D., *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con L. Allegri, Rim-Bari, 1990., str. 47.

¹⁶⁰ Odifredi, P., *Intervista al premio Nobel Dario Fo. Come la geometria è entrata nei miei misteri buffi*, u *La Repubblica*, 17. travnja 2002.

U svojem određenju Foovi tekstovi streme uređenosti kako na lingvističkoj tako i na strukturalnoj razini, bez obzira kakav njihov inspirativni izvornik izgledao ili kakvim ga sam autor doživljava, on ga uvijek stavlja u jukstapoziciju s originalom i daje nam interpretativne i analitičke mogućnosti. Ono što je sastavnica svakog analitičkog pristupa metodologije stvaranja dramskog sadržaja jest neprestano spominjana činjenica različitosti govorenog/izvođačkog jezika od onog napisanoga. Trebamo naglasiti kako u pisanim tekstovima Darija Foa pronalazimo i dimenziju irealnog, ponekad čak i neprirodnog, koja nas stavlja u položaj pasivnih konzumenata koji tek posljedično mogu komentirati doživljeno. Stoga zaključujemo kako je iščitavanje samo po sebi prilično individualna i samačka kategorija koja zahtijeva introspekciju dok kod uprizorenja imamo izravan susret s onim tko izgovara zapisane riječi.

Foov govorni trenutak izvedbe kao i sama interakcija s publikom postaje oporba njegovoj pisanoj riječi. Kod njega primjećujemo kako se radnje do određenog trenutka mogu odvijati linearno, a onda odjednom izbjegavaju logičan slijed i otvaraju posve novu dimeziju koja nas gura u gotovo posve drugi žanr i kod igre. Tako u djelu *Gli arcangeli non giocano al flipper* netom prije kraja uviđamo kako je sve ono što se dogodilo dio sna te nas takva spoznaja, naravno, vodi do neočekivanog završetka. Slične nenandani obrati događaju se i u djelu *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* u kojem se izguruju satira i gotovo krimi obrati. Dokazi su ovo dramskih eskapada i turbulencija koje Fo proizvodi na komediografskim zadatostima koje su tek sredstva fabularne transmisije do gledatelja koji će nupregnuti svoje fantazijske vještine i donositi svoje zaključke.

Projektirajući dramaturški nacrt i podstičići radnju u spomenutim djelima, možemo primijetiti kako Fo ima nekoliko unaprijed određenih namjera kojima se služi pri realizaciji dramskog teksta.

Svakako je prva, logično, razina komičnog sadržaja kojeg temelji na vještinama onoga tko bi trebao tumačiti raspisane uloge pri tome koristeći sve moguće transformativne alate. Druga, ništa manje važna namjera, odnosi se na međuljudske odnose u gotovo općoj humanosti kao kategoriji imanentnoj svakom čovjeku, ili jednostavnije - odabiru između dobra i zla. Fo ne zanemaruje učinak kazališta kao magičnog mjesta gdje je sanjarski segment suigrač onom relanom te ga svrstava u umjetničku poetičnu kategoriju.

Također, neka od sredstava kojima se Fo koristi u dramaturškim određenjima i formatiranjima svojih kazališnih komada vidljiva su i pri odabiru uopćenih, kategoriziranih

imena svojih likova.¹⁶¹ Nomenklatura koju Fo nerijetko rabi predstavlja tipizaciju karaktera koji mutiraju u svojim postupcima, namjerama, djelovanjima i služe kao kursori odnosa. I dok su u postupcima varijabilni, u naravi su konstantni baš kako ih određuju u imena. Ovakav pristup analizi Foovih djela pridonosi razumijevanju teatra u kojem pojmove *dramaturški* i *dramaturgijski* koristimo kao jednakopravne svojine našeg dramatičara i glumca. Njegov kreativni proces usko vezujemo uz dramaturgiju, ali njegovu osobnost kao određenje svojstava i uloge u sustavnom pristupu stvaranja dramskog pisma i jezičnih odbaira uz dramaturgijsko.

Grammelot nastaje kao spontana reakcija narativne premise koja dovodi do scenskog zaključka, odnosno predstave. Foove jezične varijable¹⁶² uvijek su u suodnosu s tjelesnim izražajem i glumom koja nije hinjena, već izravno i spontano proizlazi iz melodičnosti riječi kojima se koristi, imale one stvarno ili imaginarno naznačeno značenje, kao indikacijom za realitet i moguće. Zamjećujemo kako kod odabira izraza, čak i u imaginarnim verbalnim složenicama, koje nemaju svoje uporište u jezičnom bogatstvu postojećeg leksika, Foova riječ je stvarna i moguća sama po sebi, odnosno po kontekstu i temi koju obrađuje te se kao takva i prepoznaje. Primjer za to bila je i Foova poruka sastavljena na *grammelotu*, za koju je tvrdio da bi je bilo dobro izreći je u televizijskom dnevniku: „Oggi traneuguale per indotto-ne consebase al tresico imparte Montecitorio per altro non sparetico ndorgio, pur secministri e cognando, insto allegò sigrede al presidente interim prepaltico, non manifolo di sesto, dissesto: Reagan, si può intervento e lo stava intemario anche nale perdipiù albato – senza stipuò lagno en sogno-la-prima di estabio in Craxi e il suo masso nato per illuco saltrusioma non sempre.“¹⁶³

Dnevno-politički život Fo je začudnom vještinom prenosio u čitateljev/gledateljev svijet producirajući izraze koji gađaju u srž problema i služe tek kao komentar zbiljske problematike.

Foova je dramaturgija, bez obzira bili protagonisti povijesne ličnosti ili oni suvremnije pojavnosti, gotovo uvijek smještena u vremenu *sada* jer je aktualna po odabiru teme i aluzija na suvremenost. Jedina odrednica koja bi njegovu ukupnu dramaturgiju stavila u kontekst prošlog vremena jest filozofska činjenica prolaznosti stvarnog trenutka koji, sam po sebi,

¹⁶¹ Npr. u *Morte accidentale di un'anarchico* Luđak/Anarhist nosi poruku pobune i čvrstog stava. U *Mistero buffo* Trgovac kao predstavnik materijalizma i eksploatacije.

¹⁶² Vidjeti fusnote 139 i 140 kao objašnjenje jezika u kojem se glasovne varijacije spajaju u riječi.

¹⁶³ Isto kao 139, str. 108.

određenu društvenu pojavu trenutno ostavlja prošlosti. Primjer za ovakvo poimanje lociranja dramske situacije jest cijeli *Mistero buffo* koji svoju aktualnost temelji na kontekstu nekih prošlih fabularnih nasljeđa koje nesumnjivo korespondiraju sa sadašnjošću. Odabirom prošlosti Fo utvrđuje sadašnjost, a budućnost se nikada ne naznačuje izravno već je predmet osobnih zaključaka čitatelja/gledatelja. Budućnost predstavlja niz mogućnosti na vremenskoj liniji pred nama i to kao korektiv za probleme koje smo zamijetili ili zamijećujemo. Na primjer u *Morte accidentale di un anarchico* djelovanje u stvarnom trenutku postaje tek naznaka svega što bi moglo biti u budućnosti ukoliko se stvarnost promjeni.

Takvi se primjeri nalaze i u ostalim Foovim djelima koja mogu koketirati s religioznim sadržajima¹⁶⁴ gdje pregled biblijskih tema postaje suvremeni analitički prostor aktualnog zbog intrpretiranja govornim, svakodnevnim jezikom i uobičajenom gestom.

Gesta je ujedno samorefleksija Foove dramaturgije. Teško da bismo se mogli ograničiti isključivo na literarnu dimenziju Foova rada kada je riječ o njegovu kazališnom djelovanju. Sam je Fo više puta isticao kako njegova književnost biva potpuna tek kada doživi svoju inscenaciju. Riječ je instrument za prenošenje narativa koji neodjeljivo koegzistira s scenskim pokretom kao umjetnički jednakopravnim partnerom govora. Nemogućnost nadvladavanja ili kontroliranja tih dviju sastavnica može postati opterećujuća za redatelje ako ih ne znaju balansirati i pravilno voditi kako bi zaokružili svoj redateljski potpis. Ovo je i jedan od glavnih razloga zašto je Fo sva svoja djela, kada bi igrao u njima, režirao sam. Ovakav odabir može biti potkrijepljeni razlog, ali ponekad dovodi i do praspava unutar autorsko-interpretativnog konteksta stvarajući dihotomiju u kojoj gotovo uvijek jedna strana dobiva prednost kod umjetničkog vrednovanja.

Uzmimo da je razumijevanje teksta samo po sebi najbliže njegovu autoru, ali interpretativna sredstva koja redatelj može i mora upisati u kazališnu inscenaciju uvijek su osobna i dopustiva svima koji se takvim poslom i bave. U predmetu našeg interesa redateljske interpretacije drugačijih estetskih preferencija događale su se gotovo uvijek kada u njima izravni protagonist nije bio sam Fo.¹⁶⁵ Međutim, Fo je, i kada ne bi igrao, režirao svoje komade u kojima je poseban naglasak stavljao na glumce pa njegovu režiju slobodno možemo nazvati režijom u službi glumaca. Ovakvo određenje možemo tumačiti kao težnju da se vlastita misao prenese u scenski prikaz u kojemu svu odgovornost izrečenog i odigranog

¹⁶⁴ *Mistero buffo*.

¹⁶⁵ Npr. *La colpa è sempre del diavolo / Vrag je uvijek kriv* u režiji Bogdana Jerkovića u Talijanskoj drami HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci 2000. godine.

preuzima sam dramatičar. Autoreferencijalni prostor za integraciju dramatičara, glumca i redatelja postaje prilično suženi poligon za objektivni analitički pristup vlastitom djelu koje se počinje doimati kao ideja ili mišljenje bez mogućnosti realnog sagledavanja. Mogao bi se ovdje naznačiti gubitak objektivnosti i raspršenosti interesa kao nekih od otegotnih okolnosti u analizi rada dramatičara koji je ujedno i glumac te redatelj samoga sebe.

Fo se u svojem spisateljskom zadatku, a neupitno još više u onom scenskom, postavio u funkciju *meneur du jeu* koji su u srednjovjekovnim prikazanjima vršili ulogu koja se može pripisati preteči današnjeg redatelja. Ovaj zanimljivi paralelizam utoliko je snažniji upravo zbog Foovih neupitnih korelacija s kazališnim aktivnostima toga razdoblja u kojemu su središnji aspekt uvijek držali glumci koji su se smatrali i jedinim odgovorima za svoje uloge, u smislu postizanja zadovoljavajuće razine govorne interpretacije kao i one tjelesne. Osim interpretativnih snaga, pokazivali su i one estetske jer su vodili računa i o kostimima koje su nerijetko morali osmišljavali i nabavljali sami. Sagledavajući neke od ovakvih činjenica kazališta komedije dell'arte možemo jasnije potpunije pojmiti i Foa kao suvremenog predstavnika tog književnog nasljeđa. Ovdje primjećujemo kako suvremeni oblik Foove scenske neovisnosti od redateljskih uputstava nadilazi bazičnu razinu dell'artističkog neredateljskog kazališta u kojemu se nedostatak tzv. izvanjskog oka očituje i u kvalitativnoj kategoriji izvedbe.

Naime, ukoliko analiziramo kazališne aktivnosti komedije dell'arte možemo zamijetiti možda nedovoljnu formiranost scenskih cijelina. Pojedine scene su bile neovisne jedne o drugima i u odabiru tema, ali i na semantičkoj razini poruka koje su kanile prenijeti. Glumci nisu imali jasno određene odnose jednih spram drugih bilo na verbalnoj ili tjelesnoj razini te su ponekad upadali u procijep nerazumljivog ili banalnog.

Francuske kazališna ostavština, u kojoj je autor ujedno imao i redateljske ovlasti, nudi nam nešto susatvniji oblik izvedbi jer je glumac, koji se prometnuo u redatelja, uspijeva organizirati kontrolu nad izvedbom. Ovakav uzorak nalazimo i u izražajnoj poetici Darija Foa kao potpunost kazališnog uprizorenja.

Ono što je jedinstvena karakteristika mnogim autorima/redateljima/glumcima jest tumačenje da se ostvarenje dramskog teksta događa jedino i isključivo u njegovoj izvedbi na sceni. Oni nose kazališni tekst u svojoj višeslojnosti te ga dekodiraju na više razina i analiziraju iz više kutova gledanja. U značenjsko polje dramskog teksta upisuju scensku igru koja ne podrazumijeva samo reprodukcija pisanih riječi, već sveukupnost vještina od

moduliranja glasa, pokreta te uvijek održavanja balansa između pisanog i oralnog trenutka dramskog stvaralaštva. Sve navedeno popraćeno je i izvantjelesnim elementima poput scenografije, kostimografije i maske.

Svi ovi elementi lančano se nadovezuju na samu scensku izvedbu u kojoj glumac postaje rezultat, a ne uzrok života koji opisuje. Foova dinamičan princip u kazališta koje koristi tijelo kao primarno sredstvo scenskog tumača preuzima prevlast nad kazalištem riječi koje svoju potvrdu i realizaciju može postići jedino u pokretu. Ovakvim odabirom ne samo da se uspostavlja ključ igre već se i likovima, koji se tumače, zadaje osnovna karakterizacija koja će ih pratiti do kraja njihova scenskog života ili same izvedbe.

U dramaturškom smislu kod Foa je sasvim jasno da su njegovi likovi scenski iznimno pokretljive osobe koje svojim tjelesnim kretnjama aktiviraju i duboke misaone radnje i procese, bilo da su temeljno zamišljeni kao takvi ili ih naša percepcija takvima doživljava.

Vratimo se na neizostavan dio dramskog određenja, opusa, ali, iznad svega, životnih ideja, stavova i konačno djelovanja našeg dramatičara u suživotu sa svojom suprugom, glumicom Francom Rame. Talijanska glumica i spisateljica nije bila samo supruga i umjetnička suradnica, već ravnopravan sudionik onoga što će kreirati Foov identitet kao dramatičara i glumca. Ova simbioza neraskidivo se drži do kraja životnog puta France Rame koja je preminula 2013. godine, tri godine prije samog Foa. Njezin umjetnički rad je bio iznimno raznolik te duboko prožet angažmanom u borbi za socijalnu pravdu, rodnu ravnopravnost i općenito ljudska prava. Kroz svoje predstave Rame je hrabro istraživala društvene probleme i one političke te ih je predstavljala publici na izravan, nerijetko drzak i provokativan način. Njezini odabiri bili su kontroverzni potezi borbinje za jasniju viziju društva i socijalne jednakosti.

Jedan od najznačajnijih aspekata njezinog umjetničkog rada bio je snažna predanost u istraživanju feminističkih tema. Rame je odjekivala glasove obespravljenih žena te je kroz predstave propitkivala njihov položaj u društvu često u sukobu s brojnim nepravdama, napose rodnom diskriminacijom koja je uključivala muška nametanja pravila. Njezini likovi često su bile snažne žene koje se bore protiv seksualanog nasilja i patrijarhalnih normi koje ženu podčinjavaju oduzimajući joj prava na promišljanja i stav, a nerijetko određujući i njihova reproduktivna prava i statuse koje bi same trebale birati. Rame je, igrajući svoje monodrame, istraživala i otvrala brojna psihološka stanja ranjenih žena koje su se katarzično prepoznavale

u složenostima trauma¹⁶⁶, ali i ugodnih trenutaka koje je glumica jasno oslovljavala. Mahom su njezine izvedbe predstavljale intimističke susrete s publikom u kojima se moglo rastvarati diskusije o nepopularnim sadržajima koje bi njezina britka opažanja donosila na scenu. Baš kao i Fo, Rame je nepokolebljivo kritizirala i satiričkom oštricom nabadala represivne i ograničavajuće norme koje su podčinjavale ljudske slobode.

Uz Darija Foa, značajan je bio i njezin doprinos razumijevanju politički koloriranog teatra koji je zahtijevao angažiranost, a ujedno je predstavljao mjesto dijaloga i razgovora o iskustvenim procesima pripadnika društva. U nizu inscenacija i javnih nastupa poticala je gledatelje ne samo na pitanja već i na odgovore koji su predstavljali i mogućnosti za preispitivanje stavova te konačno djelovanja.

Umjetnički, ali i životni par, Franca Rame i Dario Fo, nesumnjivo predstavlja jedno od najznačajnijih partnerstava u svjetskom kazalištu 20. stoljeća. Njihova suradnja obilježena je predanim međusobnim povjerenjem, ali i onim kojeg su poklanjali publici u strastvenim izvedbama trajno se upisavši u svjetsku kazališnu ostavštinu.

Istaknuli smo kako je Franca Rame bila potomak glumačke obitelji koja baštini taj zanat još od umjetnika komedije dell'arte, a sama je započela glumački život u ranom djetinjstvu upravo na inicijativu svojih roditelja: „C'è un momento della mia infanzia che spesso mi ritorna in mente. Sto giocando con delle compagne di scuola sul balcone e sento mio padre che parla con la mamma: *È ora che Franca incominci a recitare, ormai è grande. Avevo tre anni. La mamma commenta: Speriamo che abbia talento.*“¹⁶⁷

Ovdje uočavamo dio tradicije obitelji Rame koja je od najmanjih nogu uključivala svoje članove u kazališne procese i izravno suočavanje s dramaturgijom čak i u dobi u kojoj se ne mogu spoznati sve zakonitosti profesionalnih kazališnih okruženja. Uz rast i rad u kazalištu, za razumjeti sve tajne posla, kao i budućih artikuliranih ideja koje se žele odaslati s pozornice, Franca Rame je shvatila kako je informiranost iznimno važna pogotovo ako se misli baviti teatrom u velikom gradu poput Milana te ističe „ho scoperto che significa vivere da persona informat, cosciente di ogni situazione: scoprire che esistevano lotte per la dignità e la giustizia, scoprire che la politica non è roba da congrega e nemmeno un fatto di opinioni diverse, ma è la chiave fondamentale di ogni emancipazione civile. Così ho imparato a confrontare sui giornali articoli diversi sullo stesso tema, a discernere fra la smaccata

¹⁶⁶ Franca Rame bila je žrtva silovanja 9. ožujka 1973. Usp. <https://ilmanifesto.it/lo-stupro-e-il-sequestro-di-franca-rame-nel-1973>. Pristupljeno 12. studenog 2023.

¹⁶⁷ Rame, F., Fo, D., *Una vita all'improvvisa*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2010., str. 46.-47.

propaganda e un'onesta dialettica, a intendere i linguaggi e a distinguere il valore delle idee.¹⁶⁸ Vidimo jasnu namjeru razumijevanja društva oko sebe potaknutu općom informiranošću koja svoje izvore pronalazi u svakodnevnom životu. To će, uostalom, nastaviti raditi i kasnije kroz predstave koje će producirati sa suprugom Foom. Integracija teksta s informacijama prikupljenim u okolini i dnevno-političkim zbivanjima postaje dramaturški projekt kojeg će nadograđivati u svojoj cijeloživotnoj kazališnoj praksi. U pristupu koji je odabirao žurnalističke analize i uplive u razrađenu dramaturgiju Rame i Fo su kreirali teatra prepun informacija. Nisu to bile podatci daleki gledateljima već, naprotiv, oni svakodnevni koje je publika proživljavala u svojim životima i okolini. Valja naglasiti kako ovakav koncept teatra nije podrazumijevao izravan uplit gledatelja u izvedbe. Oni nisu s umjetničke strane određivali tijek i zaplete predstava (na primjer *Mistero buffo*, kada bi igrao Fo ili *Tutta casa, letto e chiesa*, kada bi igrala Rame), ali su na kraju pojedinih monologa sudjelovali komentarima ili intervencijama i to na poziv njih, umjetnika. Foov cilj, kao i onaj Franke Rame, u ovakvim situacijama bio je svakoga dovesti na izvjesnu razinu umjetničke uključivosti koja će dati završni ton predstavi, ali ne i konačan zaključak teme koju su diskutirali. Željeli su inovativnim sredstvima publiku približiti teatru i umjetnosti koja se često doimala kao privilegija određenih skupina. Često su stvarali umjetnost iz informacija što će, u konačnici, postati i najsnažnija karakteristika suvremenog teatra Rame-Fo, koja se kasnije i potvrđuje u univerzalnoj važnosti Darija Foa kao kazališne, ali i književne pojave. Umjetnost, kao zbir mogućih shvaćanja, može izgledati apstraktna dok su informacije konkretniji materijal za izravnu konfrontaciju, a Rame i Fo su nastojali pomiriti ta dva pojma kroz pomno razrađenu strukturu žongliranja odabirima stilskih sredstava.

I ovakvim stvaralačkim odnosom Rame i Fo pokazuju univerzalnost koja se može očitovati na receptivnoj razini diljem svijeta. Poruke koje su vrvile moralnim i etičkim invokacijama pohranjenima na čvrstoj političkoj podlozi imale su pravocrtost u perceptivnim namjerama. Njihova jedrina se širila u brojnim interpretativnim slojevitostima koje su stvarali gledatelji nakon odgledanih predstava. Promatračkom duhu Rame-Fo ovo se nameće kao još jedan komunikacijski horizont koji dobacuje i izvan talijanske jezične čahure.

¹⁶⁸ Isto, str. 83.

Snaga univerzalnosti nalazi svoj oslonac ima u, gotovo konvencijom, određenom sustavu znakova koje će Rame-Fo primjenjivati kao princip za estetsko-umjetnička ostvarenja. Njihova zajednička djela nisu predstavljala apstraktna razmišljanja koja bi se vrednovala umjetničkim parametrima, već su to bile preslike ozbiljnog života rafiniranog proosjećanog opažanja stvarnosti. Estetske i društvene paradigme njihove okoline analizirane su s jednakom pažnjom kao i njihove osobne umjetničke izvedbe koje su samo u suptilnom spoju tih sastavnica potvrđivale svoju cjelovitost.

Možemo primijetiti da, pišući i igrajući o temama koje vibriraju svim slojevima društva od prostitucije, uporabe droga, nasilja, silovanja, korupcije, kockanja i sl., Fo i Rame nisu posezali za društvenim pojavama karakterističnim za funkcioniranje društva bez devijacija, to jest neke idelane utopijske sredine daleke stvarnom životu.

Genezu odnosa Rame-Fo i njihovih umjetničkih postupaka sagledavamo kao repetitivni pristup kazališnoj umjetnosti s nakanom obuhvaćanja i opserviranja tema koje zanimaju svakodnevnog čovjeka spremnog na susrete s društveno-političkim avanturama i brojnim protagonistima istih. Posjedovali su snagu stvaralačke izvornosti koja je koja se očitovala u interpretaciji stvarnih događaja s namjernom približavanja ljudima. U suprotnom, možemo zaključiti, došlo bi do gubitka stvarne kazališne vrijednosti s osudom tek na onu estetsku.

U društvu koje nas tjera na nužnosti koje ne zalaze u umjetničke sfere, Rame i Fo su stilizirale stvarnost i vršili inkluziju neumjetničkih elemenata u umjetnički vrtlog pri tome ne zapadajući u opasnost moguće puke iluzije. Upravo ovakav pristip lišen sladunjavih apstrakcija daje dvostrukost njihovim izvedbama: onu umjetničku te onu gotovo dokumentarističku.

Temelj njihova odnosa, koji se spreže u onaj umjetnički, jest poruka koja nadilazi osobno. Njihov svijet egzistira u vještoj alternaciji zbilje jednog suživota i osjećaja magičnog ili bajkovitog bivanja, koje kazalište postavlja kao izazov, pa čak i kada su i društveno-politička događanja glavna tema.

Plastičnost njihova pripovjedačkog i izvedbenog sklada krije se i u razilaženju s naturalističkom kazališnom tradicijom te povratku izvornijim oblicima razumijevanja glumačke profesije za koju smo ustanovili kako zadire u povijest komedije dell'arte.

Si può dire che il rivoluzionario, il nuovo, che sta alla base del nostro teatro abbia ragione soprattutto nel fatto che la rottura con la tradizione intimistico-naturalistico-letteraria di sapore ottocentesco che ancora oggi vive, anzi, prospera sulle scene italiane è avvenuta, si è determinata, fin dal momento in cui abbiamo pensato di far compagnia, cioè una rivoluzione di nascita, più che in divenire.¹⁶⁹

Franca Rame ostaje zapamćena se kao pripovjedačica vrsnih stilsko-izražajnih bravura pristupačnih sferi sveopće ljudske recepcije. Pronosila je sadržaje važnih priča utkanih u monologe koji su skrivali brojne podznačenjske poruke sa svrhom revidiranja aktualnog trenutka i našeg bivanja u njemu. Njezina kazališna kreativnost izviralala je iz stilskog odabira jednostavnosti kojom je započinjala povjerljivi odnos s publikom. Komika je konstanta njenog kazališnog nerva, ujedno bunta, spram onih koji drže uzde moći, često nepravedne. Prisnost s publikom nije predstvaljao artsitičku priprostost već način kojim se transponira društvo iz vizure takozvanih običnih ljudi.

Jedna od ključnih zasluga Franke Rame očituje se u pronicljivoj namjeri duha da usmjeri gledatelje prema krucijalnim etičkim vrijednostima. Korelacija stvarnosti i talijanske povijesti služila je kao sredstvo samorefleksije u određenju pripadnosti i društvene odgovornosti svakog pojedinca. Uz različite izbore pripovjedačkih intonacija njezina nakana bila je iznimno društveno-političke naravi. Bile su to poruke dubokih emocionalnih zadiranja koja i danas odsijevaju kazališno iskustvo sjedinjeno s Darijom Foom.

¹⁶⁹ D'Angeli, C., Soriani, S., *Coppia d'arte: Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, str. 9.

3.3. Specifičnost odnosa publike i kazališta Darija Foa

Život u kazalištu u neprestanom je prožimanju sa životom izvan njega, izvan svakog oblika omeđenosti ili kontroliranih uvjeta koje kazališni zgotovljeni čin podrazumijeva. Stimulator svih svakodnevnih pojava u kazalištu je često onaj nerv koji glumac, glumica ili glumci upućuju s pozornice kao poruku koja će dosegnuti publiku i izazvati promišljanja.

Još od antičke Grčke postavljanjem prvih predstava pokušavalo se odgonetnuti brojne zagonetke koje je pred čovjeka postavljala sama egzistencija. Bio je to svojevrsni laboratorij u kojem su se testirali dosezi uma i duše. Eksplikacije složenih ljudskih stanja i odnosa kroz dramska uprizorenja isijavale su simbole i osjećaje zajedničke svim ljudima. Osim izvođača, kao protagonista uprizorenja, i publika je bila sastavni dio ondašnjih rituala jer bi osvještavla i doživljavala katarzične promjene. Kazalište kao igralište duha pomagalo je prelascima iz nižeg u više stanje duha i svijesti i težilo je uvođenju reda u kaotičnom svijetu zbilje. Naravno da bi se zazivom promjene, a još više i njezinom realizacijom, mogla primjetiti i kauzalna poveznica s edukacijom jer je kazališni čin bio i svojevrsni podučavajući čin. Upravo zbog ovako snažne sponse i multilateralne konotacije kazališnog čina koja se utkala u ljudsko biće, neizostavna je ta zavisnost u kojoj je u središtu uvijek čovjek – gledatelj.

Možemo istaknuti da kazalište predstavlja intermedijarni prostor između glumca i gledatelja i neodjeljivost u toj relaciji izvedbe i njezina prihvaćanja. Međutim, među određenim kazališnim krugovima postojalo je mišljenje kako se kazališna produkcija treba odvijati neovisno o sastavu publike, njezinim interpretativnim mogućnostima, preferencijama te načinu shvaćanja kazališnih uprizorenja.¹⁷⁰ Riječ je, moglo bi se reći, o promišljanju umjetničkih dometa kazališnog djela koje nije mjerljivo skalom javne prosudbe, već one elitističke sastavljene od kazališnih stručnjaka.

¹⁷⁰ Antonin Artaud (Marseille, 1896. – Ivry-sur-Seine 1948.). Zagovarao je “Kazalište okrutnosti” s ciljem izazivanja snažnih emocionalnih i fizičkih reakcija, neovisno o očekivanjima publike. Usp. Artaud, A. *Kazalište i njegov dvojnik*, Zagreb, ITI – Unesco, 2000.
Bertolt Brecht (Augsburg, 1898. – Berlin, 1956.). Težio je pobuđivanju kritičkog promatranja kazališnih uprizorenja bez obzira na osobne stavove gledatelja.

Međutim, Fo nas podsjeća kako je i bilo i onih, poput Molièrea, koji su inzistirali na neraskidivom zajedništvu glumca i publike:

Lo stesso Molière aveva concepito il rinnovamento dei teatro francese partendo dall'intuizione davvero rivoluzionaria dei teatranti italiani. Ho già accenato come il suo maestro fosse stato Scapino, maschera che Molière stesso aveva interpretato a sua volta. E partendo dall'esperienza fatta nel clima creato dai comici dell'arte, aveva capito subito l'importanza del coinvolgimento anche fisico dello spettatore.¹⁷¹

Ovakav stav bila je i takozvana Foova superstruktura na kojoj je izgradio svoj teatar s namjerom izazivanja reakcija kod gledatelja. I on je na gore izneseni način privlačio publiku kosriteći glumačke alate slične svakodnevnim kretnjama ljudi, ali i eskapadama unutar glumački propisanog vokabulara kojeg je stravaro nepretenciozno ali i posredstvom usvojenih akademskih znanja.

Kod Foa su likovi većinom aluzije na one stvarne koji se razotkrivaju nekad jačim, a nekad neizravnijim referencijama na zbilju. Ono na čemu je inzistirao bila je dobro uvježbana izvedba na svim razinama koje su služile kao sateliti organskog glumčeva poslanja – prenošenja važne poruke. Naš dramatičar i glumac ovdje je uočio i opasnost jer redatelji nerijetko priskaču efektima kako bi dodatno obuhvatili pažnju gledatelja i na taj način pojačali efekt predstave. Ipak, takvo što nije nužno ako je jasna i čvrsta poruka teksta i geste samog glumca pa makar nosio i masku što, također kod Foa, nije bio rijedak slučaj. Fo je tako još jednom iskazao svoje slaganje s već spomenutim Molièream:

Molière era solito ripetere: „Un attore di talento non ha bisogno di elementi particolari che lo sostengono né di una scenografia complessa alle sue spalle, né di suoni ad effetto, né di rumori di fondo particolari. Se siete attori sensibili di buon mestiere e se il testo è valido, è con la vostra voce e il vostro corpo che dovete far sentire che è l'alba, che fuori sta piovendo, che c'è il vento, che c'è il sole, che fa caldo o c'è una tempesta: voi, senza dover ricorrere a macchinari, agli effetti di luce, alle lastre di metallo scosse per fare il temporale o al rullo con dentro la sabbia per rifare vento e pioggia“. (Molière odiava tutti i punti d'appoggio del „pare vero“). Personalmente penso che tanti registi, oggi, dovrebbero imparare a fare meno dei sofisticati impianti stereo e di apparati luminosi tipo guerre stellari. Braque ai suoi allievi pittori diceva: „Troppo colore = niente colore“.¹⁷²

¹⁷¹ Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*, nav. dj., str. 101.

¹⁷² Isto, str. 101.

Vodeća misao je bila jednostavnošću i izravnošću do cilja, do odnosa na koji obostrano pristaju i publika i glumci bez obzira koriste li se i ponekim izvanjskim sredstvom kao pojačivačem, poput maske, na primjer, kako smo vidjeli. Fo je smatrao iznimno važnim autoreferencijalni odnos jer svi mi, koji smo ponekad i publika, nosimo maske te na taj način u stvarnim životima pokušavamo biti drugačiji, najčešće bolji od stvarnog. U ovakom bivanju uspostavljamo odnose koji oblikuju stvarnost gotovo kao kazališnu predstavu. Stoga je Fo imao predodžbu o suživotima na razinama kao o odnosima onoga što se konstantno odvija na sceni i ogleda u publici te obratno. S jedne su strane protagonisti koji šalju poruke, a s druge ljudi koji ih primaju. Između ovih dviju pojava je četvrti zid.¹⁷³

Taj četvrti zid predstavlja sigurnu zonu promatranja iz koje se mogu donositi zaključci, ali bez javnog iskazivanja. On je zamišljena nevidljiva ograda koja se najčešće uzima kao kazališna konvencija koja se ponekad razbija različitim intervencijama koje kod publike mogu izazvati i aklamaciju, kao što je to bio slučaj kod Darija Foa. Težnja našeg dramatičara/glumca bila je uklanjanje zapreka za izravnu komunikaciju i stvaranje dramaturgije *suigre* u kojoj nikoga ne treba napose označavati kao aktivnog protagonista i nikoga stavljati u poziciju pasivnog receptora. Fo o četvrtom zidu kaže: „Ci si trova a seguire ciò che avviene sul palcoscenico come se si stesse al di là di una quarta parete che permette di vedere non visti il succedersi di fatti privati, di storie intime.“¹⁷⁴

Njegov glavni motiv kod izvedbi, a napose njegovih vlastitih monoloških formi, bio je u ulogama koje se mijenjaju, u vještini koloraturnih performansi, zavesti gledatelje i otvoriti izravan komunikacijski kanal. Kazalište je za Foa bilo mjesto razmjene podataka na obostrano zadovoljstvo te je uklanjao estetske prepreke između sebe kao glumca i publike kao sugovornika.

U ovakvom razmišljanju možemo primijetiti opasnost proklizavanja u neprofesionalni kazališni kontekst te poništavanja ili destabiliziranja umjetničke sastavnice same izvedbe pri čemu je od iznimne važnosti stručnost, snalažljivost i talent onoga koji vodi igru, to jest predstavu. Fo je to dobro detektirao te je stavljao kazališni prostor u poziciju svojevrsne arene za rasprave s naglaskom na onoga koji je i odredio temu, a to je on, protagonist.

¹⁷³ Pojam kojeg spominje i Moliere pitajući se već u *Versajskoj improvizaciji* „ne prekriva li taj nevidljivi zid gomilu koja nas promatra“. Diderot je bio svjestan njegove materijalne prisutnosti: „Bilo da kreirate ulogu, bilo da glumite, zamislite da gledatelj ne postoji. Zamislite da je pozornica ograđena velikim zidom koji vas odvaja od partera, igrajte kao da se zastor nije podigao.“ Iz Pavis, P. *Pojmovnik teatra*, nav. dj., str. 44.

¹⁷⁴ De Pasquale, E. *Il segreto del giullare. La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*, nav. dj., str. 30.

Teatrolog Marco de Martinis o tome je rekao:

Da una parte, infatti, troviamo uno spettatore manipolato dall'attore, succube dinstrategie seduttive e persuasive prodotte per indurlo a determinate trasformazioni intellettuali e passionali. In questo caso il ricevente è solo un bersaglio, un soggetto passivo la cui componente emotiva prenderebbe il sopravvento su quella cognitiva. Dall'altra parte la relazione teatrale consiste anche in una attiva partecipazione dello spettatore come co-produttore dello spettacolo o meglio come l'unico soggetto in grado di darne un significato attraverso la sua ricezione.¹⁷⁵

Slijedom navedenog, Foova je publika bivala uključena ne samo emocionalno nego i aktivno, fizički i verbalno, u nuđenju odgovora koji će se inkorporirati u predstavu kao njezin sasvim legitimno dio. Foovi likovi od gledatelja su iziskivali poistovjećivanje te polemike različitih slojeva pri tome ih potičući na kritiziranja, rasprave ujednačavanja mišljenja ili potpuna razmimoilaženja. Namjera našeg dramatičara/glumca bila je stvaranje svojevrsnog parlamenta mišljenja koje na zadanu temu može polučiti brojne zaključke upisane u zakonu zajedničkog susreta u kazališnom činu.

Sasvim je jasno da Fo nije mogao uključiti svakog pojedinog gledatelja u scenski iskaz, ali je osluškivao bilo i ritam reakcija koje su, kroz pokoji solokvij, učvršćivale svoju legitimnost u stavu i iskazivale svojevrsnu pripadnost grupi i javnom razmišljanju. Možemo zaključiti da za Foa kazališni čin nije zaokružen ako publika nije pozvana idati vlastitu prosudbu razlagane teme prema vlastitom kriteriju rasuda. Dakle, riječ je o kazalištu koje svakom novom izvedbom može kreirati daljnju raspravu i interpretacije, o kazalištu u čijem je središtu gledatelj, a predstava njegovo okruženje: „Chi fa cultura non per proprio lustro o privilegio, ripercorrendo le origini del processo che ha sottratto al popolo la sua cultura, cerca di stimolare il pubblico popolare in modo che impari a riconoscere la propria cultura e a riappropriarsene, rivivendola e reinventandola.“¹⁷⁶

Fo je promatrao kazalište kao događaj, a ne kao neizravni ili isključivi prikaz događaja. Ako se približimo Foovoj ideji onda se kazalište ne može promatrati kao kulturna hermetička kutija, jer ono predstavlja život, ono je javno i kao takvo otvoreno za razmišljanja i uplitanje. On je ovdje uočio kako su i u životu često pojave, bilo loše ili dobre, samo akceptirane jer su se građani stavili u submisivni, tihi položaj spram glasne vladajuće garniture i pavši ničice pred takozvanim idolima njihove sreće.

¹⁷⁵ De Martinis, M., *Capire il teatro*, Roma, Bulzoni Editore, 2008., str. 26.

¹⁷⁶ Isto kao 98., str. 7.

Smatrao je sasvim razumnim notirati da u publici sjede skupine misli, kreativnosti i glasova koje bi bilo zanimljivo čuti, a koje se najčešće ne pita za mišljenje. Ovdje se zasigurno i krije razlog zašto je Fo smatrao kako kazališno okruženje ne označava nužno samo kazališnu zgradu već da to može biti bilo koje mjesto na kojem se može uprizoriti paralelna stvarnost i koje takvom konvencijom postaje scenski prostor. Držao je ireduktibilnom činjenicu o važnosti publike kao promatrača, ali i sudionika. Ipak, naravno naglašavajući glumca kao onoga koji predvodi izvedbu. Kada se upale reflektori i glumac se pojavi u snopu svjetla to je vidljiv znak da je igra otpočela te samim time i poticaj gledatelju na aktivniju pažnju, a kod Foa i fizička oznaka da će uskoro zapodjenuti diskusiju to jest da će ostvariti odnos koji pretpostavlja postojanje dvaju ili više ravnopravnih subjekata.

Foov zadatak bio je aktivirati sve poluge statičnog promatranja u trajno gibanje misli i tiraje sinapsi koje će svakodnevnne životne situacije povezati u verbalni razgovor.

Ako jednostvano pojмимо kako je umjetnost uvijek u suživotu s okolinom i to svojom visokom svrsishodnošću, a ne dogmatskim principom, onda možemo zaključiti kako je jasna Foova težnja da ona svoj odgovor odmah dobije od te okoline, odnosno publike u kontekstu kazališnog uprizorenja. Svrha svake Foove predstave bila je potaknuti autorefleksiju i susrete sa svojim mislima i samim sobom kako bismo te misli mogli artikulirati u zajednici.

Osim što njegov dramski opus ima umjetničku vrijednost, on posjeduje i onu društvenu koja je politici lijeve provenijencije bila bliža, dok su se desnije politike odmicala u strogo doktriniranim određenjima. Foova literarna ostavština samo je baza za kreativno lepezasto otvaranje mogućnosti jer je kroz žive izvedbe publika doživljavala dekonstrukciju njegovih zapisa odnosno dramskog teksta. Inzistirao je na spontanosti i improvizaciji koja je bježala mimetičkim sredstvima koje nudi kazalište, ali je imala svoje sidrište u cilju na koji želi stići:

Vorrei chiarirlo subito: l'improvvisazione a teatro è un falso. Per un attore niente è più faticoso, più elaborato, più studiato, che improvvisare. Per dare l'impressione di farlo davvero, bisogna imparare a seguire schemi precisissimi. Come nel blues o nel jazz... Per fare le variazioni devi rispettare il numero delle battute. Il teatro è come la musica, la geometria, la matematica.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Farrell, J., *Dario e Franca*, Milano, Ledizioni, 2014., str. 78.

Foova kreativnost publici se nudila kao jedinstveno iskustvo koje je nastajalo u okolnostima izvedbe koja je već sljedećeg dana, na nekom novom izvedbenom mjestu, bila potpuno drugačija u svojim premisama, ali ista po svojoj osnovnoj tekstualnoj vodilji. Iako su Foova najpoznatija djela¹⁷⁸ nastajala znatno prije vremena brzih tehnoloških zaleta današnjice, uvijek je stavljao emociju publike u prvi plan bojeći se upravo dehumanizacije kapitalizma koja i danas ima snažan utjecaj na percepciju stvarnosti.

Razvojem tehnologije i komunikacija je počela mutirati odabirom sredstava kako na verbalnoj, tako i gestualnoj razini. Društvene mreže i različiti instrumentarij sporazumnih mogućnosti nerijetko još više pasiviziraju korisnike servirajući im, ili namećući naputke za život bez pokušaja ikakvih rasprava s ciljem povrtanog mišljenja.

Foova iskustva suigre to su željela izbjeći. Njegova komunikacija s publikom nudila je redizajn kazališnih postupaka unutar čvrste dramaturške strukture.¹⁷⁹ S druge strane, on je bio i redatelj tako da je iznalzio opravdanja za nova izvođačka promišljanja i scenska rješenja. Dramatičar/glumac/readatelj najlegitimniji je scenski suodnos koji dopušta revizije i rekonstrukcije vlastitih zapisa i izvedbi. Ovakav pristup bio je oslonac za uvijek prisutnu aktualnost koja je jamčila utjecaj na društvena događanja, ali i nerijetko zabrane igranja, cenzuriranja i pokušaje izolacije iz područja javnog prostora. Ujedno, ovakav pristup postao je Foov zaštitni znak kojim je pokretao procese refleksija osobnih stavova u okolini u kojoj se izvedba i održavala.

Poput određene vrste društvenog ili političkog skupa njegova su dramska djela u konceptu debate dozvoljavala sudionicima da postanu protagonisti u naznačenoj temi te iznalze nove ideje koje će, kroz polugu smijeha, artikulirati u stavove. Fo je shvaćao da kazalište posjeduje bogate mogućnosti izbora koji predstavljaju potencijalne metode promjena. Njegove poruke u suigri s publikom jasno su davale opcije razmišljanja o vlastitim identitetima, o političkom trenutku, o onome što uznemirava umjetnički instinkt i potiče ga na glasno obznanjivanje. Izvedbe bi mu ponekad djelovale kao poziv na putovanje na kojemu ne znate što očekivati, kakve opasnosti, ali i ljepote možete susresti i doživjeti. Difuzijom svojih riječi rasprotirao je mogućnosti poistovjećivanja i pružanja osjećaja kako se uvijek može pronaći sugovornik za teme koje nas zanimaju.

¹⁷⁸ Najpoznatije djela iz prve faze stvaralaštva *Il ditto nell'occhio* (1953.), *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959.), *Settimo ruba un po' meno* (1964.), *La signora è da buttare* (1967.) te *Mistero buffo* (1969.).

¹⁷⁹ *Mistero buffo* komad je koji je Fo izvodio diljem svijeta, a o čemu svjedoče i brojni videozapisi na kojima je jasno vidljivo kako izvedba gotovo u dijaloškoj formi s publikom ipak donosi njegovu monodramu. Primjer videozapisa: <https://www.youtube.com/watch?v=gxpxUKy9fOc>. Pristupljeno 14. lipnja 2023.

Dario Fo se nametnuo u kazalištu kao subjektivni promatrač stvarnosti jer je uvijek imao svoje viđenje u sustavu plebiscita te bi tako postajao magnet koji snažno privlačeći mase ljudi svojim majstorskim glumačkim vještinama i samim šarmom izvedbe. Iz konkretnih, stvarnih okolnosti oblikovao je predstave alatima pjesničkog umijeća. Događaji ispričani na pozornici dopirali bi do publike izvlačeći na površinu različite aspekte skrivenih istina. Na takav se način postizao svojevrstan sporazum između gledatelja i Foa. Njegova gluma navodila je gledatelje na ogledavanje u zrcalu društvene mase.

Kazališna sredstva poput samog koncepta režije, a napose onih plastičnijih kao što su kostimografija i scenografija, nerijetko djeluju, kako smo već i vidjeli, kao posrednici između gledatelja i glumca, a Foaova privilegija bila je upravo ta objedinjenost više kreativno-kazališnih komponenti u jednoj osobi. U etabliranim varijacijama svojih talenata poticao je publiku na razmišljanje bez pretenzija nametanja ili iznuđivanja suglasnosti u svojim stavovima.

Možemo zaključiti da stvaranjem kazališne predstave Fo ispoljava izravnu jednostavnost geste u složenoj semantici društvene poruke koja se može ili ne mora prihvatiti, ali ju je svakako vrijedno čuti. Ovo je zaziv javnosti da kroz vizuru jednog umjetnika napravi inevturu vlastitih promišljanja. Ovakav jednostavan pristup nudi ono što glavna dijegeza Foove univerzalnosti – namjera. Ovakvom je hipotezom još više zazivao izravne kontakte glumca i publike. Njegovo kazalište preuzima narativ koji vodi računa o svim aspektima koji čine ljudske živote i na taj način koegzistira u dualitetu pojedinac i grupa, ili glumac i publika. To potvrđuje i razmišljanje koje nalazimo i u priručniku za glumce gdje Fo još jednom jasno primjećuje opasnost od gotovo izolacionističke pozicije gledatelja u kazalištu:

Gran parte del teatro, anche moderno, è concepito in modo da condizionare il pubblico in uno stato d'animo di totale passività, cominciando dal buio completo in sala, che dispone a una sorta di annullamento psichico e, al contrario, produce un'attenzione di tipo esclusivamente emotivo. Ci si trova a seguire ciò che avviene in palcoscenico come se ci si trovasse al di là di una cortina, una quarta parete che permette di vedere, non visti, il succedersi di fatti privati, storie intime, certe volte scabrose che ci si dispone ad ascoltare con un atteggiamento di „spenta luce“, dentro il buio, quasi spie coinvolte solo da un morboso piacere, classico del “guardone”.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*, nav. dj., str. 100-101.

Ovdje ćemo navesti i to kako je Fo posljednjih godina svoje kazališne aktivnosti naglašavao važnost odabira tema koje se obrađuju u kazalištima¹⁸¹ jer je bilo primjetno distanciranje publike od kazališta u usporedbi s korištenjem drugih kulturnih sadržaja kao i onih oblika zabave poput društvenih mreža, kina ili televizije. Fo je primjećivao ponekad trivijalne pokušaje kazališta da uđe u utrku s drugim kanalima zabavnih sadržaja, te je strogo, imajući sam televizijskog iskustva, razdijeljivao ta dva svijeta. Branio je kazalište kao neponovljivi susret u stvarnom vremenu dozvoljavajući pri tome različitim estetikama slobodan izazov kojeg će staviti pred njega. Smatrao je kako publika u suvremneom dobu tehnološkog izazova preciznije bira sadržaje koji ju zanimaju. Ovo je ujedno bio poticaj za osmišljavanje onih sadržaja koji će i dalje pobuđivati interes publike za dolaskom u kazališta. To je iznimno važno zapažanje jer se tiče njegovanja civilizacijskih, ali i edukativnih standarda društva.

Kazališnu publike određuju subjektivne karakteristike svakog gledatelja ponaosob te je samim time teško dati jednoznačnu definiciju takve skupine ljudi. Zajednički interes predstavlja im uprizorenje koje su došli gledati. Toliko različitih osobnosti u parteru predstavljale su izazov i samom Fou čiji je domet kazališne poruke imao široki opseg. Ujedno, izvesti predstavu pred različitim ljudima bila je i provjera učinkovitosti sadržaja kojeg je razlagao u obliku fleksibilnog instrumenta kojim je dobivao uvid u javno mnijenje.

Foova permanentna težnja za raspisivanjem tema koje, iako savokodnevene, posjeduju duboke umjetničke razrade koje su i motivacijski poriv za progovaranje o društvenim temama širokog spektra. Nakon Nobelove nagrade, Foove izvedbe su dobile i epitet ekskluzivnosti jer je u ljudskoj svijesti ta činjenica jamčila i kvalitetu izvedbe. Publika je takve susrete prepoznavala kao prilike za vlastita bogata iskustva slušajući i gledajući jednog od najboljih talijanskih dramatičara.

Da bi mu izvedba bila smisljena, odnos s publikom Fou je bio ključan. Zaključujemo da je glumu doživljavao kao interaktivan susret prepun izvedbenih izazova. Foovi tekstovi i geste uvijek su vrsta provokacije koja se afirmira ili demantira reakcijom gledatelja u živopisnim amplitudama smijeha, ali i drugih manifestacija emotivnih stanja. Fo je konstantno preispitivao društvene pojave i njihove refleksije na načine komuniciranja. Na koncu, publika je bila ta koja je donosila zaključke o viđenoj Foovoj izvedbi i služila je kao orijentir za moguće dorade ili odustajanja od određenih mehanizama igre ili leksičkih odabira.

¹⁸¹ To su na primjer to su monološke izvedbe romana Fo, D., *Quasi per caso una donna. Cristina di Svezia*, Guanda Editore, Milano, 2017. te romana Fo, D., *La figlia del papa*, Chiarelettere, Milano, 2014.

Smatrao je neizostavnom tu nevidljivu sponu između scenskog prostora i onoga koji je potencijalno to mogao postati, gledališta. Ta struna bila je putanja koju je slijedio svaki put kada bi sišao među publiku, ili bivao okružen njome, te glumio demistificirajući i demaskirajući predrasude o glumačkim taštinama i veličinama, a kratko je rekao: „Il bravo attore e il bravo insegnante hanno molto in comune. Nessuno dei due deve stare in cattedra, pretendere di essere nel giusto.“¹⁸²

U ovakvoj prisnosti njegovoj su se likovi prepoznavali kao poznata lica prema kojima nije teško razviti empatiju ili druge emocije. Ovo iskustvo emocionalne povezanosti često je činilo i njegovo kazalište snažnim društvenim bilom jednog stava i jedne snage. Svoj odnos s publikom temeljio je na međusobnom povjerenju u zajedničkom iskustvu koje je predstavljalo koheziju postignutu sličnim ili istim razmišljanjima. Foova provjerna publika znala je koji ih put očekuje u izvedbama Darija Foa. Bilo je to zabavno, ali iznad svega duboko analizirano, emocionalno iskustvo koje je zahtijevalo analitičke pristupe društvenim realitetima uz nedvojebnju književnu snagu slojevito raspisanih likova i njihovih životnih prilika.

Jedna od dodatnih vrijednosti, ali svakako i hrabrost, Foova teatra bio je rizik koji je preuzimao igrajući van služebnih scenskih prostora, u tvornicama i radničkim domovima, prostorima sindikata. Bila su to mjesta koja nisu bila ni približno nalik kazališnim dvoranama te je time naglašena činjenica kako njegov kazališni prostor nije statičan i ne poznaje granice. Fo ga je transformirao svojom glumačkom iskričavosti i izmaštanim paradigmama, dok je publika, kroz svoje sudjelovanje, oblikovala atmosferu i upotpunjavala doživljaj. Transformacije prostora doprinosile su dodatnoj kazališnoj magiji u kojoj Fo nikada nije gubio dodir s realnošću kao neraskidivom referencom svojih djela.

Transformativna moć Foova kazališta služila je gotovo kao antagonistički štit spram onih koji nisu priznavali temeljna ljudska prava te su pravdali različite devijacije represivnim metodama. Kroz interakcije s publikom postizao je kongruenciju individualnog i društvenog ostvarenja. Publika je postajala sukreator njegovih ideja o kojima bi se rasprave nastavljale nakon same izvedbe što je dodatno produbljivalo razumijevanje i povezanost.

Zaključimo kako je ovakav pristup teatru Fou dao legitiman prostor za kreaciju metakazališta te se prepoznaje kao njegov osobni prerogativ. Na ovaj je način Fo stavljao kazalište u službu društvenog korektiva suočavajući publiku s novim idejama i perspektivama te ih poticao na rpreispitivanja ili promjene vlastitih uvjerenja. Kazalište Darija Foa u

¹⁸² Fo, D., *Il mondo secondo Fo – Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007., str. 31.

savezništvu s publikom možemo odrediti i kao strukturni afinitet koji donosi zajedničku težnju estetskim kriterijima očuvanim kroz tradicionalne glumačke tehnike umetnute u univerzalnost njegove poruke.

4. KAZALIŠNA KRITIKA DRUŠTVA: HUMOR I SATIRA

4.1. Fašizam i humor

Ugrožavanje slobode govora i djelovanja utkano je u različite političke patologije svjetskih društvenih uređenja i kao takva pojava može se analizirati i s kulturološke strane. Represivne vrste odbijanja prihvaćanja novih ideja, suprotstavljanje društvenim strukturama, koje su slobodarskoj misli davale primat, proizlaze iz dijapazona sustava koji su u svoje proglose upisivali takve propise. Fašizam kao politički pojava u talijanskom društvu od samog začetka nametala je ograničenja koja su sputavala ili dokidala. Društvena atmosfera koja je projicirala atmosferu straha pod političkom nomenklaturom gušila je sve sastavnice društvenih pojava i aktivnosti. Nedokrznut nije ostao ni teatar. Odmah ćemo naglasiti kako zabrane ili ukidanja pojedinih sadržaja nisu isključivo odlike krajnje desnih politika. Pojedini neugodni sadržaji, posebno kada se odašilju sa scenskog prostora rijetke ostavljaju ravnodušnima jer se na takve načine ugrožavaju autoriteti.

Rasuđivanja ljudi o pojmovima i događanjima u društvu, napose onim političkim, često mogu biti zamagljena idealom vođe koji će postići kolektiviziranje pojedinaca u masu svojom jakim osobnošću spremnom uvjeriti u ideje koje ne moraju nužno biti ispravne. Ovakve fenomene pronalazimo najčešće u vremenima globalnijih kriza u kojima strah i neizvjesnost od budućnosti i vlastitog života u njoj svoj protuotrov pronalazi u idealu vođe. Masovnopsihologijska pojava zahvaća i one koji bi u nekom drugom društvenom stanju možda i postupali drugačije, ali zbog jake potrebe za pripadnošću odabiru put kolektiva. Ovo je slučaj sa svim jakim ideologijama koje se poput vodene pare rasprše nad masom pojedinačnih stavova dotičući ih istim česticama. U slučaju pojave fašizma one su bile sažete od straha, predrasuda, mržnje i lepeze drugih zala kojima su se uvlačile među narod. Imenica narod u kontekstu zajedništva nerijetko ima sinonim u imenci masa, a ona pak nosi pejorativnije konotacije koje mogu ukazivati na nekakav amorfnu oblik spreman na modulacije prema potrebi. Nerijetko se u razdoblju fašizma ta masa svrstavala u, gotovo pa, bulumentu koja je bila spremna na brojna zlodjela, a sve u ime ljubavi prema domovini i odanosti vođi. Narodi, koje nerijetko obmanjuju i zavode vođe, postaju tako skupina niskih strasti kojima razum ustupa svoje mjesto. U takovom ozračju i književnost postaje talac

ograničenja koja, u talijanskom slučaju, a kako navodi dramaturg Ghigo De Chiara, „reflektiraju nekoliko osnovnih pravila“ za pisanje: 1. Kako bi nešto mogli shvatiti nadređeni? 2. Kako bi reagirali vjerski autoriteti? 3. Kako bi reagirale uprave kazališta čija će publika gledati određeni komad?“¹⁸³

Ovim pitanjima otvara se rasprava kontrole sadržaja u gotovo hermetičnim režimima kakav je bio i fašizam. Razrađeni sustavi nadzora društvenog i privatnog života građana drži masu na okupu i spriječava mogućnosti racionalizacija evidentno loših pojava, jer se u kolektivnoj inidentifikaciji teško ostavljaju one osobne. U fašizmu se taj mehanizam kontrole provodio u svim oblastima, a posebno je valjalo biti oprezan u kolektivnoj opasnosti od smijeha kojeg je trebalo kontrolirati.

Književnost koja je inklinirala komičnom, kao i drugi oblici smiješnoga, prolazili su rendgenske preglede cenzora i dušebrižnika koji su zadirali u svaku moguću natruhu ismijavanja režima manipulativno vraćajući humor u granice prihvatljivoga. Nemamo sasvim jasne dokaze koji bi bili rezultat analize smijeha i njegove količine za vrijeme totalitarnih režima. Međutim, karikaturist Gec 1945. godine tvrdi da se u takvim okolnostima smijeh ipak čuje tiše te je istaknuo:

U toj novoj, teškoj zori koju je čovječanstvo doživjelo, gotovo smo izgubili naviku smijanja... Blažen neka je ljudi smijeh koji se u doba naše mladosti nezaustavljivo širio, gotovo bez razloga ili zbog nekog „glupog razloga“, kao što je govorio Petrolini, ali je bio zdrav izraz našeg postojanja. (...) Nama Latinima i Mediterancima smijeh je u krvi i vjerojatno nam je Mussolinijeva diktatura bila tim teže podnošljiva, jer nam je bilo zabranjeno smijati se, iako su tolike teme pred nama upravo pozivale na smijeh.¹⁸⁴

Politički režimi preslikavaju na narod obrasce djelovanja vođa te samim time narod postaje zrcalni odraz ponašanja vladajućeg ili cjelokupne vlasti.

Smijeh i humoristično u fašističkoj su se Italiji smatrali nižom vrstom umjetnosti te su bili znatno manje zastupljeni u književnom, ali i izvedbenom kulturnom prostoru. Književnost koja je inklinirala humoru nerijetko je bila označena kao sumnjivog karaktera koji bi se, ako ne namjerno onda slučajno, mogao narugati vladajućima. U takvom procijepu svoj put pronalaze *rivista* i *varietà*. Potonji se pojam odnosi na predstave koje su se odigravale u

¹⁸³ De Chiara, G., *La censura è un gioco d'azzardo*, u *Sipario*, br. 225, studeni 1957., str. 25. Preveo Ivo Perkušić.

¹⁸⁴ Gianeri, E., (Gec), *Il Cesare di cartapesta, Mussolini nella caricatura*, Torino, Vega, 2. izd., 31. kolovoza 1945., str. 27-28. u Matard-Bonucci, M. *Fašistički totalitarizam*, TIM press, Zagreb 2021., str. 162.

malim prigradskim kazalištima ili prostorima namijenjenim za igru, a redovito su sadržavale komične glazbene brojeve, dok je prvi sadržavao elemente mjuzikla s nešto dužem trajanju. Ovakve kazališne vrste iznjedrile su neke od najvećih talijanskih komičara, među kojima je jedan od najpoznatijih Totò. Kao i brojni drugi glumci, i on je započeo svoju karijeru upravo igrajući u takvim predstavama koje su se izravno obraćale publici i to na dijalektu, ali poštujući tradiciju koju je Pirandello objasnio:

kao blisku i neophodnu vezu između jezičnih pokreta i humora te tvrdi kako dijalektalna književnost i poezija posjeduju humor „na talijanski način“. Humor je je najprije potrebna bliskost stila, koja je uvijek bila sputavana zaokupljenošću formom i svim onim retoričkim pitanjima koja su se kod nas postavljala vezano uz jezik. Humor je potrebno življe, slobodno, spontano i neposredno kretanje jezika... kretanje je u živom jeziku i u formi koja se stvara. Humor koji ne može dosaditi (...) nalazimo u dijalektalnim izrazima, u makaronskoj poeziji i kod pisaca koji su se pobunili protiv retorike.¹⁸⁵

U burnim vremenima ratnih previranja, znakovito je bilo stremljenje ka jedinstvu, kako talijanskog teritorija tako i jezičnom određenju identiteta, kojega su zagovarali umjetnici i književnici kroz svoj rad. Upravo tijekom rata, a napose nakon njega, razvijala se dijalektalna kazališna umjetnost iz pera Di Filippa kao i našeg Darija Foa koji su dijalekt koristili kao sredstvo ujedinjavanja i denunciranja te izražene težnje, približavajući tako svoje djelovanje čitateljima i gledateljima.

U nizu talijanskih tekstova o kulturnim politikama u razdoblju fašizma nalazimo na zanimljiv podatak kako je 1925. popisano 98 humorističnih novina, 1928. bilo ih je 40, a dvije godine kasnije 30. Dvanaest godina kasnije, 1940. bilo ih je 13.¹⁸⁶

Ovakav se tretman humora širio na sve izvedbene umjetnosti koje su mogle, čak i nehotice, okrznuti sklisku poziciju smiješnoga, te naizgled trivijalne ugroze vladajućih. I danas je satira neugodno legalno oružje koje se lako može uperiti u politička uređenja, a tako je bilo i u fašizmu kada je posebno regulirana sloboda medija, a samim time i uporaba humorističnih sadržaja. Rijetki autori i glumci, kao što su Nicola Maldacea, Angelo Cecchelina, Totò i Eduardo De Filippo, odvažili su se, u svojim varijete izvedbama, držati se humorističnog puta i provocirati.¹⁸⁷ Humor je, u takvim vremenima, cirkulirao iz oba smjera.

¹⁸⁵ Pirandello, L., *L'umorismo*, Oscar Mondadori, Milano, 1992. (1. izd. 1908.) str. 43-44, a u Matard-Bonucci, M., *Fašistički totalitarizam*, TIM press, Zagreb 2021., str. 170

¹⁸⁶ Tannenbaum, E., *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Mursia, 1974.; Cannistraro P., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Rim-Bari, Laterza, 1975; Asor-Rosa, A., „La cultura“ u *Storia d'Italia*, vol. 4, t. 2, Torino 1975; Bobbio, N., „La cultura e il fascismo“ u *Fascismo e società italiana*, Torino, 1973.

¹⁸⁷ Marinai, E., *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, Edizioni ETS, Pisa, 2007., str. 44. Spomenuti autori: Nicola Maldacea (1870. Napulj – 1945. Rim), talijanski glumac i

Koristili su ga i predstavnici vlasti koji su na taj način željeli relativizirati strogoću i represiju supstituirajući ih lažnom ležernoću. Humor se osakaćeno primjećivao u kontroliranom društvu kroz nešto bi samo trebalo biti usmjereno prema neprijateljima.

Slijedom ovakvih uputa i već ustaljenog obrasca ovakovo shvaćanje je postalo progresivno pa je bilo jasno da se nikako ne smiju ismijavati vodeće ličnosti tadašnje talijanske politike, ali i karakteristike tadašnjeg društvenog života koje bi mogle dovesti do odstupanja od zacrtanih ciljeva režima pojačanih manipulativnim metodama. Tako se navodi da su:

U više navrata, na Duceovo izričito traženje ili po nalogu Leopolda Zurla, zaduženog za kazališnu cenzuru, dijelovi nekih komedija i kabaretskih predstava bili su izbačeni zbog pokušaja da nasmiju oko tema koje su ocijenjene kao neprimjerene. Bilo je posve jasno da nema smijanja na račun Ducea, cenzura to nikada nije morala posebno istaknuti. No također je bilo zabranjeno prikazivati ga u nekoj kabaretskoj predstavi ili pustiti tonski zapis njegova glasa kad je objavio završetak rata u Etiopiji.¹⁸⁸

Nastavlja se:

Tako je želja za kontrolom smijeha izazvala pravi lov na pogrešni smisao, dvosmislenosti, moguće aluzije i skriveni smisao. Naslovi varijetetskih predstava proučavani su s osobitom predostrožnošću, bez obzira na to odnose li se na metaforu, metonimiju ili elipsu. „Sve ispočetka“ naslov je Manginijeve varijetetske predstave protiv kojeg je prosvjedovao PNF. „Ali kad on govori“ promijenjeno je u „Ako ti kažem idi s mirom, idi“. „Kad on govori“ moglo je značiti samo da je to onaj „koji uvijek ima pravo“, Mussolini.¹⁸⁹

Kontrola je predstvaljala operacijski plan nadzora društvenih strujanja i ponašanja. Vlast je konspirirala spram onih koji bi se drznuli prokazati drugačije. U svoj svojoj složenosti odnosa i pojedinca i države u takvim oklonostima, ovakvo ponašanje je bila jasna simplicistička upute po principu - ne talajas. Međutim, bilo je onih, poput Foa, koji su takve odluke smtrali nečim što bismo mogli nazvati histerični ili afektivni strah koji je postajao blokada za bilo kakvu aktivnu reakciju otpora. Humor se utvrđivao kao konsekvencija nakupljenih grotesknih ponašanja vlasti, a opet u suprotnosti od tek krotke emotivne i fizičke reakcije spram iste. Bilo je to iznimno važno i snažno

komediograf, Angelo Cecchelina (1894. Trst – 1964. Torino) talijanski glumac i komediograf, Totò, punim imenom Antonio Griffò Focas Flavio Angelo Ducas Comneno Porfirogenito Gagliardi De Curtis di Bisanzio (1898. Napulj – 1967. Rim) jedan od najpoznatijih talijanskih glumaca i dramatičara, scenarista i pjesnika (1900. Napulj – 1984. Rim) jedan od najpoznatijih talijanskih glumaca, redatelja, dramatičara i scenarista.

¹⁸⁸ ACS, Min Cul Pop, Censura teatrale u Matard-Bonucci, M., *Fašistički totalitarizam*, TIM press, Zagreb 2021., str. 181.

¹⁸⁹ Zurlo, L., *Memorie*, op. cit., str. 161. u Matard-Bonucci, M., *Fašistički totalitarizam*, TIM press, Zagreb 2021., str. 183.

sredstvo kojim su se mogle slati političke ili društvene poruke. Upravo zbog toga nijedna vlast ni danas ne voli takav pristup valorizacijama ili eksplikacijama svojih postupaka. Smijeh posjeduje svoju autonomiju koju monopolizirane politike nastoje suzbiti:

Il potere, qualsiasi potere, teme oltre ogni cosa, il riso, il sorriso, lo sghignazzo. Perché la risata denota senso critico, fantasia, intelligenza, distacco da ogni fanatismo. Nella scala dell'evoluzione, abbiamo prima l'*homo faber*, poi l'*homo sapiens* e terzo l'*homo ridens*. Il più sottile, difficile da mettere sotto e incastrare.¹⁹⁰

U dramaturgiji Darija Foa ovakvo je mišljenje utkano u pore njegovih likova, njihovih stavova i reakcija. Raznaje se u temama koje su psihološki i sociološki doticale rubna društvena pitanja kojima smo se bavili.

¹⁹⁰ Farrell, J., *Dario e Franca, La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, Ledizioni, Milano, 2014., str. 321.

4.2. Satira kao politička kritika društva

Sam Fo je rekao kako je kazalište političko.¹⁹¹ Ovakvim razmišljanjem gotovo da bismo mogli smatrati njegovu dužnost taknuti se politike barem dijelom u svojem dramskom te izvedbenom opusu. Hrvao se s različitim tezama političkog unutar svojeg dramskog pisma u kojima je politike za koje se zalagao, a napose one s koje je otvoreno kritizirao, prokazivao kao suptilne ovojnice oko dramskih sukoba svojih protagonista. Instrumentarij za izravne aluzije na politiku i političko kod Foa je bila satira. Među definicijama satire koja bi odredila i Foove književno-političke namjere bila bi i ona koju nalazimo u objašnjenju Hrvatske enciklopedije koja kaže: „Predmet napada podvrgava se ismijavanju, ironiziranju, osudi i prijeziru, bilo da je riječ o pojedincu bilo o kolektivu.“¹⁹²

Kod Foovih komada različiti kolektivi imali su i svoje lidere¹⁹³ pa se može reći da je sve navedene glagole različito sprežao ovisno o kontekstima. Rabiti satiru kao estetski odabir dramskog rada svakako je podrazumijevalo i svojevrsnu hrabrost u fuziji dramaturga i glumca, a ujedno i redatelja koji je zaokružio cijeli koncept izvedbe. Koristeći satiru Fo se izravnije povezivao i s publikom jer je postavljao vlastita pravila proksemike u kontaktu s gledateljima kojima su satirizirani događaji iznimno bliski.

Foovi likovi, bez obzira na razdoblje u kojem su prikazani, uvijek su determinirani i sadašnjooću, stvarnim trenutkom izvedbe koji im pridaje aktualnost i analitičnost društvenog trenutka. Ovakav satirični pristup bio je njegov glas protiv lanca nepravdi i konotacija koje ona nosi. Kako ukratko navodi i Patrice Pavis u svojem *Pojmovniku teatra* da je „satirična komedija komad u kojem se uprizoruje i kritizira neka društvena praksa ili ljudski porok“¹⁹⁴, tako je i Fo, gotovo doslovno slijedeći ovakvu odrednicu, pisao i svoje komade.

Povijest satirčnih prikaza seže u daleku prošlost antike još od zapisa grčkog komediografa Aristofana¹⁹⁵ o kojem Hrvatska enciklopedija kaže: „Njegove komedije, kao i cijelu staru komediju, obilježavaju fantastični zapleti, otvorena politička kritika, poimenično ismijavanje

¹⁹¹ Usp. “Tutto il teatro è politico, tutta l’arte è politica.” u Fo, D. *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, vol. I, Milano, Mazzotta, 1970., str. 7.

¹⁹² Satira. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2023. <https://enciklopedija.hr/clanak/satira>. Pristupljeno 15. travnja 2023.

¹⁹³ Npr. predstavnici crkve u *Mistero buffo* ili predstavnici vlasti u *Morte accidentale di un anarchico*.

¹⁹⁴ Usp. Pavis, P., *Pojmovnik teatra*, Zagreb, Izdanja Antibarbarus d.o.o., 2004., str. 331.

¹⁹⁵ Aristofan (oko 445. pr. Kr. – oko 385. pr. Kr.), starogrčki pisac komedija.

suvremenika, opscene šale, duhovito komentiranje književnih i filozofskih tema.¹⁹⁶

Sasvim je razvidna izravna sličnost s onim što je stoljećima kasnije, na takvim zasadama, tematizirao Dario Fo. Aristofan je naglašavao lomove atenskog političkog života u kojima su se rasipale sastavnice demokracije i nekad više, nekad manje ugrožavale takozvanog malog čovjeka. I kod Foa je evidentan interes za građanin kojeg je sustav iznevjerio, koji ga podčinjava i manipulira te mu izbija brojne argumente često i nelegalnim sredstvima dovodeći ga u položaj zavisnosti.

Od antičkih vremena satiričari su prokazivali političku trulež i natruhe lošega koje se taloži u društvu kroz filter vladajućih mehanizama. Komičnost se mogla činiti prejednostavnim sredstvom, ali baš u takvoj opreci spram ozbiljnih prilika ona je imala jači učinak. Pejorativne konotacije ismijavanja pobijaju se u konačnom učinku, a to je razotkrivanje anomalija koje kroz takav komičan kanal mogu dovesti i do tragičnog kraja, pogotovo za one koji su inicirali ili konzumirali smiješno.

Sredstava kojima su se koristili komičari nisu evoluirala u svojoj biti, već samo vremensko-estetskim odabirima koji su pratili razvoj društva. Mogli bismo reći da su izravnosti, nebrušenosti, netaktičnosti i sirovosti i dalje odlike satire koja pogađa i rastvara. Ostala je jednako snažna, ali ne i jednoobrazna. Ovakvu stilsku heterogenost satira duguje dugom vijeku svojeg postojanja. Prožimanja novih strujanja, sloboda govora i kretanja konstantno razdrnavaju normative poimanja satiričkog. Jasnim i izravnim sredstvima satira na određeni način kompenzira kolektivna nezadovoljstva koja ne može izreći svaki pojedinac, ali ih satira može objediniti kroz stav ili igru glumca. Razbijanjem membrana pristojnog i prihvatljivog, ona poput vode pronalazi put i skuplja se u korito komičnog.

Opredjeljivanjem za stilistiku komičnog u paleti ironije, sarkazma pa sve do apsurdna iskazivalo se nezadovoljstvo na različite kreativne načine koji su kroz akciju proizvodili emotivne. Bez obzira što je snaga satire u prokazivanju drugih, ona je, i na Foovu primjeru, imala i snagu emocionalnog razotkrivanja likova koji se njome služe. Njegovi su se likovi uvijek pripadala sredini na koju satira udara svojom snagom ponekad inverzivne logike. Kontrastne sukobe Fo je najčešće prikazivao groteskim grimasama i karikaturalnim odabirima koji bi naglašavali anomalije politika i onih koji ih provode. No, ponekad su oni bili i sasvim litotični.

¹⁹⁶ Aristofan. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2023. <https://enciklopedija.hr/clanak/aristofan>. Pristupljeno 15. travnja 2023.

Protagonisti Foovih dramskih uradaka svrstavaju se u one koji su uvijek u poziciji rizika. Nemaju puno, ali mogli bi imati još manje i to ukoliko ne podignu svoj glas i na humorističan način ne prikažu ružne vidove stvarnosti te ih podvrgnu kolektivnoj promjeni. Međutim, isto tako, mogu imati manje jer bi ih oštra kazna vlasti mogla koštati još i više. U razmahu vještina Foova komičarskog arsenala nitko ne ostaje netaknut. Njegovi likovi pokušavaju podići razinu humanosti u društvu dehumanizirajući loše karakteristike onih koji sputavaju napretke. Bez blasfemičnih pretenzija satira ponekad grubo demaskira nanošenjem maski čovjekolikih oblika, ali i cijelim prikazom entiteta i oblika koji se udaljavaju od ljudskog i dodaju novu dimenziju karikaturalnosti koja se naglašava.

Akcijska manifestacija komičkog generira se kroz niz znakova koji izravno ili indirektno gađaju srž. Naizgled glavni cilj, zabava, postaje skundaran u prenošenju važnosti poruke kojoj je cilj oblikovanje drugačijeg javnog mišljenja i ukazivanje na propuste ili loše ponašanje onih koji vlast drže u svojim rukama.

Pasivnost naroda može usporiti učinak satire koja, ukoliko ne pretendira biti samo oblik zabave, može dozrijevati do vidljivih promjena. Kod odabira angažmana koji će podbadati i time izazivati reakcije dotaknutih treba biti oprezan. Satira lako može skliznuti u populizam kojeg će prozvani iskoristiti kao mogućnost reciprocitetnog djelovanja. Gradit će svoju popularnost na pogrđama satire tvrdeći kako predstvaljaju tek pokušaj degradacije njihova „ispravnog“ razmišljanja i djelovanja.

Fo se nije dao pokolebati i dramsko je koristio kao siguran društveni algoritam kojim upozoravati na propuste u umjetničkom okreuzenju izvedbe i književnom formatu zapsanog. Foova pravila žanra slijedila su klasične obrasce stvaranja humorističnog okruženja. Kroz duhovite, ali iznad svega dvosmislene i provokativne komentare, portretirajući likove kao na platnu sa svim njihovim vrlinama i manama, privlačio je pažnju javnosti i neprestano izazivao polemike. Možemo zaključiti kako je Fo sam pomicao granice ispitivanje dramaturških domišljatosti, intervencija i konkluzija. Njegova se komičnost prikazuje kao tvrdokorno živa komunikacija istine i obračuna sa svim oblicima političkih represija. Stoga ćemo pokušati donijeti uvide u dramsku kompoziciju i obradu tematike kroz izravna dramaturška sredstva.

Velik dio Foova uspjeha kao dramaturga ovisio je o njegovu izboru načina dočaravanja koncepata koje je obrađivao i njihovih farsičnih dosega. Jedna od mogućih odrednica farse, kao dramske vrste, jest ona koja je prvenstveno namijenjena izazivanju smijeha oslanjajući se i na korištenje i ekpoziciju pretjeranog u različitim situacijama iz kojih,

na koncu, smiješno i proizlazi. Slično tumačenje nalazimo i u *Pojmovniku teatra* gdje stoji da se „za farsu obično veže groteskna i vulgarna komika, prostački smijeh i nimalo profinjen stil. Sve su to pogrdni kvalifikativi koji od samog početka i često pogrešno polaze od postavke da se farsa suprotstavlja duhu, a priklanja tijelu, društvenoj stvarnosti, svakodnevnici.“¹⁹⁷

Međutim, vrlo vještim odabirima i leksičkim eskapadama Fo se uspijeva uzdići iznad brojnih mogućih slabosti koje prijete čak i ozbiljnim dramskim pokušajima pisanja za politički angažirano kazalište. Valja istaknuti da puko prihvaćanje farse kao dramske forme samo po sebi ne jamči uspješno postavljanje kazališnog komada. Unatoč tomu što se smatra jednostavnijim oblikom komedije, farsa je tehnički ipak zahtjevan oblik kazališta koji iziskuje koncentraciju kao i razrađenu glumačku tehniku potrebnu za uspješnu izvedbu na sceni. Fo je gustoću smiješnoga koristio kao nukleus za prikazivanje neprivlačnih pojava na atraktivne, domišljate načine.

Jedan od najboljih primjera takvog odnosa može se iščitati kroz niz komičnih, ali i tragikomičnih situacija u djelu *Morte accidentale di un anarchico* gdje nam Fo donosi priču o policijskom ispitivanju osobe koju će, nemogućnosti jasnog određenja, nazvati Luđak. Radnja se odvija u policijskoj postaji u Milanu, gdje se nalazi čovjek sumnjivog izgleda priveden na naizgled sasvim rutinsko ispitivanje. Osumnjičenik policajcima nije bio lagan zadatak, zagorčavao im je tijekom ispitivanja različitim dosjetkama i tematski, psihološki i s namjerom bježi od jasnih i konkretnih odgovora na ono što bi policija riješila po kratkom postupku. U simboličnim, ali i konkretnim pokušajima rotiranja zbiljskog i imaginarnog Luđak pokreće niz zbujujućih situacija koji policiju tjeraju na ispitivanje granica vlastitog strpljenja. U zamahu neuračunljivosti, Luđak neprestano kovitla priče u pravcima koji se odmiču od onoga što bi policija željela čuti. Ovakav pristup onemogućava i policiji da iznude priznanje kako je upravo on, Luđak, kriv za smrt anarhista koji je preminuo pod sumnjivim okolnostima i s uplivom policije. U poplavi pitanja i situacija koje variraju od komičnih do manje takvih, Luđak prokazuje policajce kao one koji provode nemoralnu politiku ispitivanja i sumnjive metode pri pronalasku istine. Mijenjajući karaktere i demaskirajući svaki prethodni, Luđak razotkriva sve krivine i anomalije sustava spremnog na preliminarnu osudu. Svojim postupcima zamrsio je mrežu policijskih reakcija i zaključaka. Fo je brzim izmjenama karaktera, ali i odabirom leksika radnju tjerao u nezaustavljivu bujicu događanja koja nije gubila na dosljednosti i relevantnosti radnje i same problematike dramskog. Verbalna

¹⁹⁷ Pavice, P., *Pojmovnik teatra*, Zagreb, nav. dj., str. 99.

gimnastika i fizičke eskapade tijekom iščitavanja stvaraju temelj za krucijalni sukob u komadu, koji poput bujice napreduje i gura radnju s tek pokojom naznakom prividnog smiraja i možebitnog razrješenja. Fo, dajući glavnom liku ime Luđak od samog početka zadaje zanimljiv i ambigvitetni prizvuk. Glavni junak nas vodi na put apsurdnih, nevjerojatnih, a opet mogućih zapleta kojima prokazuje naivnosti, ali i opasnosti sustava.

Naravno, Fo nas nije jednostavnim i naivnim načinom navukao na mišljenje kako se radi o osobi koja ima stvarnih psihičkih problema, već o onome koji koristi izvrnuti način ophođenja samo kako bi pokazao upravo takav sustav, koji nerijetko obrće realnosti s ciljem opravdavanja vlastitih postupaka. Mijenjajući svoje karaktere Luđak raspodjeljuje gustoću akcije na različitim razinama koje, svaka zasebno, razotkrivaju policijske postupke suprotstavljaju ih s onim koje nazivaju „anarhistički“.

Fo tematski i psihološki razlaže radnju koja nadilazi i vješto pisanje dajući nam pri tome zaključak kako se kreativno dramsko razmišljanje zakotrljalo u višeslojno analiziranje intelektualnog postupanja s jedne i pravnog s druge strane. Ključno je gibanje radnje koja se titranjem svake podteme odmiče sve dalje u shvaćanju sustava koji ograničava i oduzima slobode i pojedinaca koji postaju žrtve takvih postupaka.

Vidljivo je jasno korištenje komičnih elemenata, gotovo na improvizacijskoj razini, a napose kada se komad postavlja na scenu, komedije dell'arte kojom je Fo strukturirao radnju komada kombinirajući pritom književne i popularne elemente kazališta i integrirajući činjenice i zabavu na vrlo organski način. Njegov Luđak je tipičan *giullare*, preslika uličnog zabavljača i takozvani naglašivač neugodnih tema. U osnovi, on je bio narodni zabavljač, ali i narodni glasnogovornik koji bi satiričnim glasom ogorčenosti, koje su obični ljudi osjećali protiv autoriteta, iskazivao javno mišljenje. Ova figura, utjelovljena u liku Luđaka, predstavlja Foovu presonalizaciju problema koje uočava na političkoj, kulturnoj, a posebno kazališnoj razini. Foovo razlaganje pojmova koje primjenjuje u karakterizaciji likova, u njihovoj irazrađenoj fizičkoj radnji te načinima kojima se izražavaju nema pretenziju na finoće i krutosti koje često obilježavaju elitističko konvencionalno kazalište već su doprinos implementiranju jednostavnog stvarnog života u svim svojim složenim pojavnostima koje rezultiraju i ozbiljnim društvenim anomalijama. Njegov doprinos razumijevanju društveno-političkih zbivanja kroz dramsko pismo još jednom se potvrdilo uspješnom akcijskom podlogom transponiranom u svijet umjetnosti. Ne samo da smo suočeni s književnim

bravurama našeg autora, nego nam on na dokumentaristički način donosi angažman pojedinca u potrazi za istinom sukobljenog sa sustavima koji ne prežu pred ničim kako bi proveli volju nadređenih. Foova briljantno realistička usmjerenost daje potvrdu takvom dojmu koji, uz istančanu psihološku isprofiliranost likova, nudi slobodarsko opredjeljenje za pravedno postupanje države spram pojedinaca.

4.3. Kazalište kao sredstvo razotkrivanja društvenog licemjerja

Kazalište često istražuje i izlaže licemjerje prisutno u društvu i služi kao moguće sredstvo borbe za boljim uređenjima sustava. Predstave, u svojim analitičnostima i kreativnostima, razvijaju duopol u suprotnostima između javnih, društvenih vrijednosti i stvarnog ponašanja pojedinaca. Hipokrizija nerijetko proizlazi iz nesrazmjera između učvršćenih društvenih normi i stvarnog ponašanja društva. Kazalište u svojoj nakani da potakne na promišljanja razotkriva i brojne paradokse koji se sami po sebi nameću kao ono što bismo željeli promijeniti. Kroz slojevite priče i psihologijske oštroumne analize koje istražuju moralnu problematiku, predstave u svojoj jezgovitosti propitkuju postupke donošenja moralnih odluka.

Baveći se ovakvim angažmanima kazališta kroz umjetnička sredstva postaju fizički, ali i metafizički prostori gdje se ovakvi problemi naglašavaju, detektiraju, ali i provociraju. Jedan od najuočljivijih primjera moralnih dvojbi, neadekvatnih postupaka i represija jest politički diskurs unutar upravljačkih struktura nekog društva. Kazalište ovakve teme rado uzima kao premet analiza u hrabrim dramaturškim i redateljskim propitkivanjima, kao što je slučaj i kod Darija Foa. Kroz teme koje istražuju dublje društvene i moralne aspekte, Fo je poticao gledatelje na kritičko razmišljanje doprinoseći stvaranju društva koje teži dosljednosti i pravdi.

Razumjeti društvene postupke koji iskliznu iz tračnica humanizirane politike i takvih postupaka, izazov je sociološka iztraživanja. Međutim, ovakve se teme nalaze i na umjetničkim platformama od kojih je jedna svakako kazalište. Licemjerje kao društvenu pojavu možemo shvatiti i kao odabir postupaka kojima se lakše dolazi do cilja bez obzira na stvarna uvjerenja onih koji ih provode. Primjerice, osoba može javno podržavati određene vrijednosti, ali u privatnosti svojih razmišljanja težiti suprotnom ponašanju. Ovakvo ponašanje je najočitije među političkim elitama koje serviraju informacije i oblikuju društvene poretke. Bilo bi potrebno pronaći izvorište ove devijacije i iz nje crpiti mogućnosti rješenja. Razumijevanje korijena licemjerja bila je Foova društvena specijalnost pretvarana u literarne i umjetničke radove koji su rezultirali uspješnim izvedbama.¹⁹⁸ Smatrao je da

¹⁹⁸ Neki od dokaza su svakako kazališni komadi poput *Mistero buffo*, *Morte accidentale di un anarchico*, *Non si paga, non si paga!*

društvena kritika i otvorena rasprava mogu potaknuti ljude na razmišljanje o svojim postupcima i njihovim refleksijama.

Očitovanje laži i njezini utjecaji na društvo idu ukorak s licemjerjem koje zorno demonstrira razliku između onoga što ljudi javno propovijedaju kao svoje vrijednosti i ponašanja koja stvarno pokazuju u kada nisu pod budnim okom drugih promatrača. Uočavamo snažnu potrebu za dosljednošću i razmišljanjima o vlastitim postupcima kako bi smo potpomogli društvenom skladu i umanjenju šteta koje taktička i moralno diskutabilna ponašanja mogu proizvesti.

Društvena kritika u djelima Darija Foa često skida koprenu s lica ove pojave u društvu, istražujući razlike između deklariranih vrijednosti i stvarnih postupaka pojedinaca ili institucija.

Njegova poruga licemjerju ukazivala je na nedosljednosti u moralnim vrijednostima, političkim stavovima i društvenim angažmanima pojedinca i vladajućih. Ova vrsta društvene analize potiče na samorefleksiju i potrebu za usklađivanjem između riječi i djela kako bi se izbjegla nepoštenost ili nedosljednost. Napose se ovo odnosilo na teme izražene u politici, religiji, ili javnom mnijenju, gdje je javni govor često odstupao od stvarnih postupaka.

Snažna potreba bavljenja ovom temom kod Foa je bila važna zbog razvijanja svijesti i kritičkog duha koji je čeznuo za transparentnošću i odgovornosti u različitim segmentima društva. Fo je prepoznavao činjenicu da se licemjerje pojavljuje u različitim oblicima i razinama društva, a njegova je kritika igrala ključnu ulogu u razotkrivanju tih nedosljednosti s ciljem upozoravanja, ali i poziva na angažman za izgradnju pravednijeg društva.

Politički utjecajne osobe naglašavaju sve ono što možda ne rabe u svojim osobnim odabirima, jednako kao i vjerske vođe, stoga su i ovo bile nužno važne tema koje su našle svoje mjesto u dramaturgiji Darija Foa. On je, osim vrsnim književnim rješenjima, iskazivao cinizam i apatičnost prema ovakvoj vrsti ponašanja i javnog djelovanja pa tako kritika licemjerja nije samo pitanje pojedinačnih nedosljednosti, već i pitanje šireg kruga koji zahvaća i kulturu. Fom je postavljao pitanja o dosljednosti i traženje istinski jasnih postupaka koji bi trebali jamčiti boljitak zajednice i podržavati razmišljanje da je društvo u boljoj poziciji razvijanja slobode i istine ukoliko državni mehanizmi nemaju utjecaj na sve što se u društvu i zbiva.

Kazalište posjeduje moć analiziranja i otkrivanja društvenih kontradikcija pa su i Foovi likovi ti koji se odlikuju licemjernim karakteristikama, baš kao i onim koji otkrivaju te

znakove. Oni su uvijek služili kao snažni nositelji priče. Kroz njihove sukobe i unutarnje borbe publika je mogla doživjeti dublje razumijevanje ljudskih slabosti i kompleksnosti. Ova je tema kod našeg dramaturga bila samo poluga za slojevitije istraživanje ljudske prirode. Kroz likove i situacije postavljao je pitanja o moralu, etici i dosljednosti. Licemjerje se prikazivalo kao izvor humora, ali često i kao izvor drame ili tragedije koja je pokazivala svoj krik ispod valova smijeha. Likovi koje je Fo sučeljavao s licemjerjem uvijek su bili kompleksni i višeslojni te su odražavali stvarnosti ljudskog ponašanja. Uvijek sa satiričnim mačem i izoštrenom sviješću Fo je analizirao ovaj problem koristeći humor i izobličavanje stvarnosti te je postavljao likove pred moralne dileme, istražujući posljedice njihovih sumnjivih postupaka. U odabiru stilskih figura njegovi tekstovi puni su alegorija i metafora s ciljem prenošenja snažnih poruka. Likovi koji se suočavaju s vlastitim nedosljednostima služili su kao snažni katalizatori za introspekcije, a interakcije među njima odražavaju stvarne društvene dinamike na cijeloj skali događanja.

Kroz karaktere koji se suočavaju s licemjerjem, Foovo kazalište nijansirano istražuje motive, unutarnje sukobe i transformacije. Ponekad, likovi koji su licemjerni nisu jednostavni negativci, već kompleksne ličnosti koje se bore s vlastitim nedosljednostima, čime se čak poticala publika na empatiju i samoodređenje koje je naglašavalo mogućnost razvoja u punom potencijalu ispravnog.

U suvremenim dramskim djelima licemjerje se koristi i kao element za postavljanje pitanja o moći, pravdi, politici i etici. Karakteri koji se nose s vlastitim nedosljednostima kod Foa su, na primjer, biti simbolički predstavnici dubljih problema u društvu, koji su omogućavali publici prepoznavanje i razumijevanje složenih socijalnih strujanja.

Tako je i Fo koristio preplet licemjerja i laži za stvaranje odnosa između izraženih stavova i stvarnih njihovih manifestiranja. Laži koje proizlaze iz licemjernog ponašanja bile su nerijetko usmjerene prema drugima ili čak prema samom sebi te su se koristile kao ključni elementi zapleta. Karakteri koji tkaju mrežu laži ili prikrivaju svoje prave namjere stvaraju napetost i dramu pružajući dublje uvide u ljudsku prirodu. Sociološki gledano, likovi¹⁹⁹ koji pribjegavaju licemjerju i lažima kako bi došli do cilja postajali su ključni protagonisti u pričama, a njihovi sukobi pružali su platformu za istraživanje etičkih, moralnih i

¹⁹⁹ Najtipičniji primjeri su Luđak u *Morte accidentale di un anarchico* koji služeći se lažnim predstavljajima želi doći do cilja istine, baš kao i Antonia u *Non si paga, non si paga!* koja varajući želi ukazati na probleme žena i neimaštine.

emocionalnih nijansi ljudskog ponašanja te su samo lakmus-papir za šire društvene stvarnosti. Foove predstave uvijek su bacale svjetlo na institucionalne laži i političke manipulacije.

Valja istaknuti kako Fo nije samo prokazivao postupke licemjerja već i njihove posljedice. Njegovi likovi koji su se suočavali s vlastitim lažima često su prolazili kroz duboku emocionalnu transformaciju koju zbog brzina replika i scena ne vidimo u vanjskim manifestacijama, već u rimu igre.²⁰⁰ Prikazivao je likove koji koriste laži kao sredstvo za postizanje ciljeva, očuvanje reputacije ili izbjegavanje neugodnosti i nikada nisu bili crno-bijeli, već su predstavljali nijansirane ličnosti koje se bore s unutarnjim sukobima. Laži koje proizlaze iz njihova licemjerja služile su kao snažan katalizator za razvoj priče, postavljajući likove pred brojne moralne izbore. Ove teme omogućavale su Foovim dramama svojevrsnu istragu nijansiranosti ljudskog morala te suočavanje s vlastitim nelinearnostima i razumijevanjima društvenih normi jer su bili predstavnici onih koji pribjegavaju lažima portretirani kao arhetipski nositelji dramskih zapleta.

U dramskom opusu Fo je koristio ovu temu kako bi se bavio pitanjima identiteta, autentičnosti i društvenih očekivanja. Prikazujući likove koji žive u vlastitim iluzijama ili varaju druge, otvarao je pitanja o naravi ljudske istine i njezinoj važnosti u međusobnim odnosima.

Laži naspram istine bile su snažan motiv koji je pokretao radnje predstava te i danas služe kao predmet za duboka istraživanja ljudskih složenosti. Fo je istovremeno poticao publiku na razmatranje vlastitih vrijednosti uvijek u usporedbi s vlastitim shvaćanjima u odnosu s izvanjskom prirodom te povijesnim kontekstom.

²⁰⁰ Isto.

4.4. Interpretacija i aktualizacija

Danas, možda više nego ikada prije, kod postavljanja kazališnog komada redatelj vode računa o aktualizaciji teme koju komad obrađuje i mogućnosti njezina prihvaćanja kod šire publike koja bi svakako trebala doživjeti poistovjećivanje s određenim dijelovima ili predstavom u cjelini. U svojoj određenosti tekst koji se postavlja završena je priča i kao takav već nosi svoju determiniranost na razini onoga “što je pjesnik htio reći” kao i onoga “što čitatelj/gledatelj želi vidjeti”. U prvom redu kod svakog postavljanja teksta na scenu redatelj je ujedno i prvi gledatelj, jer će se po njegovu viđenju predložka komad i postavljati. Svaki tekst nosi svoju zadatost temom, likovima, situacijama, odnosima itd., ali nužnost interpretacije, koja u konačnici može biti u potpunoj suprotnosti s onim što je sam autor naumio iskazati, krije čar kazališne igre.

Nema pravila kojim bi se neki tekst trebao igrati isključivo na određeni način. Naizgled jednostavna hipoteza koja se gotovo ne preispituje u suvremenom kazalištu, često je zamka ili opravdanje za razbijanje umjetnosti i prilično liberalan sustav tumačenja koji ne podliježe nikakvoj odgovornosti, osim ponovnom reinterpreteranju ili kritiziranju viđenog.

Kazalište kao sustav dopušta širinu koja se ponekad lako odmake s horizonta da je nemoguće, s druge strane, vidjeti polazišnu točku, to jest kazališni tekst. U suvremenom svijetu konzumerizma, podcjenjivanja vrijednosti, potkapacitiranosti strpljenjem i nijekanjem intelektualnih napora, simplificirane interpretacije često postaju izlika za ionako naporan sustav koji ne dozvoljavanja čistu razbibrigu. Nedvojbena inflacija kazališnih trupa i tekstova skrojenih upravo za takvu nakanu ovdje nisu predmet razmatranja, pa samim time ni valoriziranja. U našem pokušaju shvaćanja aktualnosti kazališta kao zapisane literature omeđenost na konceptualne složenosti, ali i prihvatljivost šire publike, umrežavaju se kao zanimljivo gledište proučavanja s tankom granicom podilaženja ukusima, zarade na kazališnim blagajnama i zadržavanja povlastice da je kazalište ipak ozbiljna ustanova. Dario Fo svakako je jedan od onih autora čiji kasniji tekstovi hodaju po rubu tematskog konzumerizma suvremenog svijeta, kojemu samo vremenski odmak daje ono što danas pripisujemo velikanima dramskog pisma. U ovakvom tumačenju aktualnost je ono što svaki tekst čini prihvatljivim na sceni. Poistovjećivanje s povijesnim ličnostima, načinima života i razmišljanjima ono su što svakoga može povezati s temom kazališnog komada i razbiti

granicu dualnog shvaćanja: oni ili mi. I sam Fo kaže:

Se tu cominci ad esempio a leggere Shakespeare così, e a portarlo così davanti alla gente stai tranquillo che l'operaio e tutti quanti capiscono il significato che ha. Mentre quando te lo leggono come fanno di solito e' sempre il biondino che muore consumato e disperato, pieno di gloria e di atteggiamenti eroici, falsi. Ecco la falsità'. Di tutta la cultura.²⁰¹

Populistički pristup teatru, često izvrgnut ruglu, podrazumijeva pristupačnost kazališnog sadržaja široj publici s temama koje ostaju na razini banalnoga. Ovdje bismo mogli govoriti o propitkivanju javnog ukusa sabranog u komercijalni pristup kazališnoj umjetnosti kojoj nipošto ne možemo zanijekati pokušaj širenja utjecaja teatra na svakodnevni život, ali na temeljnoj razini može predstavljati aberaciju kanona koji izučavamo kao predmet književne teorije, a ne invencije vremena ili marketinške dovitljivosti suvremenog svijeta. Međutim, kod Foa jedno ne isključuje drugo. Fenomen komedije dell'arte, promatran kroz lupu suvremenih sadržaja komercijalnog teatra, u malo čemu odstupa upravo od ponekad lake komike i brzih rješenja koja naizgled ozbiljne kazališne strukture lome na sadržaj banalnosti. U osnovi svakog teatra stoga jest njegova mogućnost sparivanja sa suvremenim zbivanjima:

Quando scrivevo le farse, per esempio, mi ero reso conto concretamente che non c'è vero teatro che non sia teatro di situazione. Ogni azione teatrale nasce da una situazione scenica pregnante di sviluppi di azione.²⁰²

Takvo razmišljanje Foova je strategija razvoja svih dramskih, ali i prozних djela u kojima na isti način promišlja živote imaginarnih likova, ali i onih stvarnih u svojim osvrtima na živote povijesnih ličnosti:

Il teatro che vuole basarsi su di un dialogo autonomo dello sviluppo di un'azione, che non è espressivo di un'azione potenziale, non è teatro, è letteratura. Il linguaggio teatrale è sintetico, non consente indugi descrittivi della situazione o di stati d'animo, a meno che non siano parte del ritmo che si vuol tenere.²⁰³

Možemo zaključiti kako je svako scensko uprizorenje u sadašnjosti kod Foa ujedno i zrcaljenje dijela te sadašnjosti. Koliko je interpretativna snaga povijesnih saznanja, sažetih u zapisima prošlosti, prisutna u Foovoj kreativnoj poetici svjedoči niz naslova njegova

²⁰¹ Artese, E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, nav. dj., str. 21.

²⁰² Isto, str. 22.

²⁰³ Isto.

stvaralaštva koji se oslanja većinom na literarni rad van dramskog bazena, ali s neraskidivim dramskim notama u ritmu rečenice.²⁰⁴ Gotovo svaka Foova osobna relacija spram stvarnih događaja prožeta je lucidnom glumačkom energijom spremnom da taj isti prozni zapis prevede u živu monološku ili dijalošku kazališnu riječ. Ovdje valja podsjetiti kako su, kod pojave prvih Foovih komedija, neki tada već afirmirani autori, poput Alberta Moravie ili Pier Paola Pasolinija, smatrali kako je „Foovo bavljenje teatrom nedovoljno razrađen sustav koji bi se uklapao u književne standarde. Pasolini je točnije, kako navodi sam Fo u razgovoru s Erminijom Artese, kazao kako Fo predstavlja određenu vrstu kuge za talijanski teatar.“²⁰⁵

Fo je imao svoje mišljenje o takvom stavu, ističući u istom razgovoru „kako je Pasolinijev problem u tome što se ne može odvojiti od svojeg učenjačko-književnog pristupa kazalištu.“²⁰⁶ Takvo promišljanje često je kamen spoticanja kada se pokušavaju interpretirati kako dramski tekstovi tako i sama uprizorenja. Ovdje prvenstveno mislimo na teoretska raspređanja o pročitanim tekstovima ili odgledanim predstavama bez umjetničkih evaluacija. Međutim, kod Foa je upravo potrebno uključiti oba aspekta. Dramatičar i glumac ne može odvojiti teoriju od prakse. Ekskluzivitet analitičkog pristupa bez aktivnog sudjelovanja kod Foa je izvjesno nemoguć, jer nikada nije izvodio bez analize ili analizirao bez izvedbe. Konstrukcija dramskog čina, isključivo zapisanog ili izvedbenog, kod Foa ne predstavlja mehanizam klasičnog zapisa.

Mogli bismo ustvrditi kako su Foovi zapisani tekstovi bili tek sinopsis za živu izvedbu u kojoj je glavni junak on, sam autor. Predmet teorijskih osporavanja može biti takav način rada u proučavanju Foova stvaralaštva, ali danas, možda više nego ikada prije, u teatru smo suočeni s opetovanim reinteretiranjima i dopisivanjima samih autorskih velikana poput Williama Shakespearea, Molierea, A.P. Čehova i drugih klasika svjetske dramaturgije.²⁰⁷ U ovakvom trendu više gotovo nitko ne propitkuje odmaka koji služe za aktualiziranje tradicionalno primamljivih predložaka. Potpisi prema motivima nalaze se u brojnim svjetskim

²⁰⁴ Npr. Fo, D. *Kristina švedska. Žena gotovo slučajno*, Zagreb, Ljevak, 2018.

²⁰⁵ Usp. s 201., str.23.

²⁰⁶ Usp. „Pasolini mi viene in mente ora che l'hai nominato – disse una volta che la sua opinione su di me e sui miei lavori era talmente negativa che preferiva non parlarne. Ma ne parlò, invece: disse che ero „una specie di peste del teatro italiano“. Questo perche io avevo detto di lui che non avrebbe mai potuto fare teatro, nel senso che non poteva spogliarsi dalla sua vocazione di letterato.“ Artese, E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, nav. dj., str. 23.

²⁰⁷ Primjeri predstava: *Psi, pare, pištolji* autora i redatelja Ivana Plazibata, nastala spajanjem jednočinki *Medvjed* i *Prosidba* A.P. Čehova u produkciji Gradskog kazališta mladih iz Splita čija je premijerna izvedba bila 5. ožujka 2021., potom predstava *12. NOĆ ili kako hoćete* autora Grzegorz Jarzyna i Roman Pawłowski u režiji Grzegorza Jarzyna, nastala prema motivima *Na tri kralja ili kako hoćete* Williama Shakespearea u koprodukciji Zagrebačkog kazališta mladih i Dubrovačkih ljetnih igara čija je premijerna izvedba bila 23. rujna 2023.

inscenacijama što potvrđuje da je konstantna prilagodba aktualitetu određenog društvenog zbivanja Foova preteča suvremenog redateljskog iskaza vlastitih ideja i odmaka od zadanog teksta koji postaje tek predložak za neko sasvim novo dramsko pismo. U tome je i bit kazališta. Razbiti mit da dramski tekst nije zapisan u kamenu nego na papiru i da se može reinterpreterirati i razrađivati na različitim razinama poštujući uvijek autorsko pravo izvornog zapisa.

Mistero buffo è un contenitore che, nel tempo, si è modificato; ce ne sono varie versioni. I monologhi, i racconti, venivano alternati, eliminati, sostituiti, da Fo, che ne aggiungeva altri nuovi. Io, anche per dare una forma unitaria allo spettacolo, ho scelto i brano legati ai “Vangeli apocrifi” :”Il primo miracolo di Gesù Bambino”, con la premessa divertentissima dell’arrivo dei Magi, “Le nozze di Cana”, “La resurrezione di Lazzaro”; “Caino e Abele”; “Il miracolo del cieco e dello storpio” (difficile, faticosissimo); e ”Bonifacio VIII”. Ne è risultato un testo compatto, di grande, fortissimo impatto; un grande impegno di interpretazione e tra pantomima e grammelot.²⁰⁸

Dario Fo je 1. listopada 1969. premijerno izveo *Mistero buffo* u scenskom prostoru kina Ariston u Sestri Levanteu, a na 50. obljetnici 2019. Foov učenik i suradnik Mario Pirovano odigrao je upravo taj naslov u spomen na velikog autora i glumca. Zanimljivo je da je cijelim projektom koordinirala Foova unuka Mattea Fo koja je i sama tražila da se izvrše izmjene u originalnom tekstu, i to na način da se nekadašnja svakodnevica pretvori u današnju, što je Mario Pirovano i napravio: „Sono aggiornati all'oggi, come nello spirito originale – spiega Mattea Fo – fino all'ultimo le giullarate erano in valutazione e per ricostruire i testi c'è evoluto un lungo lavoro di ricerca del materiale.“²⁰⁹

Umjetnost izražavanja različitih interpretativnih razina dramskih tekstova iskazala se kao Foov forte unutar dijatriba oko njegova umjetničkog kreda koji su mu često osporavali uspoređujući ga s gotovo kolumnističkim osvrtima na svakodnevnicu. Međutim, možemo sa sigurnošću reći da je upravo aktualitet i mogućnost modeliranja prošlosti u svrhu sadašnjeg konteksta jedno od distinktivnih autorskih, ali i izvedbenih Foovih kvaliteta. Svi će se složiti da je dramaturška interpretacija i viđenje svakog teksta stvar pojedinačnih režijsko-glumačkih promišljanja koja uvijek, od pojave redateljskog kazališta, imaju svoje opravdanje. Kod Foa je sporna bila upravo autokorekcija dramskog pisma na način da bi pojedine dijelove, po razrađenoj, aktualiziranoj, a možemo reći i društveno riješenoj pojavi, sam izbacivao i

²⁰⁸ Mario Pirovano, Conferenza su Dario Fo, Sesti Levante, 1. listopada 2019., www.vitomolinari.it

²⁰⁹ Il secolo XIX, 1. listopada 2019., str. 16, Sara Olivieri, Sestri Levante

nadomještao novim aktualitetima unutar istog dramskog konteksta. Pojednostavljeno „pakiranje isto, ali različit proizvod“. U takvom omotu vlastitih rečenica, vlastitog dramskog potpisa, njegove su teme bile uvijek izazov vremena u kojem su se igrale na pozornici.

Kazališni mit tzv. zgotovljenog teksta²¹⁰ koji se u svojoj zatvorenosti ne postavlja kao vakumirani sustav tek s mogućnošću različite izvedbe, kod Foa je živi element koji razbija hermetičnost izraženu napisanim ili objavljenim tekstom. Možemo ovdje uočiti možebitan problem *neverending storyja* koji lako klizne u književni promašaj jer da bismo mogli analizirati neko književno djelo, trebali bismo ga moći omeđiti koriscama tiskanog izdanja. Međutim, ovakav Foaov odabir dodavanja novoga na već zapisano svakom novom izvedbom imao je i reperkusije na pitanja slobode izražavanja, jer su ga upravo zbog izlaska iz tzv. zgotovljenog teksta i cenzurirali, a o čemu kaže: „Ci bloccarono il testo *Sani da legare*, dovemmo riscriverne una parte e ogni sera, in teatro seduti in terza fila, trovavamo puntuali, pronti col copione sulle ginocchia, due controllori del ministero dello Spettacolo che seguivano parola per parola quello che andavamo dicendo sulla scena.“²¹¹ U istom tekstu Foa čak ističe poziv na suzdržavanje od izmjena u tekstu: „Alla fine di quella settimana ci chiamarono in questura. Il capo dell'ufficio ci intimò: „Non potete andare a soggetto come vi pare, altrimenti come vi si può seguire?“²¹² Složit ćemo se kako svaku neodređenu pojavu vjerojatno možemo manjkavo promatrati ili joj pripisati niz nepoznanica uvijek iščekujući neku novu spoznaju daljnjim razvojem ili dopunom dodatnog sadržaja, ali kod Foa u tome i jest jedna od njegovih prepoznatljivosti i jedinstvene pojave unutar kazališta još od komedije dell'arte te na gore postavljeno pitanje o izmjenama teksta zbog možebitne nemogućnosti praćenja radnje odgovara: „Avete ragione, il fatto è che quando il pubblico ti segue con piacere sei portato a soddisfrarlo sempre di più, ma vi promettiamo che d'ora in poi staremo attenti!“²¹³ Znači li ovakav pristup razmišljanju da bi svako novo uprizorenje njegovih tekstova značilo i svojevrsnu dopunu autorstva našeg dramatičara pitanje je koje se nameće. Odgovor je, u predmetu naše interpretacije, jednostavan - da. Dokaz ovakvom razmišljanju svakako je već spomenuti rad Foaov prijatelja i, po obrazovanju amaterskog, ali po iskustvu profesionalnog, glumca Maria Pirovana koji je još za Foaov života, izvodeći neka od

²¹⁰ Pojam „zgotovljeni tekst“ koristim kao metaforu tiskanoga autorskog teksta kojemu bi svako drugo nadopisivanje rušilo integritet, ali i grubo kršilo autorska prava.

²¹¹ Fo, D., Rame, F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015., str. 61.

²¹² Isto, str. 61.

²¹³ Isto, str. 61.

najpoznatijih mu djela, gotovo uvijek davao svoj interpretativno tekstualni doprinos ovisno o mjestu i vremenu društvenih kretanja u kojemu bi ih i izvodio. Foovi komadi i dalje se izvode na pozornicama diljem svijeta, on je jedan od najizvođenijih suvremenih talijanskih autora, a njegova aktualnost krije se baš u interpretativnoj polivalentnosti i univerzalnosti poruke.

Il lavoro di recupero delle giullarate del Premio Nobel Dario Fo, portate in scena da Eugenio Allegri e Matthias Martelli, ha prodotto uno degli spettacoli più applauditi degli ultimi anni. Mistero buffo continua a entusiasmare nuove leve di spettatori: solo in scena, il pirotecnico Matthias Martelli passa dal lazzo comico alla poesia, fino alla tragedia umana e sociale, con una satira che tocca in chiave buffonesca, come nelle intenzioni di Fo, le storture del nostro tempo.²¹⁴

Takva vrsta otvorenosti spram mogućih interpretativnih rješenja nalazi svoj korijen u pokušaju istinskog, ponekad utopističkog gledanja na društvo. Vratimo se na *Morte accidentale di un anarchico* gdje je Fo bio zaokupljen državnom zlouporabom moći. U izrazito satiričnom duhu, komad ima za cilj optužiti državno podržano nasilje i represije, dajući sasvim novu pejorizirajuću sliku talijanske policije i pravosuđa. Policija, institucija kojoj je tobože povjerena zaštita naroda, biva razotkrivena kao vladino pomoćno sredstvo za utjerivanje straha u redove građanstva i za održavanje državne hegemonije bez obzira na zakonima jamčene slobode pojedinca. Pravosuđe nam Fo pokazuje se kao nepoštenu instituciju koja obiluje manjkavostima u pravilnom postupanju i u cjelovitosti. U Foovu komadu uvidamo dogovor policije i pravosuđa koji otkriva podosta o tome što se zapravo dogodilo tijekom državne istrage u slučaju anarhistove smrti.

U svojoj osudi talijanskog pravosudnog sustava koji se pokazuje kao skupina moćnika, Fo nas upozorava na kršenje pravde koju njeguje talijanska profašistička politička matrica. U zapletu raznih struja koje su se ujedinile kako bi provodile svoje politike, Fo umeće čak i svećenički autoritet skrećući tako pozornost na odnos između crkva i države. Katolička crkva vrlo je moćna institucija u talijanskome društvu i kao takva neizostavna je u analizi svih ostalih relacija s političkim krajobrazom. Njezina se prisutnost osjeća posvuda te ona zapravo, prema Fou, predstavlja istinsku političku moć.

Fo naglašava parodiranje crkve i njezinih rituala što nam je predočio kroz Luđakovo predstavljanje kao biskupa što u nešto doslovnijem smislu satirizira samu instituciju. Kroz niz parodija podcrtava važnost problema koji proizlaze iz sustava koji bi trebao nuditi rješenja za probleme te predstavljati duhovnu utjehu. Fo je uvijek balansirao između važnosti političkog sustava i institucije crkve, a posebno ih je podvrgnuo analizi u djelu *Mistero buffo* u kojem je

²¹⁴ Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale, www.teatrostabiletorino.it, Stagione 2020/21

kroz niz komičnih monologa nerijetko i gotovo namjerno prihvaćanje određenih konvencija. Također, njegove tematske preokupacije otvaraju i već spomenuta pitanja o kapitalističkoj eksploataciji te ekonomskim borbama i nevoljama radničke klase, gdje potpuno u marksističkom duhu osuđuje kapitalističko iskorištavanje postavljajući pitanja o temama kao što su naknada radnicima i pitanja socijalne skrbi. Niz je to problema koje je Fo tematizirao uporabom ironije, groteske i takvim portretiranjima likova.

Fo je svoj *Manuale minimo dell'attore*²¹⁵ izdao 1987. godine. Riječ je o radu ili skupu radova tiskanih na temu glumačkog obrazovanja s jasnom tendencijom da pojasni svoju viziju i ideju dramaturgije, ali ponajviše pučkog teatra. Fo je svoja iskustva i stavove temeljio na materijalima prikupljenim kroz vlastiti rad, ali i rad umjetnika diljem svijeta koji su utjecali na njegovo oblikovanje dramskoga. Ovdje valja istaknuti kako je za tisak ovog priručnika uvelike zaslužna Franca Rame, kao već sastavni dio simbioze glumačkog para, ali i svojevrsni supervizor Foovih ideja i pisanog opusa. Možemo primijetiti kako Fo već u samom nazivu priručnika daje prednost glumcu u odnosu na autore jer ga i nazivljem stavlja u povlašteni položaj što proizlazi iz odnosa samog Foa prema sebi, doživljavajući se prvenstveno glumcem koji autorski piše.

Zanimljiva je činjenica kako je uputstava za glumce i glumačke tehnike podosta u suvremenom svijetu, međutim tehnika kojom se i Fo služio u svojem priručniku, u našoj se analizi nameće kao dojam kojim bi se mogao svrstati uz teorijska izdanja najvećih autora poput Stanislavskog ili Brechta jer je riječ o svojevrsnom manifestu glumačkih tehnika i pristupa razumijevanju glume. Usporedbu ovakve vrste možemo potkrijepiti na više načina; nude se tehnike i njihova provođenja, traži se slojevita analiza postupaka, prikazuju se vježbe i njihovi rezultati te analiziraju postupci utjecaja tih rezultata na publiku. No, usprkos navedenom, svjedoci smo kako ovaj priručnik nije naišao na globalnu prihvaćenost i popularnost kao kod spomenutih autora. Razlog tomu bi mogao biti što je Foov pristup podučavanju posebno izravan, na način da je sve metode iskušao na vlastitoj koži kroz svoja iskustva ili iskustva svojih suradnika. U svojem izričaju koji postaje čvrsta struktura priručnika, Fo odbacuje čvrste oblike podučavanja zadane određenim okvirom. Primjećujemo da je priručnik podijeljen u takozvanih šest dana u kojima Fo analizira kazališne pojave i događanja počevši od komedije dell'arte pa sve do danas, nerijetko se suprotstavljajući

²¹⁵ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, nav. dj., str. 187.

pojedinin autorima kako što je Diderot, podržavajući metode fizičkog teatra Jacquesa Lecoqa i dajući zanimljive primjedbe na rad Brechta, Shakespearea i Stanislavskog, ali i donoseći razgovore s mladim, neiskusnim glumcima s kojima je analizirao i vlastite komade. Jedna od najvažnijih odrednica ovog djela jest činjenica koju možemo jasno primijetiti; potpuno različit pristup kazalištu i dramskoj književnosti. Fo je smatrao kako vrijednost kazališnog djela može biti mjerljiva samo u njegovu bivanju na sceni, u živom prikazu i ozvučenju, a nikako u samom dramskom zapisu. Upravo na ovoj ideji počiva njegov ideal dramatičara/glumca proizišao iz tradicije talijanskog teatra, a podučavan kasnije kao metoda koja zagovara interes i miješanje glumaca u posao dramaturga koji jednako kao i glumci trebali poznavati materiju, tradiciju i scenske alate.

Fo nas je suočio s pitanjima o kazalištu, s jednakom raspravljačkom strašću koju je gajio i prema političkim debatama.

U više navrata postavljao je pitanja poput onih bave li se oni koji propitkuju kazališna zbivanja razbijanjem uobičajenih razmišljanja i konvencija, sa željom za boljitkom, ili se samo bave prikazivačkom izvedbom ideja. Fo nije podržavao kazalište s istaknutim političkim stavovima bez ciljanog nuđenja rješenja i ideja za boljim. Za Foa su svakako bila važna uvjerenja i stavovi redatelja i producenata, ali jedino u službi jasnog iskazivanja skupa ideja koje objedinjuju sve elemente s ciljem zaokruživanja kazališnog iskustva.

Njegova je generacija proizišla iz rata i svi su bili željni znanja i dokazivanja, a Fo se gotovo istraživačko-avanturistički odnosio spram novih spoznaja i otkrića u kazalištu, uvijek upijajući nove spoznaje i učeći o povijesnim zbivanjima kroz bogatu dramsku tradiciju, kako onu talijansku tako i svjetsku. Osvrćući se na povijest kazališta, Fo je uvijek davao posebnu važnost onim autorima koji su donosili promjene i novine u poimanje kazališnih standarda i stilova koji nisu bili primarno dominantni ili aktualni. Ovo je uključivalo i skupine koje su se alternativnijim pristupima nastojale približiti suvremenoj publici.

Fo je na tradiciju gledao s velikim poštovanjem, uvažavajući autore koji se nisu uobičajeno analizirali na dramskim razinama, ali i one čiji je rad bio itekako kazališno cijenjen. Ovdje posebno možemo istaknuti njegovo pozitivno razmišljanje o velikanima poput Molièrea i Shakespearea. Često je isticao domišljatost Molièrea i njegova poimanja komičnog i tragičnog, koji svaki za sebe imaju snažne utjecaje na gledatelje. Fo nerijetko nalaže kako je kazalište u stalnoj potrazi za premrežavanjem tih smiješnih i tragičnih elemenata. U takvoj potrazi stvaranje dramskih tekstova zahtjeva balansiranje i analiziranje postupaka koji će

dovesti do kazališnog uprizorenja koje neće skliznuti u patetiku niti će gubiti na svojoj aktualnosti. U nastavku ćemo vidjeti upravo neke od situacija u kojima su Foova pisana i izvedbena djela pratila suvremena sociopolitička zbivanja te ih donosila na scenu aktualizirajući njihovu pojavnost ili pak potencijal iz kojeg tek treba nastati društveni rezultat.

O korupciji kao društvenoj pojavi već smo govorili, kao i o Foovoj potrebi da kazalištem reagira na društvene izazove. Tako ćemo vidjeti i dokazati njegovu kronološku tendenciju tumačenja svakodnevnih političkih zbivanja koja su obilježila povijest talijanskog društva.

Nakon kampanje *Mani pulite*²¹⁶ Dario Fo i Franca Rame odlučili su reagirati na način da su ponovno postavili na scenu svoju komediju iz 1964. godine *Settimo: ruba un po' meno*. Premijera je bila 20. studenog 1992., gotovo dvadeset godina nakon praizvedbe. Riječ je o svojevrsnom pretkazanju koje je Fo pisao kao parafraziranu sadašnjost tog vremena u kojem su se politički potezi nametali kao opcije mogućeg ponašanja, ali još uvijek kao fikcija. Međutim, te 1992. njegov se tekst činio kao preslika dnevnih novina satirički prikazujući i ironizirajući stvarnost koja, u obliku komedije, zapravo prikazuje gotovo tragične trenutke suvremene talijanske povijesti korupcije. U ovoj inscenaciji nema likova koji su bili u originalnoj postavi jer je Fo glavnu premisu djela nastojao prikazati kroz lik jedne osobe, France Rame. Ona je na pozornici izvodila monolog bez dodatnih scenskih pomagala osim velikih fotografija optuženih političara te natpisa poput *Ne zna desna što radi lijeva* ili poigravajući se s moralnim i religioznim odlikama *Ora et ladronat*.²¹⁷ Zanimljivost je bila ta da su, igrajući komad gotovo svakodnevno na turneji po cijeloj Italiji, Fo i Rame nadopunjavali tekst i fotografije sa svakim novim optuženikom kojeg bi sustav prokazao. Miješale su se tako gotovo dokumentarističke scene s onim satiričnim i fiktivnim prokazujući svaki mogući oblik koruptivnog djelovanja na humorističan, ali jednako tako i gotovo bolan, po društvo porazan način. Izvedbe su se činile gotovo kao sredstvo trijeznjena nakon osjećaja opijenosti koji su političke elite nudile narodu, a sada su naglo padale maske čemu je javnost svjedočila.

Nakon ovog uspješnog komada Fo nastavlja s radom na drugim djelima koja su sa scene redovito prozivala društvo i lirskim načinom opisivala epske promjene i događanja u

²¹⁶ *Mani pulite* (Čiste ruke), akcija talijanskog tužiteljstva početkom devedesetih godina prošlog stoljeća koja je razotkrila niz koruptivnih afera u kojima su sudjelovali političari i poduzetnici.

²¹⁷ Prevedeno s latinskog: Moli i kradi.

Italiji. Veliki Foov uzor Ruzante postao je još jednom glavna teme njegove izvedbe iz 1993. godine te kasnije još jedne 1995.²¹⁸ Ruzante je sam bio dramatičar/glumac koji je izvodio svoja djela propitkujući teme vremena kao svojevrsan kroničar kakav je bio i Fo, dotičući sve one kojima se društveno osviješteni autor u suvremenim propitkivanjima i bavi poput nasilja, rata, neimaštine, seksualnih odnosa te drugih. Baš kao i Fo, u svojem vremenu djelovanja i Ruzante je bio radikalna na način da je društveno zadirao u teme koje nisu svakomu po volji. Fo je Ruzantove tekstove preradio na suvremeni način dodajući im i vlastite lingvističke intervencije, kao i one u izvedbenim tvorevinama poput dijaloga i monologa koje je prilagođavao vlastitim nahođenjima i potrebama za tumačenjem pojava i tema koje je osobno smatrao važnima za to razdoblje. Upravo nakon prvotno uspješno izvedenog teksta, ovaj drugi predstavlja svojevrsnu nadogradnju i proširenje ideja začetih u prvim interpretacijama oslonjenima na rad velikog Ruzantea te mu u toj novoj inscenaciji Fo i nominalno dodaje „proširenje“, grafem „z“.

Devedesete godine prošlog stoljeća za Foa su značile plodno razdoblje u kojima se aktivnost društveno-političkog djelovanja disperzivno razvijala kroz svakodnevicu rezultirajući i izvedbom drugih predstava poput velikog uspjeha iz 1994. *Sesso? Grazie, tanto per gradire* koja je čak bila pod cenzorskim napadima jer se smatralo da je tekst načinom predstavljanja teme, leksičkim odabirima i pristupom znanstvenim dokazima predstavljao svojevrsnu opasnost za mlade i njihovo poimanje seksualnosti. U turbulentnim političkim vremenima tog razdoblja ovaj je komad izazvao i pozornost kritike koja je smatrala da predstavlja svojevrsan skok s političkih tema na jednu životno rubnu interpretaciju seksualnosti koja se još uvijek smatrala određenom tabu temom, a Fo i Rame su znali nesumnjivo proizvesti interes kojeg bi neki opisivali kao skandal. Međutim, umjetnički je par smatrao kako su neke od političkih tema u Italiji tog razdoblja toliko iscrpljene i analizirane višestrukim sociološkim i umjetničkim instrumentarijem da je bilo potrebno otvoriti novu temu koja bi mogla proizvesti jednako inovativan i upečatljiv učinak kao što je to seksualnost. Govoriti o seksualnosti rijetko je kada bilo uvaženo kao slobodna tema u književnom prostoru, a napose na kazališnim daskama, a da se pri tome ne bi doživjelo skandaliziranje ili prepucavanje je li takvim temama mjesto u općoj literaturi ili u teatrima. Fo i Rame su to dobro znali i zato su iskoristili svaku priliku da jednu tako naočigled opscenu i neprihvaćenu

²¹⁸ Dana 8. srpnja 1993. u teatru Nuovo di Spoleto premijerno izveo komad *Dario Fo incontra Ruzante*, a u siječnju 1995. pripremio je novo uprizorenje naziva *Dario Fo recita Ruzante* gdje namjerno dodaje još jedno slovo „z“ u imenu svojeg uzora.

temu postavne na scenu i daju joj edukativni smisao koji bi razbio tabuizirani okvir oko jednostavne i posve prirodne sastavnice ljudskih života kao što je seksualnost. Uvjerenja koja su nametala kako je duševni aspekt ljudskih života nadređen onom tjelesnom svoje uporište nalaze u tome što svako tjelesno zadovoljstvo oduzima snagu onom duševnom i na taj ga način pobjeđuje. Upravo su Fo i Rame nastojali maknuti prepreke u shvaćanju seksualnosti objašnjavajući kako je seksualna osviještenost iznimno važna za normalno djelovanje pojedinaca unutar društva. Ova tema podjednako obuhvaća i muškarce i žene, ali u svojim monolozima Franca Rame posebno naglašava položaj žena unutar seksualnosti, uključujući i one koje su žrtve neznanja i podređenog položaja. Rame je koristila priliku da izvedba bude svojevrsan sustav lekcija u kojima će na svojstven glumački način, koristeći kazalište kao platformu imaginacije, pričati o vrlo konkretnim pojavama i pojmovima koji se tiču seksualnosti. I ova predstava s novim razmišljanjima o važnosti kazališnih upliva u svakodnevne živote postigla je veliki uspjeh na koji će se svakako nadovezati i niz onih dramskih tekstova koje će u ukupnosti dojma dovesti i do Foove Nobelove nagrada za književnost.

5. UNIVERZALNOST KAZALIŠNE KRITIKE DARIJA FOA

5.1. Ključni aspekti kazališne kritike Darija Foa

Vidjeli smo kako je Foova dramaturgija rasadnik rasprava iz kojih se kritička promišljanja razmnažaju i utvrđuju u tradiciju propitivanja različitih aspekata ljudskog društva. Kroz povijest je kazalište služilo kao platforma za izražavanje ideja, sukoba i promjena pokazujući duboku povezanost sa svijetom oko sebe. Ono nije samo mjesto zabave i bijega u nestvarne svjetove stvarnih uprizorenja, već i primjer refleksije društvene realnosti i izazova s kojima se sredine, ili cijeli svijet, suočavaju. Kazalište kao kritika svijeta posjeduje moć potaknuti promjene, osvijestiti probleme i potaknuti gledatelje na razmišljanje i akciju.

Snažna je semiološka sastavnica razumijevanja kazališta koja se može analizirati višeslojno, a od takvog iščitavanja kazališnih znakova dolazimo i do boljeg razumijevanja samih predstava kao i izvedbenih alata. Francuski lingvist Georges Mounin ovako je govorio o semiologiji kazališta:

Značenje“ nekog kazališnog komada mnogo je udaljenije od značenja neke čisto jezične poruke, nego od značenja nekog događaja. Kazališna se predstava tumači točno onako kako se tumači i neki događaj kojemu čovjek nazoči ili u kojemu sudjeluje; on se ne čita, on se ne dekodira kao neka obična jezična (neumjetnička) poruka. Jednostavno, kazališna predstava je (obično) načinjena kao neka nadasve posebna vrsta slijeda događaja intencionalno proizvedenih eda bi bili tumačeni. Semiologija kazališta neće biti ništa drugo do traženja, napokon metodično, pravila (ako ih ima) koja vladaju tom nadasve složenom proizvodnjom naznaka i poticaja čija je svrha da prisile gledatelja na to da maksimalno sudjeluje u događaju koji je na poseban način umjetan i od kojeg se uvijek očekuje da će za toga gledatelja biti pun značenja (u strogo lingvističkom smislu te riječi ovog puta: izvedeni je komad kao cjelina označitelj jednoga označenog koji je umjetnički doživljaj gledatelja suočena s tim komadom).²¹⁹

Dakle, semiološko shvaćanje uprizorenog iznimno je značajno kako bi se poruke koje glumci, a u našem slučaju naš dramatičar/glumac, odašilju lakše i brže prihvaćale među gledateljima i samim time proizvodile reakcije, razmišljanja i akcije. Možemo zaključiti da je akcija pokrenuta samim razumijevanjem kazališnih poruka koje, u slučaju Darija Foa, uvijek imaju političku narav, što je i sam potvrdio govoreći: „Il dibattito che da anni ho aperto con il mio pubblico è inevitabilmente politico, perché il nostro teatro è politico. È un dibattito spontaneo perché il nostro teatro affronta i problemi di lotta e di sopravvivenza della parte della società

²¹⁹ Senker, B., *Uvod u suvremenu teatrologiju I.*, Zagreb, Lezkam international, d.o.o., str. 55-56.

da cui proviene il nostro pubblico. Questo può rispecchiarsi nella realtà che noi rappresentiamo, perché porta sulla scena le sue esigenze. Che sono esigenze di classe. Non voglio, con questo, contrapporre il dibattito politico al dibattito e all'interpretazione che tu chiami „critica“ della critica dotta.“²²⁰

Posljedično, kazalište kao kritika svijeta ima politički angažirani karakter. Kroz političke komedije, satire ili drame koje se bave aktualnim političkim temama, kazalište izražava kritiku prema političkim elitama, korumpiranim sustavima i društvenim nepravdama. To nije samo Foov slučaj, već takve primjere nalazimo i u drugim književnim djelima. Primjerice, djelo Bertolta Brechta *Majka Courage i njezina djeca* predstavlja oštru kritiku političke moći i ratne politike.

Naravno, i u talijanskoj književnosti nalazimo primjere kritičkog pisanja, bez obzira na žanr i na nestavljanje u prvi plan vidljive težine samog problema. Dobar je primjer *La Locandiera* Carla Goldonija koji, također komično kao Fo, ali drugim sredstvima, progovara o pitanjima moći, novca, utjecaja kroz novac, ljubavi, emancipaciji i položaju žene.

Također, jedan od onih koji je kritizirao, ali se dotičući politike ipak zadržavao uvijek s umjetničke strane, bio je i Luigi Pirandello s kojim je Fo dijelio mišljenje o važnosti teatra, a o kojem Pirandello kaže: „Il teatro non può morire. Forma della vita stessa, tutti ne siamo attori; e aboliti o abbandonati i teatri, il teatro seguiterebbe nella vita, insopprimibile; e sarebbe sempre spettacolo la natura stessa delle cose. Parlare di morte del teatro in un tempo come il nostro così pieno di contrasti e dunque così ricco di materia drammatica, tra tanto fermento di passioni e succedersi di casi che sommuovono l'intera vita dei popoli, urto d'eventi e instabilità di situazioni e il bisogno sempre più di tutti avvertito d'affermare alla fine qualche certezza nuova in mezzo a un così angoscioso ondeggiare di dubbii, è veramente un non senso.“²²¹ Međutim, Foov odgovor na usporedbu je bio kratak: „Non capisco, per esempio, come si possa mettere il nome di Pirandello e il mio a un capo e all'altro di uno stesso discorso.“²²² Još jednom naglašava „kako je njegov teatar politički.“²²³

Neupitno je da su se Fo i Pirandello bavili složenim temama ljudske egzistencije, identiteta i njihovih upliva u stvarnost i društvo, ali ipak su imali inicijalno različite fokusne točke. Pirandello je često istraživao fragmentiranost ljudske psihe i složenost identiteta, dok je

²²⁰ Artese, E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Edizioni Lerici, str. 2-3.

²²¹ Camilleri, A., *L'ombrello di Noè. Come si diventa scrittori a teatro*, Milano, Edizione BUR, str. 105.

²²² Artese, E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, nav. dj., str. 2.

²²³ Isto, str. 2.

Fo naglašavao političku intrigu, kontekst borbe pojedinaca protiv autoriteta i njegovih loših namjera.

I jedan i drugi iskazivali su jasna stajališta koja se isprepliću i izazivali su polemike. Ovaj smo primjer naveli kako bismo vidjeli da Fo nije bio osamljen u nakanama promjena kao predstavnik suvremenog talijanskog teatra. Nastavno, promotrit ćemo neke od ključnih aspekata Foove kritike kao prepoznatljivo njegove koja mu i daje snagu kritičara društva kroz poluge umjetnosti.

Fo se dokazao kao čvrsti predstavnik kazališta koje ima politički entitet s ulogom kritičara razotkrivajući društvene kratkovidnosti. Kombinirajući različite glumačke tehnike, stvarao je izvedbe koje su doprinosile razumijevanju slojevitosti postupaka provodljivih kroz političke programe.

U nastavku ćemo navesti neke od glumačkih alata kojima se Fo koristio kako bi, ne samo proizveo uspješan glumački, to jest umjetnički efekt, već iskazao kritiku spram društvenih anomalija i devijacija kojima je svjedočio. Jedno od najjačih sredstava koje je bilo pokretač svih ostalih unutarnja je radnja, to jest onaj osnovni impuls motivacije koja tjera na akciju, a jednostavnije rečeno „lik posreduje radnju i proživljava je iznutra ili mu je, naprotiv, ta radnja nametnuta izvana.“²²⁴ Rabeći ovakvu tehniku da na nominativni vanjski problem pokrene unutarnje reakcije, Fo je kreirao likove koji su isticali svoje unutarnje konflikte i proturječnosti kojima bi nudio razvoj tijekom izvedbe. Lik Luđaka u *Morte accidentale di un anarchico* dvoumi se reći istinu ili ne, pokazati se kao jedan lik ili preuzeti karakteristike drugoga, reći repliku koja će demantirati onu prethodnu. Na istom primjeru možemo vidjeti i tehniku suprotstavljanja žanrova jer je pod komikom skrivena napetost istrage koja se provodi i neočekivanost njezinih obrata, što rezultira postizanjem efekta pitanja koje se postavlja na početku i ne dobiva tako brzi odgovor. Ovom tehnikom Fo je naglašavao ironiju, paradokse i društvene kontraste koji samo postaju diskrepancija u logici sustava. U subverziji tradicionalnih kazališnih formi Fo je rezbario skrivene poruke u gestikulaciju, ali i replike, kreirajući bogati podtekst i tražeći od gledatelja da ga dekodiraju i slažu u potpunu sliku kritike za koju je uvijek optirao.

²²⁴ Pavis, P., *Pojmovnik teatra*, Zagreb, Antibarbarus d.o.o., 1996., str. 308.

Ono što smo ustanovili i kao jednu od dramaturških osi Foova teatra jest gesta i tjelesnost u svim segmentima. Kroz fizičku radnju i ona kritička dolazila je na vidjelo i prenosila snažne poruke. O tjelesnom jeziku *Pojmovnik teatra* kaže: „Tijelo je samo prijenosnik i nositelj kazališnog stvaranja, koje je smješteno negdje drugdje: u tekstu ili prikazanoj fikciji. Tijelo je tada potpuno podčinjeno psihološkom, intelektualnom ili moralnom značenju, povlači se pred dramskom istinom, igrajući samo ulogu posrednika u kazališnoj ceremoniji. Gestualnost toga tijela tipično je ilustrativna i samo podvostručava govor.“²²⁵ Dakle, Fo je slijedio ovu tvrdnju jer je kod njega gesta bila upravo dodatak na riječ, njezin završni udarac, a nerijetko i zaključak jer je i u pisanim tekstovima stavljao didaskalije koje bi to potkrjepljivale, na primjer:

PAPA: (*giunto a terra si muove articolando dinoccolato le gambe e il tronco*) Sì, ce la faccio! Guardate come mi muovo bene! Il bianco fenicottero!²²⁶

PAPA: Fuori! (*Resta inchiodato nel gesto, le braccia di nuovo spalancate*).²²⁷

CORO: (*accompagnandosi col gesto della mano*) Fuori!²²⁸

Fo je koristio tjelesnost i kretnje i kao metaforu za socijalne dinamike, političke sukobe i sve fluidnosti koje bi oplastičenjem riječi postajali vidljiva govorna namjera iskazana pokretom. Jasnoća kritike gestom kod Foa je imala reference na vlastiti fizički izgled, velike zube i nos, pa bi ih Fo često koristio kako bi izrugivao nekog drugog, na primjer likove pokvarenjaka u pričama iz rodnog kraja. Foovo tijelo i on neodvojivi su saveznici i instrumentarij u igri, a Fo je ustvrdio: „Al mio corpo debbo molto. È stato uno strumento di lavoro prezioso, indispensabile. Uno strumeto fedele, che non mi ha mai tradito.“²²⁹

Tijelo kao glumački instrument „smješta se, u rasponu stilova glume, između spontanosti i apsolutne kontrole, između prirodnog ili spontanog tijela i tijela marionete koja se u potpunosti drži na uzici te kojima manipulira njegov „subjekt“ ili duhovni tvorac – redatelj.“²³⁰ Ovakvom definicijom služio se i Fo kao sugestivnim načinom prikaza likova te tvrdi:

²²⁵ Isto, str. 384.

²²⁶ Fo, D., *Il papa e la strega e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1994., str. 256.

²²⁷ Isto, str. 259.

²²⁸ Isto.

²²⁹ Fo, D., *Il mondo secondo Fo. Conversazioni con Giuseppina Manin*, nav. dj., str. 55.

²³⁰ Pavis, P., *Pojmovnik teatra*, nav. dj., str. 384.

„Il teatro non nasce dalla letteratura... In un tempo in cui il teatro era la parola rappresentata, scoprimmo che il gesto era il valore della parola e che quindi la parola era solo una parte della dialettica che ne determinava il significato.“²³¹

Gesta je ta koja daje impuls riječima da se u ujednačenom tempu dobace do publike prateći ritam koji zadaje naš glumac i na taj način svojevrsno manipulira gledateljima. O samom ritmu kao tehnici prenošenja poruka, pa samim time i kritika, Fo je rekao:

Se sbaglio la tonalità, il pubblico non ride, il pubblico non si distacca mai, ha bisogno di ritmo, non ride indipendentemente da quello che tu fai. Il pubblico ride in conseguenza dell'esattezza dei ritmi comici. Sente se il tuo ritmo comico è sbagliato. Se a un dato punto scivoli, non pesti giusto; lui legge, non ride. Non gli interessa.²³²

Otklanjajući tako mogućnost odsutnosti pažnje kod publike, primjećujemo kako kod Foa ne dolazi do nasumičnih kretnji koje ne prate unutarnju radnju pa bismo mogli zaključiti da je emocionalna inteligencija od iznimne važnosti kod glumca. Ona obuhvaća “svjesnost, razumijevanje, upravljanje i manifestaciju vlastitih osjećaja koji, u korelaciji s prihvaćanjem publike, izazivaju prepoznavanje te posljedično katarzu koju je odredio Aristotel”²³³ Koristeći ovakve ekspresivne elemente koji bi gestom privukli i gledatelje u neposredni komentirajući kontekst, Fo bi poticao demokratiziranje kazališta i otvarao rasprave u kritičkom duhu nakon izvedbi.

Najčešće igrajući u monološkoj formi, a tumačeći više likova, Fo je morao biti vješt u izmjenama kako fizičkih, tako i vokalnih transformacija kako bi što bolje dočarao cijelu lepezu likova, kao što je to slučaj u *Mistero buffo*.

²³¹ De Pasquale, E., *Il segreto del giulare. La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*, Napoli, Liguori Editore, 1999., str. 1-2.

²³² Iz intervjuja kojeg je s Foom vodio novinar Tavecchi, B. nakon izvedbe *Mistero buffo* na Riversideu u Londonu, a tiskanog u časopisu „Sipario“, rujan 1983., str. 35-38.

²³³ „Kao prvi teoretičar tragedije on je držao da katarza treba izazvati strah i sažaljenje te tako *pročistiti* osjećaje gledatelja“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013 – 2024. Pristupljeno 24. veljače 2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/katarza>

5.1.1. Kazališna kritika u drugim kontekstima

Kazališna kritika ima ključnu ulogu u oblikovanju percepcije, ali i interpretacije umjetničkih djela. Kroz analitički pristup predstave postaju sredstva za dublja razumijevanja društva, prokazujući brojne razine značenja u različitim kontekstima. Od klasičnih teatarskih produkcija do suvremenih eksperimentalnih performansa, kazalište predstavlja važan okvir u kojem se odvijaju razgovori o samoj umjetnosti, ali ponajviše o društvu.

U tradicionalnim interpretacijama, poput čvrstog klasičnog repertoarnog kazališta, primat se stavlja na interpretaciju i ponovne analize klasičnih djela, dok u suvremenim kontekstima kazališna kritika širi svoja zapažanja na brojne izvedbene oblike i prakse koje društvene pojavnosti sagledavaju iz različitih kotova.

Dužnost umjetnika je, sa svakim svojim postupkom, i preuzimanje odgovornosti prilikom istraživanja novih pristupa izvedbi. Samim time važnost njihovih promišljanja i izvedbi ulazi u oblasti društvenog, političkog te kulturnog miljea, kako smo uostalom i vidjeli iz Foove kazališne prakse.

Kazalište Darija Foa možemo promatrati i kao globalni kontekst kritike jer je svoje tekstove profilirao kao snažne poruke izražene metaforama i simbolima koji su zrcalili etičke, moralne i političke teme. Fo se susretao i s internacionalizacijom svojeg tematskog određenja koja su zalazila u rasprave o događajima iz različitih dijelova svijeta. On ih je oblikovao kroz talijanski filter uz neiscpran utjecaj različitih kulturnih, jezičnih i povijesnih utjecaja. Sposobnost Foova prepoznavanja takvih sadržaja kao i vrednovanja različitosti bila je od iznimne važnosti i za priznanje na svjetskoj razini jer je impuls međukulturalnog razumijevanja i dijaloga putem kazališne umjetnosti uvijek titrao iz njegovih tekstova i izvedbi. Foova izravnost u živom kontaktu s gledateljima jasan je primjer neraskidive spona koju kazalište gradi među ljudima.

Brojni izazovi suvremenog svijeta nisu zaobišli ni teatra Darija Foa koji je zamjećivao kako drugačije vrste dramskih prijenosa poput interenta, društvenih mreža i drugih konteksta mogu dosegnuti širu publiku, ali isto tako mogu je i odmaknuti od nukleusa dramske poruke. Fo je naglašavao kako podsredstvom novovijekih kanala možemo lakše doći do publike, ali isto tako valja imati na umu kako je kazališno iskustvo jedan sasvim osoban čin susreta s umjetnošću. Isto tako, predstavlja oblik edukacije koji je teško postići neizravnim kontaktom.

U suvremenom svijetu izazova, Fo je naglašavao važnost uvlačenja gledatelja u priču nižući suptilne elemente prilče bez tehnički hladnih sredstava. Važnost misaonog i emocionalnog jedinstva u kazališnom činu ostaje relevantnost tog ukupnog doživljaja. Njegova se stvaralačka energija usmjeravala putanjom vlastite potrebe za iskazivanjem umjetnosti koja će se susresti i s očekivanjima publike.

Ono što je kod Foa naizgled bilo lako - zagolicati maštu gledatelja, uvući ga u vrtlog izvedbe te ga u konačnici iz njega ispustiti kao kritičarski oblikovanog prosuđivača - danas je popriličan izazov jer su našem dramatičaru/glumcu bili bliski horizonti publike koja je dolazila na njegove izvedbe. On je inzistirao na rafiniranostima koje su inkluzivno stvarale atmosferu razumijevanja dramskog i svijeta u kojem živimo. To se postizalo razgovorima o aktualnim temama i njihovim refleksijama.

Izazov je stvaranje predstava koje su relevantne, inkluzivne i angažirane te koje potiču na promišljanje i akciju u društvu. Oblik elitizma koje je kazalište nosilo i još uvijek nosi u dijelu društva suočava ga s možebitnim problemima diversifikacije i inkluzije. Ono za što je Fo, između ostalog, i dobio Nobelovu nagradu bilo je i stvaranje prostora za raznolike glasove, umjetnike i publiku te promicanje inkluzivnosti i jednakosti unutar kazališnog prostora. Fo nikada nije banalizirao. Nastojao je sačuvati svoje jedinstvene vrijednosti tradicionalnoga glumačkog iskaza u suvremenom ruhu u svijetu koji sve više cijeni brze i kratkotrajne oblike zabave. Već smo vidjeli u njegovu specifičnom odnosu s publikom kako kazalište, kao pojava, ne može opstati bez tog živog elementa koji je naglašavao i u kanaliziranju emotivnih dubina svojstvenih kazalištu.

Prihvatanje, ali i prilagodba sveopćoj globalizaciji zahvatila je i Foov teatar u kojem se u suvremenom omotaču zbivanja zadržavao uvijek na strani umjetnosti. Utjecaj globalizacije na kulturu dovodio je i dovodi do miješanja različitih tradicija, stilova i estetika u kazalištu. Fo je pronalazio ravnotežu između svoje autentičnosti i globalne raznolikosti te je promovirao interumjetničko umrežavanje i diversifikaciju.

Da bi izvedba bila smisljena, kao što smo već vidjeli, odnos između glumca i publike ključan je u svijetu kazališta i izvedbenih umjetnosti. Od ove premise polaze Foova uprizorenja, kao i od samih ideja prije zapisivanja dramskih tekstova, onih ideja koje su se začele u konstantnom preispitivanju društva, ali i svakodnevnoj društvenoj komunikaciji. Odnos smo već ustanovili; glumci komuniciraju s publikom kroz svoje izvedbe - koristeći govor, pokret, izraze lica i emocije kako bi prenijeli priču ili poruku. Publika, s druge strane,

komunicira s glumcima putem svojih reakcija, poput smijeha, pljeska ili tišine. Postoji dinamična razmjena energije između glumaca i publike. Entuzijazam i emotivni odzivi publike mogu potaknuti glumce, dok je angažman i kvaliteta izvedbe glumaca ključna za održavanje pažnje. U ovakvom dualitetu odnosa leži i mogućnost kritičkih sudova, onih koje glumac odašilje sa scene i onih koje gledatelj može stvarati na osnovi viđenog sadržaja. Primijetili smo da je Fo smatrao neizostavnom tu nevidljivu sponu između scenskog prostora i onog koji to tek može postati, publike. Ona se kod njega skrivala u jednostavnosti i demaskiranju svih predrasuda o glumačkim taštinama i veličinama, a kratko je i rekao: „Il bravo attore e il bravo insegnante hanno molto in comune. Nessuno dei due deve stare in cattedra, pretendere di essere nel giusto.“²³⁴

Kroz likove koje je Fo stvarao publika je mogla razvijati empatiju prema njima, prema situacijama ili temama predstave. Ovo iskustvo emocionalne povezanosti često je činilo i njegovo kazalište snažnim medijem spram drugih te je svjedočilo društvenoj snazi. Svoj odnos s publikom temeljio je na međusobnom povjerenju i zajedničkom iskustvu. Zajedno su stvarali trenutke koji ostaju urezani u sjećanje i čine kazalište posebnim oblikom umjetnosti. Foova publika znala je koji ih i kakav put očekuje u izvedbama Darija Foa. Bilo je to zabavno, ali iznad svega aktivno emocionalno putovanje koje je zahtijevalo interakciju koja je nerijetko dobivala odgovor u osjećajima empatije ili suosjećanjem prema likovima ili situacijama. Na taj se način stvarao i energetski ciklus ključan za dinamiku predstave, kreirajući uzajamni protok energije. Fo je znao oslušivati publiku, i u tom odnosu često je kontrolirao ritam i tempiranje predstave prema njezinim reakcijama. Ovisno o tome znao je prilagoditi tempo, dramatičnost te improvizirati kako bi odgovorio na dinamiku u dvorani.

Njegovo kazalište jasno je zrcalilo to sudioničko iskustvo publike. Gledatelji postaju suizvođači u stvaranju značenja izvedbe doprinoseći njezinoj interpretaciji kroz vlastita iskustva i perspektive. Ova kompleksnost odnosa između našeg glumca i publike čini kazalište izuzetno bogatim i dinamičnim oblikom umjetnosti koji, u najboljem slučaju, potiče različite emocije, razmišljanja i stvaranje nezaboravnih trenutaka koji ostaju urezani u sjećanje. Transformativna moć Foova kazališta služila je gotovo kao debatni klub u kojem su zaključci kroz umjetnički prikaz bili sociopolitički važni. Kroz ovakve interakcije publika je

²³⁴ Fo, D., *Il mondo secondo Fo – Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007., str. 31.

postajala suvlasnik njegovih ideja i poruka u prostoru nalik borilištu stavova gdje se društvene norme, konvencije i pitanja sučeljavaju. Bio je to svojevrsan koncept „otvorenog prostora“ gdje je Fo često kao prostor za igru koristio onaj među gledateljima stvarajući to interaktivno iskustvo. Ponekad bi se dijalog između Foa i publike produžio i nakon same izvedbe kroz razgovore što je dodatno produbljivalo razumijevanje i povezanost.

Ovakav pristup Fou daje legitiman prostor za kreaciju metakazališta, gdje se razmišljanje o samom kazalištu dovodilo na scenu i otvaralo dodatne slojeve interakcije. Na ovaj je način Fo stavljao kazalište u službu društvenog korektiva suočavajući publiku s novim idejama i perspektivama te ih je poticao na reviziju ili promjene vlastitih uvjerenja.

5.2. Nobelova nagrada kao dokaz genijalnosti ili kamen spoticanja

Dario Fo proglašen je dobitnikom Nobelove nagrade za književnost 9. listopada 1997. godine. Ovdje ćemo ga pokušati predstaviti u svjetlu koje mu s pravom i dodjeljuje vidljivost nagradom ovjenčane književnosti. Foov *Mistero buffo* smatra se vrhuncem njegova književnog stvaralaštva i do danas predstavlja podlogu za različita tumačenja i uprizorenja diljem svijeta.

Politička slojevitost kojom se Fo poigravao u ovom djelu ne predstavlja vrstu antikapitalističkih manifesta ili protupolitičkih stavova jer zahvaća područje koje možemo označiti kao univerzalno bezvremensko analiziranje društvenih zbivanja kroz umjetnički izričaj dramskog pisma. I sam Fo je, u godinama nakon praizvedbe²³⁵, izjavio kako njegov „tekst nadilazi vremensko-sociološki trenutak i postaje univerzalni duh koji nikada neće umrijeti.“²³⁶ Da bismo razumjeli na što točno Fo misli, moramo se vratiti na začetak samog djela početkom šezdesetih godina prošlog stoljeća kada je Fo počeo skupljati različite materijale i zapise nepoznatih srednjovjekovnih autora koji nikada nisu našli svoje mjesto među priznatim talijanskim književnicima vrednovanim po akademskim kanonima kvalitete i onoga što bismo uvrstili u visoku književnost. I sam naslov potječe od „misterija“ koji su se kazivali u srednjem vijeku i prikazivali su uzvišene trenutke života svetaca, a kasniji dodatak „buffo“ ili „smiješan“ rezultat je Foova razmišljanja i doživljaja tadašnje književne ostavštine kao satirične i groteskne, što se evidentno uklapalo u Foov dotadašnji kazališni i drugi umjetnički iskaz.

Povijesno gledano misterij se pripisuje jednom od naziva svetih uprizorenja iz razdoblja od dvanaestog do četrnaestog stoljeća koji su bili namijenjeni široj publici, a sadržavali su gotovo uvijek karakteristike rituala i ceremonijala. Upravo u tom dijelu koji je se odnosi na publiku kojoj su ti tekstovi i trebali približiti živote svetaca ili osoba koje su se opisivali i čiji su se životi prikazivali, Fo nalazi mogućnost svojeg interpretativnog štambilja koji će biti sve samo ne doslovan. Fo je prve tekstove prilagođavao i dovodio do jasnih dramaturških obrazaca kako bi omogućio lakše psihološko profiliranje likova kako bi se slikovitije, kroz glumačka sredstva, predstavili na sceni.

²³⁵ U izdanju knjige iz 2003. godine stoji zapisano da je premijera bila 1. listopada 1969. u Sestri Levanteu.

²³⁶ Usp. Fo, D. *Mosca ride e piange con il Mistero di Fo* (1990.) dostupno na <http://www.archivio.francarame.it/finale.asp?id=011010&from=1> . Pristupljeno 2. kolovoza 2023. Preveo Ivo Perkušić.

Upravo zbog takve složenosti materijala Foov je odabir monološka forma koja će postati i njegov zaštitni znak u izvedbama i novovjekih tekstova o čemu svjedoči i Franca Rame:

L'idea iniziale era di allestire lo spettacolo impiegando gli attori della nostra compagnia [...]. Ma a parte la difficoltà di recitare in quella astrusa lingua dei giullari padani, ci rendemmo conto ben presto che le giullarate non erano nate per essere recitate da più attori, in chiave dialogo, ma „raccontate“ da un solo attore, cioè appunto il giullare.²³⁷

Kao i drugi primjeri iz Foova glumačkog rada, kroz vježbe i improvizacije, i ovdje je odabir monološke forme bio rezultat koji se sam nametao. Tekstovi koji su nastali kao Foov zapis prirodno su se sljublivali s njegovom glumačkom osobnošću kojom bi najbolje mogao predstaviti dijapazon društva vremena koje određuje radnju. Naracija naslonjena na srednjovjekovne pripovjedače Fou je služila u početku kao priprema za samo uprizorenje djela, kao svojevrsan prolog. No, uskoro taj oblik postaje interesantna poveznica onoga prije i poslije izvedbe.

Ovdje zamjećujemo odmak od tradicionalne dramaturgije. Ova Foova, gotovo uvijek, uključuje publiku kao ravnopravnog sudionika izvedbe. Ovo se moglo smatrati gotovo revolucionarnom metodom unutar dobro strukturirane dramaturške metodologije. Ovo je bilo pitanje koje se postavljalo na strukturalnoj razini kao poerdba hermetički zatvorenoj dramaturgiji ostalih. Kritički osvrti svrstavali su ovakvu vrstu izvedbe u red recitala potkrijepljenih citatima ili tumačenjima kao, slobodno rečeno, oblicima fusnota koje su pojašnavale same glumačke izvedbe.²³⁸

Jasno nam je da Fo nije tretirao svoje komade kao statične i zaokružene u zapisu. Njegova je struktura živi organizam otvoren u nelinearnom tijeku koji gotovo da se opire dramskom. Slijed njegovih monologa nije slijepo pratio prvotno zadani obrazac niti oko koje se pleo fleksibilni narativni tijek dajući za pravo glumcu, tada Fou, da u svakom trenutku pojedinim komentarom napravi uzmak od zadane teme te da izbjegne slijed koji bismo prirodno očekivali.

Treba naglasiti da se ovakvim pristupima izvedbi Fo nije izlagao opasnosti da zbuni publiku, to jest da ne bude dovoljno jasan pripadnicima različitih društvenih staleža kao i stupnja obrazovanja. U takvim izvedbama krije se i konačni zapis *Mistero buffa* koji će

²³⁷ Fo, D., *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta 1977., str. 133.

²³⁸ Lazzari, A. *Lezione in „padano“ del Quattrocento*, u *L'Unità*, 4. listopada 1969.

doživjeti svoje tiskano izdanje²³⁹, ali i kao takvo u interpretativnom će smislu ostaviti fluidni prostor izvedbenih mogućnosti.

Ovakav koncept dao je Fou za pravo da svaku izvedbu pretvori u autonomni monološki prikaz kojim je nadilazio tradicionalnu mimetičku formu koju je običavao prakticirati u ranijim inscenacijama. Fo je donio izravno obraćanje publici kao sredstvo glumačke tehnike koja je za cilj imala neposredniji upliv gledatelja u samu radnju, a nerijetko i komuniciranje s njima kada bi procijenio da je pogodan trenutak.

Štoviše, kod Foa je taj kontakt iznimno važan. Ostvarivao ga je nerijetko i fizičkim kontaktom na način da bi pozivao one koji su sjedili na najudaljenijim mjestima u gledalištu da mu se pridruže na sceni i zauzmu mjesta u blizini ili oko njega, a pri tome se i rukujući te grleći s njima. Na ovaj način Fo je razbijao uvjerenja kako su glumci uvijek oni koji moraju stajati ispred gledatelja odvojeni određenom prostornom, ali i perceptivnom distanciranošću. Fo je stvorio gotovo arhetipski trenutak svojeg pripovjedačkog teatra. Nastavno, najvažnija i inovacija bilo je ono je što Fo nazivao *trećim činom*. On je predstvaljao sadržaje koji bi spadali u rasprave s publikom nakon samih izvedbi.

I Fo i Rame nastupali su pred brojnom publikom koju su sačinjavali radnici različitih djelatnosti, studenti, oni koji su željeli promjene, bilo društvene ili političke. Po završetku izvedbi izravno bi razgovarali s gledateljima i pozivali ih na izinšenje mišljenja o predstavi, ali i o porukama koje je ona željela odašiljati ili koje su producirale različite mogućnosti zaključaka. Ovakvi su načini odnosa s publikom svaki takav susret pretvarali u pravi javni skup. Nisu to bile samo puke rasprave kojima bi se komentiralo izvedeno i utjecaj na društvo već su služile i kao sredstvo izmjena scenarija predstava koje će se izvoditi i u budućnosti na tu istu temu.

Ovakvim je odabirima Fo nastojao razviti kazalište koje se odražavalo u životima publike, ali i nudilo rješenja za njihove probleme. Time je izgradio oblik suradničkog djelovanja s onima koji su pravo na svoje mišljenje i prilike djelovanja nastojali izboriti glasnim iskazivanjem političkih i društvenih stavova. Za ljude je kazalište oduvijek bilo glavni medij izražavanja, komunikacije, ali i provokacije posredstvom plasiranja slojevitih ideja. Kazalište je i oblik glasa naroda u dramskoj formi.

²³⁹ Prvo tiskano izdanje objavljeno je u listopadu 1969. pod nazivom *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400* u izdanje teatra Nuova Scena. Izdanje je sadržavalo sljedeće monologe: *Lauda dei battuti, L'ubriaco, Strage degli innocenti, Resurrezione di Lazzaro, Passione, Il matto e la morte, Moralità del cieco e dello storpio, Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio, La crocefissione*.

Foove groteskne i satirične komedije koje propitkuju složene političke teme plastično su pripovijedale stvarna događanja proizvedeci smijeh, ali isto tako i osjećaje osviještenosti kojom bi se prepoznala ogorčenja, nepravde i licemjerje sustava. Njegov teatar poticao je gledatelje na subjektivan dojam koji bi se analizirao u objektivnom poimanju stvarnosti. Foova težnja nije bila samo kanaliziranje loših emocija kroz analizu stvarnosti i dramske interpretacije, već zbiljsko stremljenje promjenama.

Osim što su njegove izvedbe *Mistera buffa* protresale ustaljen predodžbe o tome što bi umjetnost trebala, a što ne bi trebala biti, one su proizvodile i neugodnosti zbog snažnih portretiranja društva i njegovih pripadnika, a posebno onih iz crkvenih, pravodusnih i medijskih redova.

Unatoč svojoj popularnosti kao i popularnosti kasnijih televizijskih emisija te materijalnom prosperitetu koji im je popularnost donijela, Fo i Rame počeli su se osjećati sve nelagodnije zbog proturječja između svojih političkih stajališta i svog profesionalnog položaja u krugu postojećeg doživljaja svijeta kulture i zabave. To im je onemogućivalo puno i iskreno izražavanje političkih stavova kao i nastupe u kazalištima gdje je sve, uključujući i raspored sjedenja, odražavalo klasne podjele. Igrati u građanskom kazalištu postajalo je sve kontradiktornije s obzirom na ono što se u tom razdoblju događalo. Njihov izbor bio je napustiti svoj zaštićeni krug i staviti se u službu glasa naroda.

Odlučivši da će djelovati kao predstavnici radničke klase, Fo i Rame povukli su se iz konvencionalnoga kazališnog kruga. Značajno je da je prva javna predstava koju je Fo izveo nakon prekida s građanskim kazalištem bila upravo predstava *Mistero Buffo*. Izveo ju je u Milanu u znak potpore velikom studentskom i radničkom pokretu poznatom kao *Vruća jesen* 1969. Sasvim sam na praznoj pozornici oživio je čitav niz likova i situacija koje su i tada bile iznimno bliske sferi spoznaja publike. Nakon te prve predstave u Milanu, koja je bila više karaktera javnog čitanja, Fo je održao stotine izvedbi tog teksta diljem Italije, ali i u inozemstvu. Naziv predstave, koji se može prevesti kao 'komična misterija', asocira s jedne strane, na dramatične prikaze biblijskih priča koje su izvodili putujući plebejski izvođači srednjeg vijeka, a s druge strane na moralnu predstavu koja ismijava kapitalizam.

Sam tekst, sasvim je jasno, predstavlja lapidarnu stilsku strukturu koja povezuje različite priče i pjesme izvučene iz brojnih tradicionalnih izvora. Oni su oblikovani Foovim jezično simplificiranim satiričnim komentarima, analitičkim domišljatostima, ali i oporim šalama. Izvodeći ga, Fo ga je prilagodio novim situacijama dodajući svježe materijale i suvremene političke reference.

Riječ je o predstavi koja je predstavljala žive novine, tisak koji je kontinuirano pratio i uključivao aktualne vijesti te političku i kulturnu satiru. Međutim, usprkos svježim improvizacijama i dodacima, njegov temeljni tekst sastojao se od jezgrovitih "svetih" priča koje su propitkivale religiju na više razina. Upravo zbog toga produkcija je mnoge činila nervoznima. Izazvao je žestoke kritike desnice, napose one radikalnije - fašista i same crkve.

Snaga opsega i privlačnosti Foovih tema potječe i iz njegove spoznaje o potrebi svrstavanja problematika kojima se bavio u širi geopolitički kontekst. Svojim izvedbama je lirskom lakoćom davao epsku intoniranost razumljivu i izvan talijanskog područja. Njegova su djela duboko ukorijenjena u talijanski jezik i kulturnu te društveno-političku matricu, no Fo se svojim radom iznimno trudio izbjeći zamku limitiranosti na realnosti svog vremenskog i fizičkog okruženja. Uostalom, pitanja poput političke represije, netolerancije, rasizma, fanatizma, vjerskog licemjerja, društvene nepravde, kapitalizma koji iskorištava i institucionalnih bolesti nisu samo karakteristike talijanskog društva. Sve te teme univerzalno proizlaze iz Foova misaonog i umjetničkog procesa koji se ciklično širi oko jezgre naznačenog problema kojim se naš autor bavio.

U svojem odabiru i modeliranju dramskih formi i tematika koje vibriraju na skali društvenih zbivanja Dario Fo je uspijevaao vješto isplesti činjenice i fikciju pogađajući u srž razloga koji bi poticali reakcije ljudi kojima se obraćao. Jezični odabiri, koji su našeg autora nerijetko stajali i društvene degradacije, ali i one koja je zapinjala u okretaju lanca književnih vrtloga, Foov su instrument koji vibrira stalnim životnim pojavnostima koje lišavaju hermetičnosti. Fo inicijalno, kako smo vidjeli, ne pretendira prihvaćenju unutar visokih književnih ili trendom propisanih stilova. Njegova izravnost i svježina razmjerni su društveno-političkim temama koje opisuje upravo iz svoje okoline, a zrcali ih na društvene poretke nekih drugih sredina. Njegove konstrukcije i leksički odabiri nemaju konstantom obojan trend kretanja već osciliraju između strogih kanonskih iskaza a do kolokvijalne dijalektike čime je ostavio neizbrisiv trag u pokazivanju iznimne kazališne vještine i spisateljskog zanata. Ovaj rad pokušao je prikazati život i djelo Darija Foa kao kompleksan

spoj umjetnika scene i umjetnika riječi u složenosti polivalentne osobe čiji se rad ipak vrednuje scenskim uprizorenjima njegovih djela i teorijskim raspravama koje mogu razbijati strukturu književnog djelovanja, ali nesumnjivo ne mogu osporiti vještinu talenta koji se zrakasto širio iz centra jednog pjesnika zabavljača koji je zabavom prozivao, rasplakao, pogađao, proricao i potvrđivao da je društvo prije Foa, društvo u kojem je živio i ovo nakon Foa suočeno sa svezremenskom ljudskom kvarnošću u kojoj glas istine pripada onima najpotlačenijima.

Dario Fo bio je vrstan poznavatelj subverzivnog kazališta koje je koristio kao sredstvo za izražavanje kritike. Njegov pristup subverziji bio je jedinstven i inovativan, kombinirajući humor, satiru, improvizaciju i političku aktivnost kako bi potaknuo publiku na razmišljanje i djelovanje, a pritom djelovao kao glasnogovornik svih onih koji nisu mogli, znali ili smjeli iskazati svoje mišljenje. Fo je koristio satiru i parodiju kao moćno sredstvo za ismijavanje političkih vođa, institucija i društvenih normi. Njegove predstave često su bile prepune komičnih situacija i karikiranih likova koji su služili kao sredstvo za ukazivanje na apsurdnosti suvremenog društva.²⁴⁰ Oštar kritičar moći i autoriteta, bilo da se radilo o političkim vođama, čitavim korporacijama ili predstavnicima religije, njegove predstave često su razotkrivale korupciju, nepravdu i eksploataciju u društvu. Fo je bio majstor kazališnih tehnika poput improvizacije, fizičkog kazališta i maski kojima bi se služio kako bi dodatno naglasio likove i pojave koje je kritizirao, a o čijoj je uporabi rekao: „la grande differenza maschera senza maschera è determinata da un particolare atteggiamento psicologico che impone di volta in volta allo spettatore di inquadrare diversamente le immagini prodotte dall'attore quasi si servisse visivamente di una serie di obiettivi.“²⁴¹ On je koristio ove tehnike na inovativne načine kako bi stvorio vizualno atraktivne i emocionalno angažirajuće predstave. Kroz svoj rad Fo ne nudi puku zabavu, on poziva na aktivizma razmišljanja kao konačan rezultat svakog kazališnog susreta. Njegova kritika proziva i traži odgovore. Tako je bilo i u jednom od prozivanja Katoličke Crkve:

Che tante belle parole, la libertà, la patria, l'eroismo, erano solo paraventi ipocriti per nascondere le più sporche malefatte. In Libia come in Afghanistan, in Iraq come in Libano e in Palestina. E ancora più atroce è che tutto questo accade in nome delle religioni, con la benedizione delle varie chiese. Cattolica compresa. Che ufficialmente deplora guerre e vilolenza ma poi accoglie con tutti gli onori i potenti che

²⁴⁰ Fo, D., *Morte accidentale di un anarchico*, nav. dj.

²⁴¹ Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*, nav. dj., str. 64.

le hanno scatenate. Perché il papa non fa il suo mestiere davvero e scomunica chi segue la logica delle armi? Dio ha detto non uccidere. Mica: non uccidere, tranne che nel caso... a patto che...²⁴²

Foova je kritika jasna, izravna i konkretna. Iako je bio majstor jezika i stila, često koristeći dijalekt, pjesnički jezik i igru riječi kako bi stvorio efektne i angažirajuće rasprave, poruke su mu izravne i svima razumljive. Njegove predstave bile su dinamične i energične, često obogaćene glazbom, plesom i fizičkim kazalištem.

Oštra kritika temelji se na ideji rušenja ili preokretanja postojećih normi, vrijednosti ili struktura vlasti s ciljem izazivanja promjena.

Fo se ne zadovoljava površnim analiziranjem problema, već prodire duboko u srž problema koristeći pri tome sve raspoložive umjetničke alate. Naglašava kako glumačka vještina bez prisutnosti u stvarnom vremenu i stvarnoj okolini nema vrijednost:

Il nostro dovere di intellettuali, di gente che monta in cattedra o sul palcoscenico, che parla soprattutto con i giovani è quello non soltanto di insegnare come si muovono le braccia, come si respira per recitare, come si usa lo stomaco, la voce, il falsetto, il contraccampo. Non basta insegnare uno stile: bisogna informarli di quello che succede intorno. Loro devono raccontare la loro storia. Un teatro, una letteratura, una espressione d'arte che non parli del proprio tempo è inesistente.²⁴³

To je repetitivni moto Foova teatra. Nužnost aktualnog trenutka u kojem glumac djeluje i koji može i treba podijeliti s publikom. Gledatelji bi trebali otići s predstave s osjećajima o kojima će promišljati i koji će poticati daljnje akcije:

Noi non vogliamo kiberare dall'indignazione la gente che viene a ridere con noi. Vogliamo che la rabbia resti dentro, diventi lucidità operante nel momento della lotta. Non vogliamo che gli spettatori, una volta usciti, si sentano alleviati in virtù di un rutto gentile che gli esce dal naso, che li liberi da tutta la carica di rivolta che deve restare dentro di loro, proprio perché ci resta la risata, che rimane veramente nel fondo dell'animo con un sedimento feroce che non si può staccare. Quella risata deve saper ricaricare la rabbia interiore, che è rabbia operante per la lotta di classe.²⁴⁴

Vidimo jasnu namjeru da predstava pokrene razmišljanja o promjeni i bude svojevrsan zalet za društveno, ali i političko djelovanje. Također, Foova kritika skrivena među replikama dramskog pisma nudila je prostor za alternativne perspektive i narative koji su često isključeni

²⁴² Fo, D., *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, nav. dj., str. 65-66.

²⁴³ Barsotti, A., Marinai, E., *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Pisa, Titivillus, 2011., str. 69.

²⁴⁴ Artese, E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, nav. dj., str. 64

iz *mainstream* diskursa. Kroz svoje djelovanje Fo je zazivao glasove onih koji su potisnuti ili marginalizirani te pružao platformu za izražavanje njihovih iskustava i stajališta.

Naš dramatičar-glumac scenski prostor koristi kao vitalan element demokratskog društva koji razotkriva implicitne predrasude, stereotipe, ali i ideologije koje vladaju društvom. Kroz izloženost dramskom predlošku i konceptima, gledatelji postaju svjesniji društvenih nepravdi, nejednakosti i opresivnih struktura. Teatar je idealan lakmus-papir Foova kritičkog promišljanja i izvrsna platforma s koje se mogu odašiljati poruke: „Il teatro è uno scontro a cazzotti e carezze senza ring, dove l'arbitro è stato bendato e dove per vincere è permesso quasi tutto.“²⁴⁵

Fo ne samo da je dopuštao svojom igrom različite modalitete iskušavanja i propitkivanja kazališta kao pojave nego je poticao analize društvenih tema smještenih na kazališnu platformu s koje lansiraju svoje važne poruke. U njegovim dramskim tekstovima često se koriste elementi komične drame i farse kako bi se stvorila zabavna i razigrana atmosfera. Međutim, istovremeno u njegovim djelima možemo primijetiti i tragove tragedije, s obzirom na to da se likovi suočavaju s ozbiljnim posljedicama svojih postupaka kao i Luđak u *Morte accidentale di un anarchico* koji preko komike otkriva tragične društvene pojavnosti.

U takvom kontekstu rabi replike kako bi istaknuo unutarnje sukobe i emocije likova. Također, često koristi i kontrast između stvarnosti i iluzije kako bi naglasio teme poput identiteta, istine i laži te njihovih odnosa spram drugih sastvanica.

Također, intertekstualne reference i aluzije na druge književne radove ili kulturne fenomene mogu se pojaviti kao dodatni slojevi značenja u komedijama. Foova sposobnost da izmiješa različite književne tradicije i stilove čini njegova djela bogatima i zanimljivima za proučavanje i interpretaciju. Koristi se i tehnikama parodije, gdje se ismijavaju ili izruguju određeni žanrovi, likovi ili stereotipi, čime se postiže komičan efekt i istovremeno se propituju konvencije književnosti ili društva. Uz ovo, uporaba apsurdna likove suočava s nelogičnim ili nadrealnim situacijama, što dodatno pojačava komični i satirični ton u djelima.

²⁴⁵ Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*, nav. dj., str. 165.

6. ZAKLJUČAK

Talijanski dramatičar i glumac Dario Fo, čijim smo se umjetničkim, društvenim i političkim vitalnostima bavili u ovome radu, a objedinjene u njegovim snažnim autobiografskim odsjajima, neupitno se pokazuje kao osoba višeslojnih rasprava. Ono što nas je vodilo od začetne ideje prikaza polivalentnih, morfološki i semantički začudnih prijedloga za analizu i proučavanje, nametnulo se i kao podloga za bolje razumijevanje umjetnika koji je svoje ostvarenje gradio od niza različitih jednakovrijednih elemenata. Društveni kontekst, baš kao i koncept društvene razložnosti, pokazali su se od iznimne analitičke važnosti utakne u monografske valove koji struje ovim radom te čine neodvojivi dio rastvaranja nad zapisanim umjetničkim djelima koja su svoje vrijednosne iskre frcala i u izvedbenom umjetničkom širokopojasnom bazenu.

Svaka pojedina sastavnica artističkih, ali i historiografskih opaski unutar umjetničke produkcije našeg autora podjednako snagom pokreće motor svih poriva koji se objedinjuju u jedinstvenom sustavu vrijednosti, u jednoj stilistici, na jednoj izvedbenoj platformi i u jednom recepcijskom okruženju. Gotovo centrifugalno svaka od elipsa Foova talenta jednakim intervalom vibrira teorijskim spoznajama, likovnošću i dobrom strukturom dramskog pisma koje se lomi tek na različitim interpretativnim krivinama koje, vidjeli smo, mogu okrznuti, ali ne i probiti sigurnu umjetničku membranu Foove osovine.

Povijesni kontekst svezremenskog čovjeka omeđuje njegovu pluralističku težnju utopijskom sustavu vrijednosti u kojem svaka razina ne priznaje hermetiku zaključka sredine ili pojedinca, već fragmentarno upija pojedinačno u opće. U ovakvom istraživačkom postupku u kojem smo na monografski način prikazali presjek osobnosti u dijapazonima u kojima se gotovo linearno razvijala, obuhvatili smo sastavnice univerzalnosti koja se spoznaje kao ključni lajtmotiv konkluzivnog aspekta. Foov neupitni panenergetski žar tinja pod ljudskim univerzalijama. One se lako dotiču, prepoznaju i primjenjuju neovisno o zbiljskoj nomenklaturi protagonista ili događaja koji su imanentno društveni. Različite političke pojavnosti i njihovi sudari s kritikom koja ih dotiče legitimno proglašavaju našeg dramatičara/glumca univerzalijom koja je kroz prosudbe, intelekt i umjetničke vrline svoju prepoznatljivost doživjela i doživljava diljem svijeta u različitim političkim uređenjima. Tim

više, Fo nije pisao s onu stranu političkih opredjeljenja, već ih je artikulirao vrlinom zabavljača, a oštrinom mača. Nedopuštanjem poroznosti političkim lakomislenostima nauštrb dobra većine Fo se smjestio među svjetske autore čija literarna snaga može biti štit duha, čak i kada zbiljska oružja prijete. Preuzimajući stvari u svoje pero, pokazao je da se i umjetnošću može izvikivati sadržaj promjene, nadmašiti intelektualne igre i poraziti oružje političkih i društvenih nasilja.

Suvremene adaptacije Foovih djela ostavljaju prostor inkluzije u zbiljske okvire neomeđene političkim granicama. Glavna struja koja pokreće dramaturgiju našeg autora ravnopravno je funkcioniranje više strukovno-umjetničkih osoba u jednoj te smo nastojali pokazati kako takvo određenje ne predstavlja smetnju pri odašiljanju kako umjetničke tako i društvene poruke. U primjeru spajanja različitih oblasti dramskog djelovanja, naslonjen na književnu tradiciju komedije dell'arte, Dario Fo dokazuje se kao rijedak primjer suvremenog autora koji je stvarao po tradicionalnom uzusu spomenutog kazališnog razdoblja i na takav način kreirao ravnotežu klasičnog poimanja teatra i suvremenih stilističkih kretanja.

Često se Fou nije davalo za pravo, čak i kao svojevrsni diktat, kao obezvrjeđenje jednog stava, jednog pogleda na život i životnih zaključaka. Poput onoga kojeg bi izviždali u areni, tako je i Fou doživljavao javni bunt onih koji su bili u oporbi s njegovim razmišljanjima koja je iskazivao jasno i izravno. Jedna od glavnih odrednica tog iskaza bio je govorni jezik blizak suvremenicima prostora u kojima su se odvijale njegove predstave.

Koristiti dijalekt za Foa je značilo preuzeti i teret elitističke kritike i njezinu degradacijsku refleksiju. Međutim, upravo takav odabir izravne komunikacije sredstvom koje ljudi koriste u svakodnevnom životu približava ga ne samo Talijanima, već ga čini i svjetskim autorom. Napose valja naglasiti uporabu *grammelota* koji je jedan od njegovih zaštitnih znakova. Ovim gotovo onomatopejskim sporazumijevanjem jezik postaje niz složenih glasovnih kombinacija s ciljem univerzalnijeg koda sporazumijevanja. Takva autentičnost jezika proizlazi iz dijalekta koji sadrži zvukove i emocije više nego ijedan intelektualni jezik. Suvremenim jezikom dočarano Foov se jezik predstavlja kao žargon *hip-hopa* koji progovara o malom čovjeku sa svim manama, ali još važnije teretom brojnih osuda i zaprekama koje mu nameće društvo. Tu se i krije magična snaga njegova dosega jer je u vremenima ograničenja i odrednica po principu „nisi ovo ili ono, nisi ovaj ili onaj“ svima pristupao jezikom, kulturom i običajima,

dajući svakom čovjeku mogućnost da se osjeti ravnopravnim članom društva. Stvarnost u kojoj se isprepliću korupcija, elitizam, droga, prostitucija, rat, ljubav i brojne druge pojave koje izazivaju emocije, upisuju se u osnovu ljudskosti i karaktera njegovih likova. Fo je uspio u nakani koja je naglašavala kako nije nužno dijeliti njegova mišljenja, već shvatiti da su ona istinoljubiva, a napose životna. Fo ne priznaje anestetiziranost društvenog bila, već ga je poticao na jače kucanje. Njegova želja za mirom nije nikada oprečna od uvriježenog poimanja mira kao stanja bez sukoba, već je uključiva. Za takav stav nerijetko se plaća visoka cijena na tržištu korumpiranosti. Međutim, Foova se riječ i snažne poruke, u ruhu umjetnosti, ali i izravnih socioloških obraćanja, razlijevaju poput vode i nalaze načine za pronalaženje puteva do publike. Predstavljao je umjetničku snagu koja nije bila uvijek logična, ali jest osjećajna, a osjećaji su ono što povezuje sve ljude bez obzira na dio svijeta iz kojeg dolaze i jezik kojim razgovaraju. Stoga je Foova dramaturgija tkana finim nitima sverazumijevajućeg humanog habitusa koji se neupitno može osjetiti, ali se ne mora prihvatiti. Fo je pružao otpor strahu te naglašavao kako se osjećaji mogu i trebaju iskazivati bez uljepšavanja.

Kako bi postigao simetriju, uspješno je disperzirao svoje spoznaje, talente i osobnost. Odbacivao je svaki oblik sistemskih proganjanja laži, zastrašivanja, dokidajući bojazan da će oni koji se javno izlažu loše završiti uz poruku da je dobro šutjeti ako želiš živjeti u miru. Njegova težnja boljem društvu u kojem na slobodan demokratski način može iskazati svoje mišljenje zapravo je potvrđivala tezu kako su demokracije mutirale u demokracijama, a intelektualce je populistička trivijalnost počela smatrati šarlatanima. Bivajući klaunom svojeg vremena, Fo je čuvao tradiciju takvih scenskih istupanja nikada ne dopuštajući pejorativna nabacivanja na tu pojavnost kazališne povijesti.

Odlučnost i umjetnički inat kojima se istisnuo iz matice talijanskog kazališta na širu svjetsku pozornicu prikazana je u nizu stilskih odabira koji su se otkrivali već od prvih susreta s narativnim izvedbama začetim u rodnom kraju. Ovakav proces prenošenja priča uključivao je stvaranje i kreiranje sadržaja kroz imaginarne likove i njihove sudbine, koji svoja uporišta mogu imati u stvarnim osobama ili pojavama. Vidjeli smo da je u djetinjstvu zasađena baza za propulzivni Foov razvoj u jednog od najaktivnijih dramatičara poslijeratne Italije. Fo je kombinatorikom različitih izvedbenih alata kreirao kompleksne sadržaje kojima je podcrtavao vlastitu autentičnost. Bez ikakvih agresivnih poteza uspio je istaknuti svoj identitet punokrvno prepoznatljivog autora bez isklizavanja u apstrakcije bilo kakvih oblika.

Povijesno razdoblje fašizma u Italiji nije bilo pogodno za jednostavnu gradnju ovakve vizije teatra koja je u svojoj osnovi proturječna svakom obliku nasilja i nepravdi, a lako je mogla pokrenuti i izravne pogubne sukobe s vladajućima tog razdoblja. Kazalište kao sredstvo propagande tog razdoblja nije bilo spremno na opoziciju stava, a kamoli djelovanja. Foovi subverzivni i simbolični dramaturški elementi nakon Drugoga svjetskog rata artikulirali će se kao odgovor na razdoblje prije i postat će njegova osobna karta do kraja života jer se upravo u suvremenom kontekstu doticao povijesti koja kao kronološki i faktografski protok vremena obilježava svako društvo. Poslijeratno razdoblje za Foa znači raščlambu vlastitih stilskih određenja koja smo spoznali uvidom u strukturiranu dramaturgiju jer se tada, u razdoblju eksperimentalizma, javljaju i inovacije kao reakcije i početak akcije za suvremen razvoj kazališta. Ustvrdili smo da je Fo jedan od najboljih primjera interdisciplinarnosti koju je obilježila pojava varijetea i kabaretske scene, a koja je uključivala glazbu, poeziju, pokret i naravno glumu. Kao i svaki poslijeratni zamah i u Italiji je jačao onaj kojim su nove glumačke i spisateljske nade tražile svoje puteve realizacije, a naš dramatičar/glumac izabrao je put društvenog angažmana kroz preispitivanja onodobnog, ali i povijesnog konteksta koji se čvrsto kretao prema suvremenom. U takvom, modernom svijetu primjećuje se dominacija konzumerizma, brzih bogaćenja generiranih korupcijama i disbalansima vidljivim na različitim razinama, a Fo na svoj način pruža alternativni uvid u promatranje takvih društvenih kretanja. Međutim, vidjeli smo, ta alternativa uskoro postaje stav, daleko od dojma kako stvari ne funkcioniraju i kako ih treba dupkom mijenjati. Proučavajući Foovu književnu ostavštinu repetitivno smo nailazili na teme laži, straha, prijevara, korupcije, ucjene, podmetanja, ispraznih intelektualnih nadmetanja kojima je Fo davao autentične oblike i stavljao ih u poziciju centra oko kojeg bi gradio svoje referencije kroz leksik i gestikulaciju. Kroz ovakav instrumentarij otkrivale su se krivine društvenih paradigmi koje trebaju služiti kao čvrstina, a pokazale su se kao slabost društva. Pokazujući odlučnost, ali i hrabrost pri odabiru predložaka za svoja književna djela, Fo je pokazao i smjelost da o tim temama govori pred publikom. U takvom kontekstu naš je dramatičar/glumac među poklonicima svojeg teatra stekao reputaciju onoga kojem se vjeruje jer je i sam vjerovao publici. Međusobno uvažavanje ključan je element harmoničnog suživota Foova teatra sa svojim javnim manifestiranjem. Ovaj temeljni princip odnosio se na uključivanje stavova, uvjerenja, kultura i identiteta. Odnos u kojem je glumac bio glasnogovornik publike, a ona je trebala javno priznanje sa scene te otvorenost i poštovanje spram drugih, bez obzira na njihove različitosti.

Fo je bio sposoban staviti se u tuđe cipele, razumjeti njihove perspektive i osjećaje, što se pokazalo ključnim za izgradnju međuljudskih odnosa zasnovanih na poštovanju i razumijevanju. Teatar Darija Foa ne docira, on evocira vrijeme kada se na trgovima glumcima moglo reći svoje mišljenje. Oduvijek je reći mišljenje imalo teret posljedice, ali u suvremenom svijetu ponekad su uzroci i posljedice istoznačnica – zlo.

Humor, komičnost i neposrednost izgradili su most kojim je Fo dolazio izravno do ljudskih emocija i misli, ali kodovi koji su se upisivali među retke komedija bili su sve samo ne smiješni. Foov nikada objavljen komad *Il baratro è aperto* bio je predložak na kojem sam kao polaznik seminara njegove akademije u Gubbio u Italiji u prosincu 2013. godine učio o razumijevanju teksta, podteksta i važnosti pisanja o ozbiljnim temama ispričanima gorkim humorom. Radnja komada vrtjela se oko teme koja se danas ne nalazi često u dramskim tekstovima – kockanja. Još jednu pošast suvremenog doba, koja spada u spektar ovisnosti, Fo je istaknuo kao bitnu kazališnu raspravu u nadi da društvena svijest ne podlegne uvjerenju kako je takva pojava prihvatljiva. Danas, dvanaest godina poslije, o ovoj se pojavi još uvijek ne govori dovoljno kao o problemu, a nažalost nemamo Darija Foa da nas podsjeti. Aktualnost i relevantnost uvijek su bile Foova odrednica i odabir. Kroz svoje bogato i raznoliko stvaralaštvo Fo je dokazivao moć umjetnosti spremne da provocira, inspirira i mijenja svijet oko sebe. Njegov rad ostaje važan podsjetnik na snagu kazališta kao sredstva za društvenu promjenu i oslobađanje kreativnosti i aktivizma. Snaga opsega i privlačnosti Foovih tema potječe i iz njegovih potreba za kontekstualiziranjem tema kojima se bavio u širem geopolitičkom smislu. Iako duboko ukorijenjena u talijanski jezik, njegova djela obuhvaćaju opću kulturnu i društveno-političku sliku svijeta koja mu omogućuje izbjegavanje klopke u kojoj se mogao ograničiti samo na realnosti svog vremenskog i fizičkog prostora. Pitanja poput političke represije te drugih anomalija nisu samo endemični u Italiji, postoje diljem svijeta. Njegov jezični idiom, lišen bilo kakvih plitkih pretenzija na formalni stil, ima izravnost i privlačnost koja postaje univerzalija jasnog detektiranja problema i raščlanjivanja svakog dijela njihovih složenosti. Foove rečenice pokazuju vrludajuću kvalitetu konstrukcija, s kolokvijalnošću dikcije u kojoj dijalekt zamijenjuje temeljnu ozbiljnost odabranih tema. U njegovim komadima neizbježno ostaje uvjerljivo iskustvo kazališnih vještina i pravog zanata iskazanog u izobilju obrazaca. Foova maskiranja u monolozima i likovima koji izravno dolaze iz doba komedije dell'arte služe za vlastite putanje skrivanja, a potom i razotkrivanja. Likovi koje je tumačio u monolozima maske su same za sebe kroz koje je izražavao stavove, a pri

tome je koristio štit scenske fikcije. Kroz likove je Fo otkrivao sebe i svjetove koji su i dio naših svakodnevnica i problema. To je bio svojevrsan način da nam se približi i ispriča svoju vlastitu priču bez da koristi izravne autobiografske elemente koji bi predstavljao stav dokumentarističkog tipa bez umjetničkih detalja.

Slojeviti likovi Fou su davali pravo na iskaze istina bez cenzura i filtriranja. Pristup autorskom opusu te njegovoj osobnosti, polazeći od odabrane metodologije, u ovom radu se postavlja kao predložak za daljnja istraživanja i rasprave koje bi vrijednost i važnost Foova rada tražile u njegovim tekstovima i pristupima pisanju i glumi.

7. BIBLIOGRAFIJA

1. Allegri, L., *Dialogo provvocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza, 1990.
2. Almansi, G., *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1994.
3. Almansi, G., *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986.
4. Alonge, R., *Teatro e società del Novecento*, Milano, Principato, 1974.
5. Angelini, F., *Dibattito sulla cultura delle classi subalterne*, Rim, Savelli, 1977.
6. Angelini, F., *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Rim-Bari, Laterza, 1992.
7. Artese, E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Edizioni Lerici, 1977.
8. Artoli, U., *Teorie della scena dwl naturalismo al surrealismo*, Firenze, Sansoni, 1972.
9. Aston G., *Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Bologna, Clueb, 1983.
10. Attisani, A., *Scena ocidente, Venecija, Ca' Foscari*, 1995.
11. Attisani, A., *Teatro come differenza*, Milano, Feltrinelli, 1978.
12. Banović, S., *Širenje klijentelističke prakse u hrvatskoj kulturi od devedesetih do danas u* (Skupina autora) *Hrvatska u raljama klijentelizma*, Zagreb, Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo, 2020.
13. Barberi Squarotti, G., *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988.
14. Barsotti, A., *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Rim, Bulzoni, 2001.
15. Barsotti, A., *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Rim, Bulzoni, 1990.
16. Bartolucci, G., *La scrittura scenica*, Rim, Lerici, 1968.
17. Behan, T., *Dario Fo. Revolutionary Theatre*, London, Pluto Press, 2000.
18. Bernard, M., *L'expressivité du corps*, Pariz, Delarge, 1976.
19. Bešker, I. ; Marić, A., *Disakrantna groteska Anatolija Kudrjavceva // Teatar u Splitu i Split u teatru / Nigoević, Magdalena ; Rogić Musa, Tea (ur.). Split, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 2020.*
20. Bevilacqua, A., *I grandi comici*, Milano, Rizzoli, 1965.
21. Bevilacqua, A., *I grandi della risata*, Milano, Mondadori, 1995.

22. Binni, L., *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975
23. Binni, L., *Dario Fo*, Firenze, Il Castoro, 1977.
24. Binni, L., *Dario Fo. Ballate e canzoni*, Rim, Newton Compton, 1976.
25. Bisicchia, A., *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003.
26. Bisicchia, A., *Teatro a Milano, 1968-1978*, Milano, Mursia, 2003.
27. Boal, A., *Il teatro degli oppressi*, Milano, Feltrinelli, 1977.
28. Borgna, G., *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992.
29. Brecht, B., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
30. Brecht, B., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962.
31. Brook, P., *The Empty Space*, London, Mc Gibbon and Kee, 1968.
32. Brusati, C., *Dario Fo, politica, provocazione, arte*, Milano, Il quaderno del sale, 1977.
33. Cairns, C., *Dario Fo e la „pittura scenica“*. *Arte Teatro Regie 1977-1997*, Napulj, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
34. Camilleri, A., *L'ombrello di Noè – Come si diventa scrittori a teatro*, Milano, bestBUR, 2013.
35. Cappa, M., Nepoti R., *Dario Fo. La censura Fallita*, Milano, Mazzotta, 1977.
36. Cappa, M., Nepoti R., *Darion Fo*, Rim, Gremese, 1997.
37. Casarico ,C., *La vera storia di Dario Fo*, Rim, Gremese, 1998.
38. Castri, M., *Per un teatro politico*, Einaudi, Torino 1973.
39. Catalfano .A., *Dario Fo. Un giullare nell'età contemporanea*, Chieti, Solfanelli, 2012.
40. Chastel, A., *La grottesca*, Torino, Einaudi, 1989.
41. Chesneaux, J., *Il teatro politico di Dario Fo. La censura fallita*, Milano, Mazzotta, 1977.
42. Cole, S., *Directors in Rehearsal*, London, Routledge, 1992.
43. Corti, M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
44. Croce B., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1932.
45. Croce, B., *Epistolario, I. Scelta di lettere curate dall'auttore 1914-1935*, Napulj, Istituto italiano per gli studi storici, 1967.
46. Cruciani, F., *Lo spazio del teatro*, Rim- Bari, Laterza, 1999.
47. D'Amico, S., *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972.
48. D'Amico, S., *Tramonto del grande attore*, Firenze, La Casa Usher, 1985.
49. D'Angeli, C., Soriani S., Barsotti, *Coppia d'arte, Dario Fo e Franca Rame con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Edizioni plus, 2006.

50. De Filippo, E., *Lezioni di Teatro*, Torino, Einaudi 1986.
51. De Marinis, M., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983.
52. De Marinis, M., *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988.
53. De Marinis, M., *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2000.
54. De Marinis, M., *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1980.
55. De Marinis, M., *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982.
56. De Matteis, S., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spredate del teatro italiano*, Rim, Bulzoni, 1987.
57. De Pasquale, E., *Il segreto del gualare. La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*, Napulj Liguori, 1999.
58. Di Palma, G., *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Rim, Bulzoni, 1991.
59. Di Stefano, C., *La censura teatrale in Italia (1600 – 1962)*, Bolonja, Cappelli, 1964.
60. Dobb, M., *Problemi di storia del capitalismo*, Rim, 1982.
61. Eco, U., *Migracije i netolerancija*, Zagreb, Tim press, 2020.
62. Esslin, M., *Il teatro dell'assurdo*, Rim, Abete, 1968.
63. Farrell, J., *Dario e Franca*, Milano, Ledizioni, 2014.
64. Farrell J., *Dario e Franca, La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, Milano, Ledizioni, 2014.
65. Farrell, N., *Mussolini – Novi život*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2008.
66. Fava, A., *La maschera comica nella commedia dell'arte*, Colledara, Andromeda, 1999.
67. Ferrone, S., *Attori mercanti corsari*, Torino, Einaudi, 1993.
68. Ferroni, G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Rim, Bulzoni, 1974.
69. Fo, D., Casaleggio, G., Grillo, B., *Il Grillo canta sempre al tramonto*, Milano, Chiarelettere, 2013.
70. Fo, D., *Darwin. Ma siamo scimmie da parte di padre o di madre?*, Milano, Chiarelettere, 2016.
71. Fo, D., *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con L. Allegri, Rim 1990.

72. Fo, D., *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni, 1992.
73. Fo, D., *Il paese dei Mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2002.
74. Fo, D., *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.
75. Fo, D., *L'amore e lo sghignazzo*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007.
76. Fo, D., *L'apocalisse rimandata ovvero Benvenuta catastrofe!*, Parma, Ugo Gunada Editore, 2008.
77. Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.
78. Fo, D., *Papina kći*, Zagreb, Ljevak, 2020.
79. Fo, D., Rame F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015.
80. Fo, D., *Teatro comico*, Milano, Garzanti, 1962.
81. Frugoni, C., Buongiorno T., *Storia di Francesco. Il santo che sapeva ridere*, Laterza, Roma-Bari, 1998.
82. Gatti, E., *Cabaret tra politica e costume*, Rim, Il quadrivio, 1979.
83. Geron, G., *Dove va il teatro italiano*, Milano, Pan Editrice, 1973.
84. Ginsborg, P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 1975.
85. Goffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.
86. Goffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.
87. Goodman, N., *Languages of Art*, New York, Bobb Merrills, 1968.
88. Goody, J., *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Franco Angeli, 1981.
89. Gramsci, A., *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966.
90. Greco, G., *La bestemmia come rivolta: una riflessione metodologica*, Salerno, Edisud, 1993.
91. Hirst, D.L., *Dario Fo and Franca Rame*, London, Macmillan, 1989.
92. Holm, B., *Il mondo rovesciato. Dario Fo e la fantasia popolare*, Štokholm, Drama, 1980.
93. Jacobbi, R., *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
94. Lazzari, A., *Lezione in „padano“ del Quattrocento*, u *L'Unità*, 4.10.1969.
95. Lecoq, J., *Le Théâtre du geste*, Bordas, Pariz, 1987.
96. Lista, G., *Petrolini e futuristi*, Salerno, Taide, 1981.
97. Livio, G., *Il teatro in rivolta*, Milano, Mursia, 1976.
98. Livio, G., *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992.
99. Locuratolo, M., *Invito al cabaret*, Milano, Mursia, 2003.
100. Luzzato, G., *Storia economica d'Italia. Il Medioevo*, Firenze, 1967.

101. Macciavelli, N., *Il teatro e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1995.
102. Malaparte, C., *Maledetti toscani*, Firenze, Vallecchi, 1956.
103. Mangini, M., *Il cafe chantant*, Napoli, Greco, 1967.
104. Marić, A., *Igra bezgranična. Talijanski groteskni teatar u Hrvatskoj (1924.-1944.)*. Split, Naklada Bošković, 2017., str. 9-10.
105. Marić, A., *Luigi Antonelli: Prodavaonica snova*. Split, Naklada Bošković, 2018.
106. Markešić, I., *Političko-religijski klijentelizam u Hrvatska u raljama klijentelizma*, Zagreb, Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo, 2020.
107. Matard-Bonucci, M., *Fašistički totalitarizam*, Zagreb, TIM press, 2021.
108. Mazzucco, R., *L'avventura del cabaret*, Cosenza, Lerici, 1976.
109. Meldolesi, C., *Su un comico in rivolta, Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Rim, Bulzoni, 1978.
110. Menendez Pidal, R., *Poesia juglaresca y juglares*, Madrid, 1924.
111. Mitchell, T., *Dario Fo. People's Court Jester*, London, Methuen Drama, 1999.
112. Mitchell, T., *File on Dario Fo*, London, Methuen, 1989.
113. Molinari, C., Ottolenghi V., *Leggere il teatro*, Firenze, Vallecchi, 1985.
114. Müller, J., *Što je populizam*, Zagreb, Tim press, 2017.
115. Olbrechts, T., *Il comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977.
116. Pagliaro, A., *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, Laterza, 1958.
117. Pagnini, M., *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980.
118. Pandolfi, V., *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, Firenze, 1957. – 1961.
119. Papa Franjo – Bergoglio, J.M. (2013.) *Korupcija – zlo našeg vremena*, Split, Verbum, 2013.
120. Parenti, F., *Di me stesso*, Rim, Armando Curcio editore, 1981.
121. Pavis, P., *Pojmovnik teatra*, Zagreb, Izdanja Antibarbarus, 2004.
122. Petrolini, E., *Teatro di varietà*, Torino, Einaudi, 2004.
123. Pizza, M., *Al lavoro con dario Fo e Franca Rame*, Rim, Bulzoni editore, 2006.
124. Pizza, M., *Il gesto, la parola, l'azion. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Rim, Bulzoni, 1996.
125. Polacci, A., *Il teatro di rivista. „Tutto quello che gli altri non sanno“*, Rim, Corso, 1990.

126. Puppa, P., *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, Bologna, Marsilio Editori, 1978.
127. Puppa, P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Bari, Laterza, 1990.
128. Quadri, F., *Il teatro di regime*, Milano, Mazzotta, 1976.
129. Rame, F. i Fo, D. *Una vita all'improvvisa*, Parma, Le Fenici Tascabili, 2010.
130. Ramo, L., *Storia del Varietà*, Milano, Garzanti, 1956.
131. Riemen, R., *Vječiti povratak fašizmu*, Zagreb, Tim press, 2015.
132. Ross, A., *The language of humor*, London, Routledge, 1998.
133. Rossi, Landi F., *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1972.
134. Scuderi, A., *Dario Fo and Popular Performance*, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1998.
135. Segre, C., *Linguam stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1963.
136. Segre, C., *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
137. Senker, B., *Uvod u suvremenu teatrologiju I i II*, Zagreb, Leykam international, d.o.o., 2013.
138. Soriani, S., *Dario Fo – Dalla commedia al monologo (1959 – 1969)*, Pisa, Titivilus, 2007.
139. Szondi, P., *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.
140. Taviani, F., *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995.
141. Tessari, R., *Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981.
142. Toschi, P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.
143. Trifone, P., *Gli incunaboli del grammelot. Appunti sulla lingua del primo Fo, L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Rim, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.
144. Trifone, P., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Rim, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, 2000.
145. Valentini, C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997.
146. Valeri, F., *Questo qui, quello là*, Milano, Longanesi, 1965.
147. Verdone, M., *Teatro del tempo futurista*, Rim, Bulzoni, 1988.
148. Viroli, M., *Nacionalisti i domoljubi*, Zagreb, Tim press, 2021.

149. Wiles, T.J., *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, University Press, Chicago, 1980.
150. Williams, R., *Drama in Performance*, London, Penguin, 1968.
151. Zumthor, P., *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973.
152. Zurlo, L., *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Rim, Edizioni dell'Ateneo, 1952.

Dramski opus Darija Foa

1. *Ballate e canzoni*, Verona, Bertani, 1974.
2. *Ci ragiono e cento*, Verona, Bertani, 1973.
3. *Feydan*, Verona, Sapere, 1972.
4. *Il papa e la strega*, Milano, La Comune, 1989.
5. *Il teatri politico di Dario Fo*, ., Milano, Mazzotta, 1970.
6. *Il teatro di Dario Fo. Storia della tigre*, Milano, La Comune, 1981.
7. *John Padan e la scoperta de le Americhe*, Firenze, Giunti, 1991.
8. *L'operaio conosce 300 parole...*, Cremona, Tip. Lombarda, 1969., Milano, Mazzotta, 1970.
9. *La marijuana della mamma è la più bella*, Verona, Bertani, 1976.
10. *La signora è da buttare*, Torino, Einaudi, 1976.
11. *Le commedie di Dario Fo, I e II*, Torino, Einaudi, 1974.
12. *Le commedie di Dario Fo, III, IV, V*, Torino, Einaudi, 1975.
13. *Le commedie di Dario Fo, IX*, Torino, Einaudi, 1994.
14. *Le commedie di dario Fo*, Torino, Einaudi, 1966.
15. *Le commedie di Dario Fo, VI*, Torino, Einaudi, 1984.
16. *Le commedie di Dario Fo, VII*, Torino, Einaudi, 1988.
17. *Le commedie di Dario Fo, VIII*, Torino, Einaudi, 1989.
18. *Le commedie di Dario Fo, X*, Torino, Einaudi, 1994.
19. *Le commedie di Dario Fo, XI*, Torino, Einaudi, 1994.
20. *Le commedie di Dario Fo, XII*, Torino, Einaudi, 1998.
21. *Le commedie di Dario Fo, XIII, con F. Rame*, Torino, Einaudi, 1998.
22. *Legami pure che tanto io...*, Cremona, Tip. Lombarda, 1969.
23. *Mistero buffo*, Cremona, Tip. Lombarda, 1969.
24. *Morte accidentale di un anarchico*, Verona, EDB, 1970.
25. *Morte e resurrezione di un pupazzo*, Verona, Sapere, 1971.
26. *Non si paga, non si paga!*, Milano, La Comune, 1974.
27. *Ordine! Per DIO.OOO.OOO*, Verona, Bertani, 1972.
28. *Poer Nano*, Milano, Ottaviano, 1976.
29. *Pum, pum! Che è? La polizia!*, Verona, Bertani, 1972.

30. *Teatro comico*, Milano, Garzanti, 1962.
31. *Tutta casa, letto e chiesa*, con F. Rame, Verona, Bertani, 1978.
32. *Tutti uniti! Tutti insieme!...*, Verona, EDB, 1971.
33. *Vorrei morire anche stasera se...*, Verona, EDB, 1970.

Internetski izvori

1. <https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=26904&IDOpera=33>
2. <https://www.ilprimatonazionale.it/approfondimenti/dario-fo-42341/>
3. <https://www.destra.it/home/dario-fo-defunto-sul-palco-un-grande-istrione-nella-vita-un-borghese-piccolo-piccolo/>
4. <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=7359&printpreview=1&lang=fr>
5. <https://www.famigliacristiana.it/articolo/dario-fo-resto-ateo-pero.aspx>
6. www.mariopirovano.it
7. <http://frasisocial.com/dario-fo-frasi/>
8. <https://ilmanifesto.it/lo-stupro-e-il-sequestro-di-franca-rame-nel-1973>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=gpxUKy9fOc>
10. <https://enciklopedija.hr/clanak/satira>
11. www.teatrostabiletorino.it
12. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/katarza>
13. <http://www.archivio.francarame.it/finale.asp?id=011010&from=1>

8. SAŽETAK

Dario Fo, talijanski glumac i dramatičar, poznat je po svojim dubokim i univerzalnim porukama koje prenosi kroz kazališne komade. Njegova djela istraživala su teme poput ljudske prirode, društvenih normi i moralnih dilema, što svakako doprinosi njihovoj univerzalnoj privlačnosti i relevantnosti za različite publike diljem svijeta neovisno o dobnim skupinama kao i kulturnim pozadinama. Disertacija pokazuje kako je Fo majstor u stvaranju likova i situacija koje lako prepoznajemo i s kojima se možemo poistovjetiti, što omogućuje publici dublji zaron u priču i razmišljanja o složenim temama poput emocija, životnih gubitka, identiteta i sukoba. Rad ispituje Foovu tehniku pisanja i inventivne pristupe kazalištu što je rezultiralo djelima koja su često kombinirala humor s dubokim emocijama i filozofskim promišljanjima.

Ovaj doktorski rad, polazeći od različitih aspekata Foova opusa, na monografski način donosi nekoliko ključnih elemenata. Započinjući od povijesno-političkog konteksta afirmacije Darija Foa, rad istražuje njegove prve susrete s narativnom izvedbom, pri čemu osobitu pažnju pridaje onim povijesnim razdobljima koja su značajno utjecala na njegov izričaj i opus – osobito ono fašističko i njegovu poslijeratnu kritiku, kao i načine na koji su strukture fašizma ostavile trag na društvenoj kritici. Nadalje, rad istražuje dramaturgiju Darija Foa polazeći od profesionalnoga umjetničkog rada, osobnih životnih prilika pa sve do javnoga angažmana koji je u uskoj vezi s autorovim kazališnim radom. Doktorski rad sintetizira uvide u istraživanja o dramaturgiji Darija Foa u njegovoj opsežnoj i snažnoj kazališnoj kritici društva, osobito kroz forme humora i satire. Rad osobiti naglasak stavlja na istraživanje satire kao političke kritike društva, koja se čini dominantnom pojavom u Foovu opusu. Naposljetku, rad donosi nekoliko elemenata univerzalnosti kazališne kritike Darija Foa, a koja je jedan od najvažnijih razloga zbog kojeg je i postao dobitnik Nobelove nagrade.

U ovakvom monografskom prikazu te analitičkim postupcima rad prikazuje važnost dramaturgije Darija Foa, utemeljene u povijesno-političkom kontekstu kritike talijanskog društva i političke ideologije fašizma, po svome karakteru univerzalne i primjenjive na različite forme političkih patologija koje se pojavljuju kao predmet kazališne kritike.

Ključne riječi:

dramaturgija; kazalište; kritika; publika; pokret; izraz; politika

9. ABSTRACT

Dario Fo, an Italian actor and playwright, is known for his deep and universal messages that he conveys through theater pieces. His works explored themes such as human nature, social norms and moral dilemmas, which certainly contributes to their universal appeal and relevance to diverse audiences around the world. Fo is a master at creating characters and situations that we can easily recognize and identify with, which allows the audience to dive deeper into the story and think about complex topics such as emotions, life's losses, identity and conflict.

This doctoral thesis, starting from different aspects of Fo's opus, brings several key elements in a monographic manner. Starting from the historical-political context of Dario Fo's affirmation, this thesis investigates his first encounters with narrative performance, putting special attention to those historical periods that significantly influenced his expression and writing - especially the fascist period and its post-war criticism, and the ways in which structures of fascism left their mark on social criticism. Furthermore, the work explores the dramaturgy of Dario Fo, starting from professional artistic work, personal life circumstances and all the way to public engagement, which is closely related to the author's theatrical work. The doctoral thesis synthesizes insights from research into the dramaturgy of Dario Fo in his extensive and powerful theatrical criticism of society, especially through forms of humor and satire. The work places special emphasis on the research of satire as a political criticism of society, which seems to be a dominant phenomenon in Fo's oeuvre. Finally, the thesis brings several elements of the universality of Dario Fo's theater criticism, which is one of the most important reasons why he became a Nobel Prize winner.

In this kind of monographic presentation and analytical procedures, the thesis shows the importance of Dario Fo's dramaturgy, based on the historical-political context of criticism of Italian society and the political ideology of fascism, universal in the world and applicable to various forms of political pathologies that appear as the subject of theater criticism.

Keywords:

dramaturgy; theater; criticism; audience; movement; expression; politics

10. ŽIVOTOPIS

Ivo Perkušić rođen je 2. kolovoza 1981. u Splitu gdje je završio osnovnu školu i klasičnu gimnaziju. Diplomirao je engleski i talijanski jezik s pripadajućim književnostima na Sveučilištu u Zadru. Na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu diplomirao je glumu. Od 2011. godine zaposlen je kao glumac u Gradskom kazalištu mladih u Splitu, a od 2019. obnaša dužnost ravnatelja tog kazališta. Tijekom studija i nakon, igrao je u nizu predstava za djecu i odrasle u produkciji Gradskog kazališta mladih u Splitu, Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu te Hrvatskog narodnog kazališta u Šibeniku. Nastupao je na više kazališnih festivala diljem Hrvatske i u inozemstvu. Polazio je brojne glumačke radionice među kojima i onu Darija Foa 2012. godine. Uz rad u Gradskom kazalištu mladih kao ravnatelj te kao glumac, bavi se prevođenjem, glazbom i medijskim radom.