

Monika Gurgul

DARIO FO, NIESFORNY UCZEŃ

Jeśli któryś z obcych dramaturgów przysłużył się powojennemu teatrowi włoskiemu, to był to na pewno Brecht. Stworzył teksty, które śmiało mogły mierzyć się ze współczesnością, i zaproponował nowy język, aby to „mierzenie się” trafiło ludziom do przekonania. Właśnie do przekonania, a nie do serca – a Włosi to naród sentymentalny, który dobrze wie, że teatr to nie akademizm, i za to go kocha. Dlatego też wyprawa pana Brechta na włoską ziemię wcale nie musiała się udać. A jednak nie tylko udało się, ale przyniosła jego wieloletnią supremację na najważniejszych scenach Włoch.

Podobno po raz pierwszy grano Brechta we Włoszech jeszcze przed wojną. W 1930 roku sympatyzujący z futurystami teatralny wyrotowiec Anton G. Bragaglia wystawił w Teatro Filodrammatici w Mediolanie *Veglia dei testofanti* (Nocna zabawa oszustów) według scenariusza Corrado Alvaro i Alberto Spainiego. Oficjalnie tekst opierał się na *Operze zebrańczej*, ale dobrze poinformowani sądzą, że posłużono się nazwiskiem Gaja dla odwrócenia czujności faszystowskiej cenzury. Po wojnie po raz pierwszy Brecht pojawił się we Włoszech dzięki Gianfrancowi De Bosio, który wraz z padewskim teatrem uniwersyteckim wystawił w 1952 roku

spektakl *Cztowiek jak cztowiek*. Wkrótce jednak okazało się, że największym orędownikiem społecznej i teatralnej myśli Brechta jest Giorgio Strehler, dyrektor słynnego już dziś Piccolo Teatro z Mediolanu. W ciągu kilku dziesiątków lat zaproponował on wiele sztuk Brechta, poczynając od *Die Massnahme* (1954), przez *Operę za trzy grosze* (1956, 1973), *Dobrego cztowieka z Sezuanu* (1958, 1977), *Szwelka* (1961), *Wyjątek i regułę* (1962), *Zycie Galileusza* (1963) i *Wielkość i upadek miasta Mahagonny* (1964), aż po *Sąd nad Lukullusem* (1973), a także kilka spotkań z Brechtowskimi songami (1965, 1967, 1975, 1977). Ostatnio Brecht wyszedł z mody, mimo to w roku 1996 na krakowski Festiwal Unii Teatrów Europy teatr Piccolo przyniósł *Wyjątek i regułę* i *Ile kosztuje żelazo*, spektakle przygotowane z okazji mediolńskiego festiwalu Brechta, rok wcześniej.

Wśród Strehlerowskich realizacji niewątpliwie najbardziej istotne okazało się zrealizowane w 1963 roku *Zycie Galileusza*. Podjęte w nim tematy: wolność intelektualisty a władza, i nauka a polityka zdawały się wyjątkowo ważne w obliczu zmian zachodzących w społeczeństwie włoskim w tamtych latach. Sztuka określiła charakter i zakres no-

wej refleksji społeczno-politycznej, wyznaczyła też estetyczną drogę Piccolo Teatro na następne dziesięciolecie. Stała się kanwą do polemik społecznych i teatralnych. Była wydarzeniem, do jakich włoski teatr nie przywykł na co dzień.

W tym samym 1963 roku pojawiła się jeszcze inna sztuka *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (Izabela, trzy karawele i łgarz) autorstwa wymienionego komika i twórcy kilku udanych muzycznych komedii, niejakiego Dario Fo. On również starał się nawiązać do tekstu Brechta i do Strehlerowskiej realizacji. Zrobił to jednak w sobie tylko właściwy sposób, tak daleki od pierwotnego, że nikt chyba nie wzięł jego pomysłu na poważnie. Bohaterowie jego sztuki to odrażony Kolumb, bohater i zabijaka, Izabela Kastylijska – kobieta czynu i niewyczerpane źródło komizmu (wymarzona rola dla Bożeny Dykiel) oraz Ferdynand Aragoński – męczak i wojak od siedmiu boleści. Ich groteskowe losy także mogłyby skłonić do refleksji nad władzą i wolnością, cóż, kiedy tyle tu dobrej zabawy, że szkoda czasu na myślenie. Zresztą przesłanie utworu nie do końca pozostaje jasne: jak to właściwie jest z tą władzą? Kochać ją należy ostrożnie, ale... co dalej?

Już pięć lat później Dario Fo, główny reprezentant prorewolucyjnego teatru politycznego we Włoszech, zapoczątkował na to pytanie. Nie zapomniał ani na chwilę o tym, kto wyznaczył najważniejszą linię teatru politycznego – o mistrzu Brechcie.

Dla Strehlera, a i dla innych, Brecht był twórcą nowego spojrzenia na teatr jako na sztukę prowadzącą „do najtrudniejszej sztuki – sztuki życia”. W ten



sam sposób traktował Brechta również Fo. Jednak specyfika własnego aktorstwa i zaplecze komiczne, na którym zbudował swój image aktora-histriona, kazały mu krytyczniej niż innym odnieść się do Brechtowskiej epickości. Dla Strehlera dydaktyzm sztuk Brechta polegał na chęci szkolenia nie widzów, lecz aktorów mających grać dla tej widowni według metody epickiej. Na tym skoncentrował się w swej wieloletniej pracy dyrektora sceny mediolańskiej i nauczyciela w przyteatralnej szkole dla młodych aktorów.

Fo zakwestionował nowatorstwo Brechta na tym polu i skrytykował jego metodę. Analizował dokładnie Brechtowską teorię epickiej recytacji, skuteczność efektów obcości. I stosował jej prawa, zaznaczając jednak, że nie wypływają one ze znajomości Brechta, lecz z tradycji teatru ludowego. W *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allievi* określił to tak: „Zostałem w naturalny sposób aktorem epickim [...] występowałem jako gawędziarz. A w tego typu widowiskach musisz zawsze recytować w trzeciej osobie: to znaczy ja

mówię o nim «A on powiedział». [...] Aktor, który nie potrafi wyjść na scenę i zainteresować publiczności samym tylko opowiadaniem [...] z trudem została przyciągnięta trzy rzędy widzów¹. Fo nie zgadzał się, by – jak chciał Brecht – postaci epickiego teatru były prezentowane, a nie interpretowane, tylko dla uzyskania krytycznego dystansu. Nie licowało to z tradycją komicznego teatru włoskiego, która tak zawazyła na jego teatralnym przekazie. „W naszym teatrze komicznym – pisał – istnieje takie techniki, ale nie służą zdystansowaniu aktora od postaci: komik nie może nie przeżyć swej roli na scenie.”² Właśnie z odwołania się Fo do komizmu, jako naczelną kategorię estetycznej w jego teatrze wynika bunt przeciw „sztuczności” epickiej metody recytacji u Brechta. Poetyka widowiska ludowego nauczyła Fo, że punkt ciężkości nie spoczywa na technice gry aktorskiej, lecz na zderzeniu jej z publicznością i uzależnieniu od jej reakcji, na analizie przemysłów widzów, a nie postaci.

Teatr ludowy wkroczył w życie Fo szybko i nieuchronnie. Artysta urodził się przecież na lombardzkiej ziemi, gdzie lokalna tradycja gawędziarska była szczególnie żywa i gdzie gawędziarz czy aktor teatru objazdowego zawsze mogli liczyć na niecierpliwie wyglądającą ich publiczność. Postać gawędziarza głęboko zapadła Fo w serce. To gawędziarstwo, jakże często uciekające się do epickiej opowieści w trzeciej osobie, umowne i syntetyczne w narracji, czerpiące z bogactwa dialektu (dla nikogo we Włoszech nie jest tajemnicą, że żaden język nie odda uczuć tak, jak własny dialekt) stało się pierwszym punktem odniesienia. Następnym była komedia dell'arte, jej jarmarczne słowo, niezrównany pod względem ekspresji grammatyczny, szeroki gest, dynamika. Wszystkie one doprowadziły Fo do

¹ Laterza, Roma-Bari 1990.

² Ermينيا Artese *Dario Fo parla di Dario Fo*, Lercini, Cosenza 1977.

kiwania nowych rozwiązań scenicznych³.

Fo nie był jedynym artystą teatru, który odwoływał się do ludowego tworzywa, ale potrafił wiele lat studiować nad teatrem ludowym od czasów starożytnych po współczesność. Właśnie dzięki tym studiom zrozumiał, że kluczem do ludzkich serc są śmiech i emocja. A zyskawszy taką wiedzę, nie mógł podążać za Brechtem, który – jak twierdził – na siłę śmiechu się nie poznał, a emocje zdecydowanie zwalczał, wszystko po to, by bronić krytycznego spojrzenia na teatr, a zaraz potem na panujące stosunki społeczne. Zdaniem Fo teatr Brechta każe publiczności uczestniczyć w spektaklu „poprzez mózg, a nie poprzez elementy takie jak śmiech, gwizdy, westchnienia, przeczcucia, poczucie dyskomfortu”, a przecież teatr to „wielka machina do rozśmieszania” i nie klóci się to z jego polityczną rolą, bo „śmiech nie prowadzi do rozładowania emocji”⁴.

W rzeczywistości Brecht nie był przeciwnikiem rozrywki w teatrze, z pewnością jednak daleki był od pietrowych efektów komicznych wyzartowanych na scenie przez Fo, który bronił swego stanowiska, choć zarzucał przeciw takiemu rodzajowi komizmu padaty także wśród jego widzów. W czasie jednego z przedstawień *Mistero buffo* odpowiadał na nie tak: „A propos żartowania z poważnych, dramatycznych spraw. Wczoraj jeden z towarzyszy, adwokat, napisał do mnie, że aluzje do ostatnich wydarzeń, spointowane wybuchem śmiechu, sprawiły mu przykrość. A to właśnie to, czego chcieliśmy, to znaczy dać do zrozumienia, że jest to, co w tradycji kuglarskiej pozwalało i pozwala ludowemu aktorowi «zadrasnąć» świadomość i spowodować, by pozostało w niej coś gorzkiego i palącego. Aluzja do stosów jest cał-

kiem przypadkowa. Gdybym ograniczył się do opowiadania o ludzkiej udzie w tonie tragicznym, wywołałbym tylko oburzenie, wszystko niechaynie spłynęłoby jak woda po kaczce i nic by nie pozostało”⁵.

Katharsis, przez Brechta przegonił nie bez pardonowo z teatru epickiego, nie było celem również dla Fo. Wciągał jednak publiczność w grę, której pierwszą część polegała na budowaniu iluzji, a druga na obalaniu jej, zanim katharsis nastąpi. Umożliwiała to misternie utkana sieć efektów obcości, budowanych na poziomie struktury czy postaci. Swoisty efekt obcości zarezerwował Fo na przykład na zakończenie *Pogrzebu fabrykanta*⁶, gdzie postanowił zabić na scenie kozła. Wydawał się tak nieprzejednany, że publiczność dała się ponieść emocjom w swoich protestach. Jeśli odebrać typowemu zjawisku jego powszedniość, przestaje ono być łatwo akceptowalne – grzmiął Fo ze sceny, kiedy okazało się, że była to z jego strony tylko prowokacja. Takie niezwykłe przeżycia zdarzały się częściej. Przykładem niech będzie spektakl *La guerra di popolo in Cile* (Wojna ludu w Chile). Sztuka została przedstawiona w roku 1973, jak to już wówczas było w praktyce, przed robotniczą publicznością. Mówiła głównie – jak wskazywał sam tytuł – o zamachu stanu w Chile i o politycznych okrucieństwach konkwencjach przejęcia władzy przez Pinocheta. Była czysto dydaktyczna, prorewolucyjna i jak wszystkie ówczesne sztuki Fo – pełna bezpośrednich oskarżeń skierowanych przeciw amerykańskiemu imperializmowi, popierającemu go kościołowi, burżuazji i chrześcijańskiej demokracji. Przebieg przedstawienia zakładał wielokrotnie nietypowe interwencje. „To policja – tłumaczył ze sceny Fo – nadają nam naszej długości. Binson, to coś, co mam na szyi, to nadajnik

⁵ *Mistero buffo*, w: *Le Commedie*, t. 5

Einaudi, Torino 1977.

⁶ Druk w *Dialogu* nr 9/1970.

³ Cyt za: Chiara Valentini *La storia di Dario*

Fo, Feltrinelli, Milano 1977.

⁴ Artese, op. cit.

radiowy, bardzo podobny do tych, jakie policja ma w swoich wozach. Kiedy są blisko... do stu metrów, wszystko słychać.⁷ Ktoś z zewnątrz przerwał spektakl. Prosił, by przestać samochoody, które zablokowały jego pojazd, gdyż konieczne musi wyjechać. Nie może skontaktować się z przyjaciółmi. Nie działają telefony. Napięcie na sali wzrasta na tyle, że trudno kontynuować przedstawienie. Wszyscy gorączkowo zastanawiają się, czy aby i we Włoszech nie doszło do zamachu, którego zresztą od dawna nie wykluczano. Gdy na salę wkracza policja, by zatrzymać do przesłuchania kilkunastu widzów, i radzi, by nie stawiać oporu, bo budynek jest otoczony, nie ma już wątpliwości. Publiczność zrywa się z miejsc: podniesione pięści, pierwsze tony *Miedzynarówki*, czyjeś łzy. Do pieśni dołączają jednak i policjanci, wywołując konsternację u widzów. Tak kończy się ta niezwykła lekcja stosunków społecznych udzielona przez Fo swą widowi. Reakcje publiczności opisuje Chiara Valentini, najwierniejsza sponród włoskich biografów Fo: „Ten chwyt funkcjonował świetnie tak w Mediolanie, jak – w następnych tygodniach – w Turynie, Mestre, Nuoro i w dziesięciu innych miastach, czego dowodziły reakcje publiczności. W Turynie jakiś chłopak zjadł dziesięć kartek ze swego notesu; roziło się w nim od ad-resów, które uważał za kompromitujące. W Merano pewien student próbował rzucić się z okna, zdążył już rozbić szybę. W Nuoro, gdzie dwoma autokarami przyjechali pasterze z Orgosolo, po wejściu fałszywego komisarza błysnęły ostrza noży⁸. Debaty, która rozpoczęła się zaraz potem, nie ma sobie równych.

Właśnie na płaszczyźnie emocji, śmiechu i naturalności epickiej recytacji widoczne jest odmienne rozumienie

⁷ *La guerra di popolo in Cile*, Bertani, Verona 1973.

⁸ Valentini, op. cit.

chciał Brecht, społecznej nauce i politycznemu przestaniu.

Jeśli porównać zasady budowania sztuki przez Fo i wskazania teatru epickiego, zbieżności są oczywiste. A więc epizodyczna akcja, rezygnująca z tradycyjnej ekspozycji, komplikacji i katastrofy; nawiązanie do faktów historycznych, ogólnie znanych, eliminujących zaskoczenie; ucieczka od katharsis poprzez całą serię zabiegów z nieustającą pogonią za kolejnymi efektami obcości na czele; emblematyczna postać, wpisana w Brechtowski Gestus; szczególna dbałość o końcową antyiluzyjność. Służą jej wszystkie te elementy, dzięki którym teatr mógł być odbierany krytycznie i wywoływać pożądane refleksje u widzów. Samo promowanie antyiluzyjności zbliżało Fo do Brechta, ale antyiluzyjność jako taka nie jest przecież wyłącznie Brechtowskim pomysłem. Znał ją teatr ludowy, teatr Szekspirowski, a nawet teatr mieszczański. Sam Brecht (choćby przez kontakty z Reinhardtem) wiele mógł nauczyć się na przykład od Pirandella, który w swej teatralnej trylogii (*Sześć postaci sceniczych w poszukiwaniu autora; Dziś wieczorem improwizujemy; Henryk IV*) zdecydowanie rozprawił się z woyerystycznymi przyzwyczajeniami widzów, aktorów, autorów i – pojawiających się z pewnym opóźnieniem we włoskim teatrze – reżyserów. Również pojęcie krytycznego odbioru sztuki nie stanowiło novum na włoskim gruncie. Przyjmijmy Manzonię, autora dwóch patriotycznych sztuk *Conte di Carmagnola* (Hrabia z Carmagnoli) i *Adelchi* napisanych w trudnych latach dwudziestych minionego stulecia, w atmosferze risorgimenta, wojen, które doprowadziły do zjednoczenia Włoch gdy ludność rozbita i podzielona Italii drzemała uspięta pod austriackim jarzmem. We wstępie do pierwszej z nich Manzoni domaga się, by widzowie uwolnili się od emocji, by stali się świadomymi świadkami wydarzeń, by odnieśli się do nich krytycznie i ze zdobytej wiedzy uczynili patriotyczny użytek.

Mimo tego, że obaj twórcy tak wielką wagę przywiązywali do antyiluzyjności, obaj ponieśli sromotną klęskę w walce z przyzwyczajeniami widzowni. W *Mistero buffo* autor w roli kuglarza-histriona był tak przekonywujący, że doczekał się takich oto krytyk: „Paradoksalnie Fo, gdy tworzy i przywołuje z pomocą nieznacznych gestów, w puszczy przestrzemi, postaci, przedmioty, sytuacje, uzyskuje charyzmat, manę, która właśnie poprzez symetryczne przeplatanie się stanów identyfikacji i przebudzenia [...] akcentuje magiczną rolę, którą w jakiś sposób, na poziomie ideologii, powinien zapewnić i zlikwidować⁹. Podobne kłopoty miał także Brecht, w którego teatrze, wbrew pieczołowicie gromadzonemu efektom obcości, widzowie i tak identyfikowali się z bohaterami. W roku 1958 podsumowując dokonania Brechta Ernest Bornemann pisał: „Każdy dramat, który podobał się publiczności, odniósł sukces z nie zamierzonych przez autora powodów: tylko te fragmenty, które nie stosowały się do jego teorii i pozostawiały ślady tradycyjnego teatru, rzeczywiście poruszały widzów. Natomiast te fragmenty, nad którymi ciężko pracował i które najbardziej jasno demonstrowały teorię teatru epickiego, podobały się jedynie jego kolegom-artystom¹⁰. I Brecht zresztą miał kłopoty z wcieleniem w życie własnej teorii, czego najlepszym przykładem jest choćby ludowa parabola *Kaukaskie kredowe koto*, źródło wzruszeń, z którymi przecież tak zdecydowanie walczył.

Po roku 1976 Fo powraca do ukochanych wątków i komicznej stylistyki i choć jego teatr zachowuje dydaktyczny i epicki charakter, znacznie oddala się stylistycznie od Brechta. Fo znowu robi farsy – *Il ratto della Francesca* (Porwanie Franciszki, 1986), *Il Papa e*

⁹ Paolo Puppa *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978.

¹⁰ Cyt za: John Louis Styan *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, Ossolineum, Wrocław 1995.

la strega (Papież i czarownica, 1989), *Il diavolo con le zinne* (Diabeł z cyckami, 1997); wraca do stylistyki cyrku – *Papurnifete*, 1983; do komedii dell'arte – *Hellequin*, 1985; do kuglarskiego performance – *Johan Padan e la descoberta de le Americhe* (Jan Padańczyk i odkrycie Ameryk, 1991); do dawnych fascynacji – *Dario Fo incontra Ruzante* (Fo spotyka Ruzante, 1993); i do tematyki kobiecej – *Parti femminilli* (Role kobiece, 1986), *Una giornata qualunque* (Dzień jak co dzień, 1990). Ale przyzywczajenie do Brechta zamykał towań raz jeszcze. W 1981 roku wystawił własną wersję *Operry za trzy grosze*, do której przymierzał się już w latach pięćdziesiątych, a więc w okresie artystycznych kontaktów z Piccolo. W spektaklu zabrzmiała muzyka Allena Ginsberga, Patti Smith, Donovana, Jen-nis Joplin, Jimmy Hendrixa, Davida Bowie i Niny Hagen. W inscenizacji dopomógł mu, obok syna Jacopo, zespół turyńskiego Teatro Stabile, a jako że nowa wariacja na temat sztuki nie wzbudziła entuzjazmu spadkobierców Brechta, otrzymała ona tytuł w części tylko nawiązujący do pierwowzoru: *L'opera dello sghignazzo* (Opera przesiwiewca).

Uptyw czasu pozwolił na większy dystans do dokonani samego Brechta.

Znalazło się wielu dramatopisarzy dużo chętniej granych. Fo także nie wydaje się zainteresowany pielęgnowaniem języka teatru politycznej interwencji, gdzie śladów Brechtowskiej nauki było najwięcej. I chociaż pisze już podobno nową sztukę zaangażowaną politycznie, najpewniej będzie ona mieć dużo więcej wspólnego ze starą dobrą farsą, jak dawna *Przypadkowa śmierć anarchisty* lub *Pum! Pum! Chi è? La polizta!*, niż z dialektką Brechtowską.

Sztuka poświęcona ma być Adriano Sofriemu, eks-liderowi najważniejszego z ekstremalnych ugrupowań Nowej Lewicy – Lotta Continua, który odsiaduje obecnie wyrok za „skazanie na śmierć” komisarza Calabresego. Wyrok – jak twierdzi wielu komentatorów politycznej sytuacji we Włoszech – nie-słuszny. Wśród tych, którzy głośno mówią o nieprawidłowościach w czasie procesu, jest również Fo. Część pieniędzy z Nagrody Nobla zamierza przeznaczyć więc na ponowne otwarcie gorący temat i ponowne bardzo osobiste zaangażowanie, jak to sprzed dwudziestu kilku lat, zdają się dodawać Fo skrzydeł. Choć trudno oczekiwać, by z Noblem w zanadrzu mógł wzlecieć jeszcze wyżej.

