

## A HÁBORÚUTÁNI OLASZ DRÁMA

**H**A végigtekintünk Olaszország utolsó két évtizedének irodalmi panorámáján, azonnal szemünkbe ötlük az a tátongó szakadék, amely művészi felfogásban a mai nemzedéket a háborúelőtti nemzedéktől elválasztja. Nincs közöttük leszármazási viszony, nincs rokonsági kapocs, csak összekoccanás, merev elzárkozottság, áthidalhatatlan ellentét. Megváltoztak a politikai, társadalmi és etikai ideálok, melyek mint óriási világítótornyok vezették és irányították az emberiséget a háború előtt. És az irodalom, amely mindig hű tükre kora lelkiségének, természetesen megfelelően reagált ezekre a változásokra. Míg az előző nemzedék féltve őrizte és ápogatta lelkében az élet racionális eszményképét és meghajolt egy örök Jog és Igazság előtt, melyhez az egyén vágyai, törekvései és hajlamai alkalmazkodtak, addig a mai nemzedék tehernek érzi a megállapodottság nyugalmat, intenzív életre szomjazik, fékezhetetlen nagyravágyással és nekilendüléssel új eszmék megvalósítására tör és részt akar venni a teremtés nagy munkájában.

A tegnap és ma emberének lelki struktúrája közti különbség meghatározza a modern olasz irodalmat. Tizenöt évvel ezelőtt a naturalizmust imádták mint legfőbb törvényt: az írók feladatuknak tartották, hogy térben és időben gyökeret vert hagyományokat és szokásokat tolmácsoljanak, az élet és a társadalmi miliő lelkiismeretes megfigyelésével és tanulmányozásával igazi emberi dokumentumokat gyűjtsenek össze.

De a háború éveiben és a háború utáni időkben a naturalizmus által megteremtett egyensúly felborult. Zajos és forradalmi iskolák keletkeztek, amelyek a képzelet szabad érvényesülését tűzték ki maguknak programul és bevezették az irodalomba — költészetbe, regénybe, drámába egyaránt — az irrealitás, sőt a lehetetlenség addig kikutatlan világának keresését, a fantasztikum és a földöntúli iránti ízlést. A háború utáni új irodalom — az irracionálizmus irodalma.

Az olasz drámai irodalomnak legérdekesebb és legkülönösebb háborús terméke az az irány vagy iskola, amelyet „groteszk színház” névre kereszteltek. Alapítója Luigi Chiarelli, aki a háború második évében írta meg egészen újszerű „A maszk és az arc” című drámáját, amely azonban csak a háború befejezése után került színre a római Argentína színházban és újszerűségével akkora sikert aratott, hogy Róma után mindjárt a milánói Olimpiában és egymásután Olaszország minden nagyobb városában is előadták. Tovább folytatta aztán diadalmas útját a külföldi nagy színpadokon: Párizsban, Londonban, Bécsben.

A rendes, megszokott drámáktól eltérő tartalma és formája miatt, Chiarelli nem merete színművét egy hagyományos elnevezéssel sem ellátni és ezért úgy hirdette, mint „groteszk“-et, természetesen nem is sejtve, hogy ezzel első mintáját alkotta meg egy olyan színmű-iránynak, amely a háború utáni Olaszországnak legtartósabb és legjellemzőbb iskolájává lesz.

A drámának, amely akkora port vert fel, rövid meséje a következő:

Egy féltékeny, de saját férfi-tekintélyére sokat adó férj egyre azt hangoztatta barátai és ismerősei előtt, hogyha feleségének hűtlenségéről meggyőződ-nék, irgalmatlanul megölné őt is, meg a csábítót is. Egyszer azonban, hogy-hogy nem, feleségét hűtlenségen éri. A csábítónak sikerül elmenekülnie, úgy-hogy fel sem ismerheti és így marad szemben egymással a férj és a feleség. Most tehát be kellene következnie a drámának, de... nem történik semmi: a megcsalt férj, aki mindenki előtt az erőszakos, bosszúálló, vérszomjas ember maszkjában mutatkozott, a valóságban nem tud embert ölni. A feleségével történt kimagyarázkodásból azt következteti, hogy az asszony hűtlensége csak pillanatnyi eltévelyedés következménye; úgy érzi, hogy kölcsönös szerelmük túl fogja élni ezt a krízist, hogy ők még talán boldogok is lehetnek együtt és — szívében már megbocsát. De, hogy tekintélyét feleségével szemben is meg-óvja, egyelőre elküldi, titokban elutaztatja őt.

Eddig tulajdonképpen a színmű a hagyományos dráma keretein belül mozog, sőt itt be is fejeződhetnék: egyszerű naturalista, szellemesen ironikus színmű, amelyet akár egy múlt századvégi drámaíró is írhatott volna, talán csak a befejezést eszelte volna ki kissé nyárspolgáriasabban: talán kiderült volna, hogy az egész bonyodalom csak félreértésen alapult és hogy az asszony nem is követett el hűtlenséget.

De Chiarelli úgy érezte, hogy ilyen befejezéssel a férj jellembeli adottsága nincs teljesen kiaknázva és az utolsó következtetéseket is le akarta vonni. Folytatta tehát a drámát és amit hozzáfűzött, az teszi azt groteszkké.

A férjnek számolnia kell a világgal, a közvéleménnyel, amely az esetről könnyen tudomást szerezhet: a világ, a közvélemény pedig elvárja tőle, hogy hű maradjon ahhoz a maszkhoz, amely alatt ismerte, — elvárja tehát tőle a gyilkolást. Ezért az asszony elutazása után rögtön jelentkezik a rendőrségnél és bejelenti, hogy feleségét a tóba dobta. Megindul ellene az eljárás, az esküdt-szék azonban felmenti. Később az asszony titokban hazatér és a férj vissza-fogadja és megbocsátja neki pillanatnyi eltévelyedését: csakhogy most aztán igazán számolnia kellene az igazságszolgáltatással, amelyet félrevezetett. Két-ségbeesetten panaszskodik: „Előbb, amikor öltem, felmentettek; most, mert nem öltem, el fognak ítélni!“ Végül aztán Chiarelli belefűzi a drámába a legélesebben groteszk elemet: a tóból kihalásznak egy fel nem ismerhető női holttestet, amelyet a féltékeny férj feleségével azonosítanak. Felviszik a holttestet a lakásba, ott ravatalozzák félj feljönnek a hatóságok, a barátok, az ismerősök és indul kifelé a temetési menet... míg az igazi feleség a szom-zéd szobában rejtőzik.

Ez volt tehát az első groteszk, az első mintája egy új színházi műfajnak, amely csakhamar meghódította egész Olaszországot és nagy sikereket ért el a külföldön is.

A groteszk tulajdonképpen a valóság deformálása, a valóság szemlélete az ironia, vagy a szkepticizmus, vagy a humor szemüvegén át; a relativitás drámája, amely színpadra visz és szembeállít egy-mással álarcokat és arcokat, valóságot és látszatot.

Első groteszkje után még sok színművet írt Chiarelli, melyek közül különösen említésre méltók a „Könnyek és csillagok“, a „Görög-tüzek“ és a „Jolly“ címűek. Természetesen Chiarelli további művei-ben is hű maradt az általa akaratlanul megteremtett műfajhoz és ezek-ben is kitűnő színházi technikájának és nagy találékonyságának adta tanújelét.

Követte és némileg fejlesztette a Luigi Chiarelli alapította groteszk műfajt Luigi Antonelli, aki „Az ember, ki saját magával találkozott“ című drámájában fantasztikus módon materializálta hősének lelki kettősségét: főszereplője egy ötven éves ember, aki testileg találkozik húszéves sajátmagával. Hasonló zsánerű, maró iróniától áthatott dráma a „Majmok szigete“, amelyben Herczeg Ferenc egy darabjára emlékeztetve azt mutatja be, hogy egy értelmes majomtörzset, amely az úgynevezett természeti törvények előírásai szerint él, mennyire elront és lezülleszt a néhány kulturált emberi lényel való együttélés. Később Antonelli még tovább ment e műfaj egyéni fejlesztésében és „A dráma, a színjáték és a bohózat“ című háromfelvonásosának mindegyik felvonásában ugyanazt az eseményt adja elő három teljesen különböző szempont szerint, ami aztán az eseménynek más-más drámai értéket ad. Végre az 1928-ban megjelent „A szélrózsa“ című groteszkjében egy fantasztikus történettel kapcsolatban azt akarja bizonyítani, hogy egy emberről alkotott közvélemény mennyire ellentétben állhat életnek és cselekedeteinek tényleges valóságával.

Luigi Bonelli, Wassili Cetoff álnév alatt, szatirikus és humoros groteszkeket írt. Színművei, melyek közül különösen a „Storienko“ és a „Császár“ címűek figyelemreméltó alkotások, kicsit Andrejevre és talán Csehovra is emlékeztető oroszos ízű színművek: híjával vannak ugyan némileg a gondos színházi technikának, de sok bennük a sziporkázó szellem, az egészség, lelketüdítő humor.

A groteszk műfaj kiváló művelője Massimo Bontempelli is, a novecentista iskola alapítója és vezére, a mai Olaszország egyik legeredetibb, legismertebb és legkedveltebb novellistája és regényírója, az olasz királyi Akadémia legújabb tagja. Bontempelli finomtollú, rendkívül gazdag fantáziával megáldott, művelt író, akiben a humor kiapadhatatlan forrása buzog, aki a nagyszerű ötletekben kifogyhatatlan. Művészetének anyaga az a kikutatlan, abszurd világ, amely már szinte túl van a három hagyományos dimenzió, túl az észszerűség szabta szűk korlátokon. Művészerete repülés a fantasztikumba, szabadulás a valóság tébolyító börtönéből. Szinte természetesen találjuk tehát, hogy a groteszk színház vonzerőt gyakorolt Bontempellinek prediszponált lelkére és hogy a nagyszerű író e téren is kísérletet tett. És kísérlete teljes sikert aratott, mert a „Nostra Dea“ című színműve valóban a groteszk színháznak egyik legkiválóbb alkotása. A szerző a legmerészebb akrobata-fantáziával visz színpadra egy relativista témát: a dráma hőse egy nő, aki állandóan saját ruhájának hatása, szuggesztiója alatt áll, azt követi, avval azonosul. Bontempelli csillogó, paradoxális humorral a legutolsó következtetésig Vezeti le ezt a minden nőre bizonyos mértékben és árnyalatban alkalmazható igazságot: a hősnő egy-egy felvonásban háromszor-négyszer cserél ruhát és ehhez képest háromszor-négyszer változik a hangulata, a jelleme, az érzésvilága, az intelligenciája.

Orio Vergani, aki szintén a novecentista iskolának egyik kitűnő képviselője, egy „Út a vizeken“ című groteszket írt, amelynek szereplői tulajdonképpen kísértetek, egy már lezajlott tragédiának az emlékei, — amelyben fantáziájának önkényével objektíve olyan tények

sorozatát mutatja be a színpadon, amelyek igazi valóságukat csak a lélek legrejtettebb mélyén bírják.

Alberto Cecchi szintén feltűnést keltett 1929-ben előadott, eddig egyetlen groteszkjével, amelynek címe: „Csillag a kút fölött“. Egy férjről van szó, aki elveszti felesége szépségében és fiatalságában való biztonságát, mert egy hűtlen barátjának, aki az asszony udvarlója volt, sikerült e tekintetben a kételyek egész tengerét belécsöpögtetni. Igen kényes és mély téma, amelyet a szerző talán nem akart vagy nem mert kellő merészséggel kiaknázni. Cecchi azonban alig múlt harminc éves és úgy a színházi kritika, mint a költészet, mint végre — ezzel a groteszkjével — a színműírás terén eddig kifejtett sikeres tevékenységéből következtetve, sokat várhatunk még tőle.

Égészen fiatal író még Ugo Falena is, aki 1927-ben írta „Hold-sugár“ című első színművét. A színmű szereplői bábuk, akik varázslat következtében élő, valódi emberekké válnak, de csakhamar rájönnek, hogy emberi voltuknál sokkal jobb volt előbbi bábu-állapotuk. A múlt évben a milánói Olimpia színházban Falenának egy új darabját adták elő, „Demostenes bosszúja“ címmel.

Egy híres szónok rájön, hogy fiatal kedvese már három év óta megcsalja őt. Hogy bosszút állhasson, szeretné tudni vetélytársának a nevét, de hiába faggatja erre vonatkozólag hűtlen szerelmét, mert csak annyit tud meg tőle, hogy vetélytársa egy boxbajnok volt: ez még jobban felingerli őt, mert megalázónak tartja, hogy a nyers fizikai erő diadalmaskodott nagy szellemi fölényén. Miközben elkeseredetten töri a fejét és bosszúterveket forral, megjelenik nála egy mély gyászba öltözött szép fiatal nő, aki könyörgve kéri őt, hogy elhalt nagynevű férjének emlékünnepeén ő tartsa az emlékbeszédet. Eleinte szabadkózik, de a végén mégis enged a szép özvegy könyörgésének és megígéri, hogy az ünnep napján megtartja az emlékbeszédet annak a városkának a színházában, amely az özvegy elhalt férjében saját nagynevű szülöttjét gyászolja. Mikor az özvegy már elment, Demostenes rájön, hogy ő tulajdonképpen a nagy halottnak nevét, hírét soha életében nem hallotta, úgyhogy fogalma sincs, miről is beszéljen az ünnepen. Megoldja a kérdést úgy, hogy titkárját elküldi egy nappal az ünnep előtt a városkába azzal, hogy gyűjtse össze a beszédhez szükséges adatokat, amelyeket aztán a következő napon, néhány órával a ünnepély megkezdése előtt, közöl vele. Csakhogy az ünnep napján gépkocsija útközben, defektust kap és a híres szónok csak az utolsó pillanatban érkezik a városkába illetve a színházba. Nincs már ideje beszélni, érintkezni a titkárjával, a közönség már türelmetlenkedik, már kergetik, sürgetik, már ott áll a szónoki emelvényen... és fogalma sincs, hogy miről kell szólnia. Befog hát a beszédbe. Titkárja oldalt, a kulisszák közé helyezkedett el és onnan jelekkel, mozdulatokkal, grimaszokkal igyekszik mesterével, a szerzett adatok alapján megértetni azt, amit nem adhatott elő neki idején és élőszóval. Természetesen ebből a legkomikusabb helyzet alakul ki: Demostenes a közönség felé fordulva szónokol, miközben félszeggel titkárja jeleit lesi, hogy tudja, mit kell a következő pillanatban elmondania. A közönség meg ámulva hallgatja a híres szónoknak csillogó stílusban, az „ars oratoria“ minden finesszével előadott, de mégis olyan furcsa beszédét, amelyben minden mondat javítja, módosítja vagy cáfolja az előzőt, amelyben az ellenmondások, az értelmetlenségek kergetik egymást. És maga a szónok is növekvő érdeklődéssel hallgatja a saját szavait, amelyekből a vége felé végre megtudja, hogy a nagynevű halott, a kis város siratott büszkesége..., egy boxbajnok volt. Természetes, hogy az ünnep befejezése után most már érthető kíváncsiságból folytatja a kutatást és rájön arra is, hogy az általa elbűcsúztatott boxbajnok ugyanaz, akivel a szerelme megcsalja őt. A bosszúvágytól lihegve, elmegy a boxoló szép özvegyéhez és leleplezi előtte elhalt férjének árulását. Az özvegy elszörnyűködik, megbotránkozik, de mikor Demostenes arra akarja őt bírni, hogy álljon bosszút hűtlen férjén és fizesse vissza neki az árulást ugyanolyan pénzzel, az özvegy nem fogadja el az ajánlatot: szerinte most már semmi értelme az ilyen bosszúnak, ha már a bűnös férj úgy sem szerezhethet róla tudomást. Demostenes lesújtottan távozik, de néhány nap múlva megint csak visszatér a szép özvegyhez, mert neki a bosszú

okvetlenül kell. Odaáll tehát az özvegy elé és megkéri a kezét. Az özvegy természetesen kimondja a boldogító igent és Demostenes büszke, diadalmas pillantást vet a gyűlölt boxbajnoknak velük szemben levő nagy falu portréjára: végre meg van bosszulva!

Hosszabban és részletesebben foglalkoztunk Ugo Falenának ezzel a darabjával, mert az Olimpia színházban rendkívül meleg sikert aratott és a kritika nagy elismeréssel és dicsérettel foglalkozott vele, azt a véleményt juttatva kifejezésre, hogy Ugo Falena a jövő olasz színház predesztinált diktátora.

A groteszk színházzal kapcsolatosan, illetve keretein belül még csak Enrico Cavacchioli-ról kell megemlékeznünk, aki különösen a „Paradicsommadár“ és „Az, aki hozzád hasonlít“ című groteszkjeivel az öntudatalattit, a paradoxális irracionalizmust, a logikátlanságot vitte merész elhatározással a színpadra.

Luigi Pirandello-t nem kell a magyar közönségnek bemutatni. Neve az olasz irodalomnak dicsősége, fogalomává lett az egész művelt világban, színdarabjait Európa összes színpadjain bemutatták már.

Hogy Pirandello drámaírói tevékenységét megértsük, meg kell emlékeznünk néhány szóval a regény- és novelláiról is.

Pirandello a műit század utolsó éveiben közölte az első novelláit, amelyek többnyire szülőföldjének, a vadregényes Szicíliának vidéki miliójét tükrözik vissza. Ezekben a novellákban Pirandello a verista-folklorisztikus iskola követője és sok tekintetben nyilvánvaló bennük a szerzőnek Vergához és Capuanához való kapcsolata. Később azonban Pirandello mindjobban eltér a verista iskolától és nyugtalan, kielégítetlen vágyakozással új életformákat keres. Végre egynéhány eredménytelen kísérletezés, tapogatódzás után, megtalálja az írói egyéniségének megfelelő irányt és megszületik 1904-ben a „Néhai Mattia Pascal“ című regénye. Mattia Pascal visszatér szülővárosába, ahol mindenki rég halottnak tartja őt, mert eltűnése után néhány nappal egy öngyilkos holttestét az ő személyével azonosították és helyette, az ő neve alatt temették el: így ő továbbra is mindenki számára a „néhai Mattia Pascal“ marad. Egy embernek a regénye ez, aki meghal a saját meghatározott társadalmi valósága számára és egy teljesen újat teremt magának: egy azonos életet, amely önkényesen igyekszik régi formáját elhagyni és az újat felvenni. Végeredményben azonban ez nem sikerül neki, mert a régi forma még mindig él az emberben, létének minden adottságában. Ennek a regénynek a tartalma határozottan Chiarelli első groteszkjére emlékeztet és bátran lehet állítani, hogy Pirandello a „Néhai Mattia Pascal“-jával már tíz évvel a háború előtt megindította azt az irodalmi irányt, amely a háborút követő első években Chiarelli darabja nyomán a drámairodalomban a „groteszk színház“ elnevezéssel érvényesült.

Pirandello a „Néhai Mattia Pascal“-ban kifejezésre juttatott írói felfogását és irányát megtartotta és továbbfejlesztette többi regényében, novellájában, úgyszintén drámáiban is, úgyhogy bár írói műve teljesen egyéni és önálló, benső értékét tekintve pedig összehasonlíthatóságokat nem tűr, — tartalmánál fogva szoros rokonságban áll a groteszk iránnyal.

Pirandello drámái hőseit nem szabad mint emberileg valószerű teremtetéseket megítélni, akik a mindennapi életben megszokott ok- és okozati viszonyokhoz vannak kötve. Művészetébe behatolt a heterogén elem, a spekulatív gondolat és ott uralkodik korlátlanul és visszatarthatatlanul.

Pirandello számára az élet egy fékezhetetlen, zabolátlan erő, a szerelemnek és a halálnak tragikus tánca, amelyet az emberek hiába akarnának megkötni erkölcsi és társadalmi parancsok efemer alkotásával. Drámáiban végig színre kerül a tipikus antitezis a Forma és az Élet között: az Ész, amely elvontságai börtönébe akarná megmerevíteni és megbénítani a szenvedélyeket, áll szemben az ösztönnel, amely fellázad az erőszak ellen és szabadulni akar. Általában Pirandello drámáiban tárgyi alakba öltözteti a gondolat alternatíváit és ellentéteit és láthatókká teszi azokat drámái szimbólumok által, amelyeket sokszor maguk a szereplők személyesítenek meg.

„Hat szerep keres egy szerzőt“, „Öltöztessétek fel a meztelenekeket“ című színművei Budapesten is színre kerültek, de Pirandello rendkívül termékeny író és húsz kötet novellán, tíz regényen és három verses köteten kívül, eddig több mint húsz színművet is írt. Hatása nemcsak Olaszországban, hanem egész Európában is érezhető volt.

A MODERN OLASZ DRÁMAIRODALOMNAK egy másik figyelemreméltó képviselője Rosso di San Secondo, aki alig múltott negyven éves és számos novelláján, regényén, versén kívül, már több mint huszonöt értékes drámái művel gazdagította az olasz drámairodalmat.

Az eszmény, amelyet Rosso imád, a primitív élet; erkölcsese a vad és kétségbeesett ösztönösséghez való visszatérés; a világot irányító erő a szerelem; egész művének vezető gondolata: az Ész fölött diadalmaskodó Élet.

Drámáinak szereplőiben sokszor szoros rokonvonásokat találhatunk D'Annunzio tipikus hőseivel. Rosso di San Secondo drámáiban is találkozunk női vámpirokkal, akaratnélküli, gerinctelen férfiakkal, akik hiába akarnak szabadulni a test béklyóitól. Nála is, mint Pirandellónál, a harcot láthatjuk, amelyet az Ösztön vív az Ésszel; nála is, mint Pirandellónál, végül az Ösztön győz az Ész felett: de míg Pirandello vigasztalan szomorúsággal szemléli az Ész kudarcát, Rosso di San Secondo örül az Élet diadalának, szinte megrészezedik tőle.

Egész külön helyet foglal el a mai olasz drámaírók között Fausto Maria Martini, a „crepuscolari“ (alkonyati) írók egyik legkiválóbbika. A „crepuscolarismo“ tulajdonképpen a fájdalmas lemondás, az alázatosság, a keresztény megadás költészete. Ezt az irányt Martini a drámáiban is követi, amelyeknek tárgya legtöbbször a családi élet, belső ellentéteivel, súrlódásaival, katasztrófáival.

A keresztény szomorúságba való beletörődés; a lemondás a sokoldalú, kalandos, kimeríthetetlen életről; a lelkek alázatos csüggedése a routine és a megszokás nyomorúságában — jellemzik a „Virág a szem alatt“ című drámát is, amely Martini remekműve. Kimondhatatlan szomorúság köde veszi körül ennek a színműnek a szereplőit.

Egy fájdalmas szerelemnek a története ez, amely elhamvad, kialszik a házaseset szürkeségében. Hasonló zsánerű a későbbi „A másik Nanetta“ című drámája is, amelyben egy férj kínlódik és gyötrődik feleségének egy régi hűtlensége miatt.

Míg Rosso di San Secondo alakjai, miután az Ész béklyóit lerázták, diadalittasan örült táncokat lejtenek a győztes Ösztön dicsőítésére, Martini alakjai az alávetettség hősei, akik elvirágzanak a lemondás zárt kertjeiben és alázatosan lehajtják fejüket, miután végleg képteleneknek bizonyultak arra, hogy fellázadjanak és tespedt, renyhe életükből kitörjenek.

A DRÁMAIRODALOMNAK e modern áramlatai mellett azonban a régi irány még mindig életképes és termékeny.

A háborúelőtti írók közül az itt is jól ismert Dario Niccodemi és Sem Benelli, valamint Giovacchino Forzano még mindig termelik a nyárspolgári életből merített vagy pedig történelmi drámáikat. De vannak új írók is, akik hűek maradtak a régi irányhoz: így például Alessandro De Stefani, akinek „A messinai varga“ című színművét Budapesten is előadták.

Mint drámaíró is említésre méltó G. A. Borgese, a kiváló esztéta, műkritikus és regényíró, annak a csodálatos „Rubé“-nak a szerzője, amely nemcsak Olaszország, de talán egész Európa legszebb háborús regénye. Borgese „A főherceg“ címmel színpadra vitte, komoly történelmi kutatásai eredményeképpen, a mayerlingi tragédiát, amelyről különben egy figyelemreméltó tanulmányt is írt. Másik műve: „Lazaro“ misztérium.

Megemlítjük még Amaldo Fraccarolit, kinek nevét a budapestiek szintén jól ismerik, mert sokszor járt nálunk és a magyarországi kommunizmusról is írt könyvet. Fraccaroli sok érdekes, szellemes vígjátékot írt, amelyet az olasz műértő közönség és a kritika nagyon kedvezően fogadott.

A régi tradicionális, klasszikus irányt követi Gino Rocca is, az „Orkán“ című regény ismert írója, akinek drámáit azonban a modernség friss szelleme hatja át: élénk fantáziája, pszichológiai megfigyelőképessége darabjait érdekesekké teszi.

Utolsónak egy fiatal íróról kell beszélnünk, aki eddig, költeményeken és novellákon kívül, két drámát is írt, amelyek rendkívül szép sikert arattak. Ugo Betti a neve ennek a fiatal írónak, aki „A ház úrnője“ és a „Ház a vízen“ című drámáival a pszichoanalízist, a freudizmust, az öntudatalattiságot viszi színpadra; hangot, kifejezést, művészi tartalmat ad a benyomások, érzések, kételyek, aggodalmak, rejtélyes vonzalmak vagy ellenszenvek ama belső világának, amely állítólag titokzatosan szunnyad lelkünk mélyében.

Mindkét drámának lényegileg ugyanaz az alapeszméje: kiszámíthatatlan, vad erők uralkodnak az emberi természet fölött, amelyek gyakran minden akaratnál és erkölcsi szabálynál hatalmasabbak és amelyekben hiába akarnók az igazságot vagy a célt keresni.

Ugo Betti még fiatal, alkotó erejének teljes birtokában van: tehetőségétől sokat vár az olasz drámairodalom.

Ha most már az előadottakból egy befejező következtetést akarunk levonni, azt mondhatnánk, hogy Olaszország háború utáni drámairodalma az általános irodalmi áramlatot követve, az irracionális felé hajlik, alakjai közül kizárja a logika törvényeinek engedelmessé, az ok és okozat szükségképiségéhez alkalmazkodó, egy változatlan minta szerint alkotott, standardizált embertípust, viszont olyan személyeket visz a színpadra, akik két-három különböző „én“-nel rendelkeznek, akiknek cselekedeteit titokzatos és megfoghatatlan akciók és reakciók játéka vezeti és irányítja, akikben állandóan dúl a harc az élet különböző megnyilvánulásai között, az Ész és az Ösztön, a társadalmi konvenció és az egyéni akarat féktelen érvényesülési vágya, a Valóság és az Álom között.

Ennek a modern olasz drámairodalomnak tagadhatatlanul legtehetségesebb képviselője Luigi Pirandello, akinek művei a világ minden nyelvére le vannak fordítva. Köréje a kitűnő fiatal íróknak egész gárdája csoportosul, akik sok figyelemreméltó szép művet produkáltak és nemcsak Olaszországban, hanem egész Európában is nagy sikereket értek el. Ezek a fiatal olasz drámaírók Magyarországon teljesen ismeretlenek. Úgy véljük, hogy a budapesti színházvezetők, akik annyi értéktelen darabot importálnak külföldről, komoly művészeti érdeket szolgálnának és egyben előmozdítanák a mindjobban fejlődő magyar-olasz barátságot és kultúrkapcsolatokat, ha programjukba néha egy-egy modern olasz színművet is beillesztenének.

MARIO BRELICH-DALL'ASTA