Ewa Bal

Współczesny dramat neapolitański : Annibale Ruccello i Enzo Moscato w poszukiwaniu językowej tożsamości

Postscriptum nr 1(53), 197-211

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

POSTSCRIPTUM, 2007 • 1 (53)
ISSN 1427-0501

EWA BAL
Università degli Studi di Napoli „L'Orientale"

Współczesny dramat neapolitański. Annibale Ruccello i Enzo Moscato w poszukiwaniu językowej tożsamości

> Neapolitańczycy są dziś wielkim plemieniem trybalnym — pisał Pasolini — które zamiast mieszkać na pustyni lub na sawannie, jak Tuaregowie lub ludy Boja, mieszkają w samym sercu wielkiego nadmorskiego miasta. Plemię to […] postanowiło zniknąć z powierzchni ziemi, nie poddając się nowej władzy zwanej również historią lub nowoczesnością. Dokładnie tak samo postępują na pustyni Tuaregowie lub na sawannie ludy Boja (od wieków robią to także Cyganie), to odrzucenie płynące z serca całej zbiorowości, fatalna negacja, której nie można zaradzić. Wywołuje ona głęboką tęsknotę, jak wszystkie tragedie rozgrywające się w zwolnionym tempie, ale i przynosi prawdziwe pocieszenie, bo ta odmowa, ta negacja historii jest słuszna, święta i nienaruszalna (Pasolini, cyt. za Moscato 1991: 3).

Pasolini z uwagą i z wielkim smutkiem śledził proces homologacji społeczeństwa włoskiego, zachodzący we Włoszech w okresie boomu gospodarczego w latach sześćdziesiątych. A jego wypowiedź dotycząca Neapolu, miasta, które w przedziwny sposób opiera się temu procesowi, posłużyła za motto sztuki *Rasoi* (*Brzytwy*) z 1991 roku (Pasolini 1991). Neapolitańskiemu dramaturgowi Enzowi Moscato, który cytując Pasoliniego, wskazał tym samym na więzi łączące go z figurą włoskiego reżysera filmowego, na podobne do niego kompleksowe spojrzenie na procesy kulturowe zachodzące we Włoszech. Moscato — neapolitański dramatopisarz urodzony w Quartieri Spagnoli, dzielnicy znajdującej się w odległości zaledwie kilkuset metrów od

Pałacu Królewskiego, w samym centrum Neapolu, będącej równocześnie jedną z najbardziej marginesowych i przestępczych części metropolii, zamieszkałą przez handlarzy narkotyków, prostytutki i transwestytów — naturalnych protagonistów jego dramatów — doskonale uchwycił także swoisty paradoks wynikający z wypowiedzi Pasoliniego. Polega on na zawiłym związku i sprzeczności pomiędzy prowincjonalizmem a centryzmem kulturowym, pomiędzy pojęciem kultury marginalnej a kultury środka, pomiędzy obroną indywidualnej tożsamości jakiejś części społeczności w opozycji do dominującej zbiorowości.

Ów paradoksalny charakter społeczności Neapolu (która — mieszkając w samym centrum niegdysiejszej siedziby królów francuskich i hiszpańskich, a obecnej stolicy regionu Kampanii — skutecznie opiera się cywilizacji), znajdujący swe odzwierciedlenie w długiej tradycji dramatu neapolitańskiego, wyjaśniano do tej pory głównie za pomocą narzędzi antropologicznych i lingwistycznych, stawiając na przeciwległych biegunach teksty pisane w dialekcie neapolitańskim (rozumiane jako „gorsze") i te powstałe w języku włoskim (uważane za „lepsze").

Dramat neapolitański, wyrastający z tradycji plebejskiej, przez całe dziesięciolecia musiał wydostawać się z szufladki prowincjonalizmu, udowadniać i walczyć o swoje prawo do równorzędnego miejsca w historii teatru obok dramatu pisanego w języku włoskim, italianizować się w imię bliżej nieokreślonego ideału włoskiej dramaturgii narodowej, która mogłaby z kolei konkurować z dramaturgia europejską. Taki wertykalny proces ciągłego „doszlusowywania" do obowiązujących kanonów można łatwo zaobserwować już na przełomie XIX i XX wieku, kiedy Eduardo Scarpetta wprowadzał do skostniałych form komedii dialektalnej elementy francuskiej farsy czy komedii mieszczańskiej. Postaci jego sztuk nie tylko zdjęły ostatnią przetrwałą do końca XIX w. maskę *komedii dell'arte* — Pulcinelli, ale zaczęły mówić tak, aby widz spoza Neapolu mógł zrozumieć ich dialogi. Największą pracę w tym względzie wykonał niewątpliwie Eduardo De Filippo, który, począwszy od lat trzydziestych XX wieku, poprzez wprowadzenie do swoich sztuk elementów Pirandellowskiego humoryzmu, problematyzację fenomenu teatralnej iluzji oraz konsekwentną italianizację dialektu neapolitańskiego stał się faktycznie ojcem nowoczesnego dramatu włoskiego (na temat dramatu neapolitańskiego zob. Bal 2001). Rola to dość niewdzięczna, jak każdego pomnika, gdyż z jednej strony twórca dostąpił zaszczytnej nobilitacji, stając się częścią narodowego kanonu kulturowego, z drugiej jednak niemal natychmiast poddany został procesowi klasycyzacji. Skostnieniu uległ przede

wszystkim nostalgiczny obraz społeczeństwa neapolitańskiego, naszkicowany przez De Filippo między innymi w *Bożym Narodzeniu w domu Cupiello* czy w *Neapol milionerów*, z jego ostentacyjną religijnością, ślepą wiarą w zabobon i szczęście na loterii, rodziną skupioną wokół stołu, której członkowie pozostają sobie wierni niezależnie od toczącego ją raka biedy i pieniądza, czy wreszcie centralną rolą teatru jako miejsca społecznej ekspiacji. O tym, jak bardzo stara i pożółkła to laurka, można przekonać się, spacerując dzisiaj po jednej z najbardziej uczęszczanych ulic starego miasta Spaccanapoli, gdzie co roku wystawia się dla zagranicznych turystów szopki bożonarodzeniowe, pomiędzy którymi straszą naturalnej wielkości manekiny Eduarda De Filippo.

Owego Neapolu, który zachwycał swoim niepowtarzalnym krajobrazem miejskim, zwolnionym rytmem życia i jowialnością mieszkańców, dzisiaj już nie ma. Enzo Moscato trawestując w *Rasoi* słowa De Filippo z *Neapolu milionerów* „*a da passa a nuttata*" (trzeba przeczekać noc) — których Eduardo używał w odniesieniu do trudnego okresu II wojny światowej, po którym wszystko powrócić miało do dawnego porządku — mówi „a nuttata è passata" (noc już za nami) i że nic z tego, co było, już nie powróci. Dzisiejszy Neapol to miasto brudu, chaosu, nigdy niewywożonych śmieci, miasto szczurów, które buszują po śmietnikach w biały dzień. Miasto złodziei i zorganizowanych band, w którym — w dzielnicach zabytkowego centrum — mieszka przeważnie biedota miejska, żyjąca z drobnego legalnego handlu za dnia i z wielkiego nielegalnego handlu w nocy. Bardziej zamożna część mieszkańców skryła się w strzeżonych apartamentowcach, w enklawach zachowujących pozory europejskości lub wyniosła się na przedmieścia, zmęczona ciągłą walką o chwilę spokoju w centrum. I choć można by się dopatrzeć przesady w tym negatywnym obrazie pompowanym skutecznie przez dzisiejszą prasę, to jednak nie ulega wątpliwości, że tożsamość, której neapolitańczycy bronią tak zaciekle również dzisiaj i której nie zamierzają się sprzeniewierzyć w szczytnym celu dogonienia innych rozwiniętych i kwitnących miast europejskich, ma dzisiaj takie a nie inne oblicze.

W sercu owej zdegradowanej na własne życzenie metropolii na początku lat osiemdziesiątych pojawiło się kilku młodych teatralnych twórców, których wspólnym doświadczeniem było dorastanie w epoce postindustrialnej, niemającej już nic wspólnego z ikonami kulturowymi naszkicowanymi przez Eduarda De Filippo. Dramaturg i aktor Annibale Ruccello, najmłodszy z całej grupy neapolitańskich twórców, tragicznie zmarły w 1986 roku w wieku niespełna trzydziestu lat, wychował się w Castellamare di Stabia — na odległych przedmieściach Neapolu, gdzie dzięki rozpoczętej i nigdy nie-

dokończonej budowie doków stoczniowych oraz fantazji architektonicznej mieszkańców, udało się kompletnie zrujnować naturalnie piękny krajobraz wybrzeża Zatoki Neapolitańskiej. Równie marginalnym, choć przecież położonym w centrum miasta, terenem były wspomniane już Dzielnice Hiszpańskie, miejsce urodzenia Enza Moscato. Typową cechą architektury tej części miasta, jak i kilku podobnych dzielnic Neapolu, takich jak Sanita lub Forcella, są wąskie i ciemne jak kiszka uliczki otoczone wysokimi kamienicami, u stóp których znajdują się mieszkalne sutereny, tzw. bassi, czyli jednoizbowe mieszkania-warsztaty rzemieślnicze, do których wchodzi się bezpośrednio z poziomu ulicy. Ludzie gnieżdżą się w nich dosłownie jak w mrowisku. Urodzić się w basso, równoznaczne jest ze skazaniem na życie w brudzie, hałasie, a często także na ustawiczny kontakt z przestępczością, która w tym tyglu ludzkim znajduje idealne schronienie. O tym, w jakiej atmosferze przyszło pracować młodym teatralnym twórcom w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Neapolu, najlepiej świadczy film reżysera teatralnego Maria Martone *Teatri di guerra* z 1996 roku, na wpół reportażowy zapis powstawania spektaklu *Siedmiu przeciwko Tebom*. Martone przedstawił w nim prowincjonalny zespół teatralny, zmagający się z problemami lokalowymi i finansowymi, który ostatecznie zmuszony jest do przeprowadzania prób w jednej z piwnic w Dzielnicach Hiszpańskich, zamienionych na teatr. Współczesna inscenizacja dramatu realizowana jest równolegle z trwającą w Jugosławii wojną, zaś oblężone i zniszczone przez Polinika Teby — Dzielnice Hiszpańskie nawiązują do oblężonego w tym samym czasie Sarajewa. W pewnym momencie reżyser postanawia zaanektować do spektaklu naturalną przestrzeń miasta i każe aktorom uzbrojonym w pistolety wynieść z piwnicy na ulicę przed teatrem ciało martwego Polinika. Na mieszkańcach dzielnicy widok ten nie robi większego wrażenia, gdyż wieczorami nietrudno tam o morderstwo, zaś przybyli na miejsce policjanci rutynowo zakładają aktorom na ręce kajdanki, nie dostrzegając zupełnie różnicy pomiędzy fikcją teatralnego przedstawienia a lokalnymi realiami.

Pod koniec lat siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych powstało w Neapolu kilka grup teatralnych, z których najważniejsze to niewątpliwie *Il Carro*, założona w 1978 r. przez Annibale Ruccello, *Il Falso Movimento* (1977) Maria Martone, *Teatro dei Mutamenti* Antonia Neiwillera oraz *Teatro Studio di Caserta* Toniego Servillo[1]. Trzy ostatnie grupy wraz z Enzo

[1] Lata osiemdziesiąte to niezwykle płodny okres w dziejach teatru i dramatu neapolitańskiego. Obok wyżej wymienionych zespołów wśród artystów teatru działał wtedy jeszcze Leo de

Moscato utworzyły w 1987 roku Teatri Uniti, wzajemnie wspierającą się grupę artystyczną, która za siedzibę obrała sobie właśnie Dzielnice Hiszpańskie, symbol społecznej degradacji oraz dotychczasową białą plamę na mapie kulturalnej miasta. Z tej sytuacji wykluczenia, kulturowej marginalizacji, czy też własnej „odmienności", jakby powiedział Pier Paolo Pasolini, Enzo Moscato i Annibale Ruccello uczynili główny temat swojej twórczości. Prawie wszyscy bohaterowie wczesnych sztuk Moscato to transwestyci, zajmujący się przeważnie prostytucją, dla których gra, mniej lub bardziej udana, z idealnym wizerunkiem kobiecości, lub dążenie do androgynicznej, niezdefiniowanej płciowo anielskości, stanowi o sensie życia. Annibale Ruccello z kolei, po wczesnej fascynacji kinem *camp* i — podobnie do Moscato — figurą transwestyty, zaczyna pisać sztuki o kobietach uwięzionych w domowych samotniach, dla których jedyną formą ucieczki od beznadziejnie przewidywalnej egzystencji pozostaje często samobójstwo. To, co łączy Moscato i Ruccello, to fakt, że na swoich protagonistów obierają oni figury spychane zazwyczaj na margines społeczny, o tożsamości płciowej, która — trawestując tytuł eseju Judith Butler, teoretyka *gender studies* — „się nie liczy" lub „liczy się mniej" w ogólnie obowiązującym kulturowym dyskursie. Egzystencjalna sytuacja wyrzucenia, odmienności i kulturowej marginalizacji, która w odniesieniu do Neapolu i jego społeczeństwa była dotąd przedstawiana i interpretowana przez pryzmat antropologiczny, u Moscato i Ruccello przeniesiona zostaje w obręb ciała, jego seksualności i płci, z centralną figurą transwestyty i kobiety. Obydwaj dramaturdzy, odcinając się także od pocztówkowej neapolitańskości i tradycyjnych kanonów teatralnych, nie rezygnują jednak wcale ze swego rdzennego języka — dialektu neapolitańskiego i realiów miasta (przede wszystkim tych niepopularnych i wstydliwych), a wzorców dramaturgicznych szukają u Jeana Geneta, Harolda Pintera, a także poprzez pastisz w sztukach Szekspira i Tennessiego Williamsa oraz w amerykańskim kinie *camp*. Wszystko po to, by zbadać i prześledzić mechanizmy społecznego wykluczania i obrony własnej tożsamości w ramach obowiązującego kulturowego dyskursu. Dlatego warto zwrócić baczniejszą uwagę na funkcję dialektu neapolitańskiego w sztukach tych obydwu autorów, w kontekście studiów feministycznych, jednak bez odwołań do tradycyjnych wzorców dramaturgii neapolitańskiej, utożsamianej z twórczością Eduarda De Filippo.

Bernardinis, późniejszy wieloletni dyrektor Festiwalu Santarcangelo, a wśród dramaturgów Manlio Santanelli. Na temat nowego teatru i dramatu neapolitańskiego zob. Angelini 2003; Na temat A. Ruccello, E. Moscato i M. Santanelli zob: Libero, red. 1988 i Fiore 2002.

Szczęśliwą dla neapolitańskiego teatru dekadę lat osiemdziesiątych otwiera napisany przez Annibale Ruccello dramat *Pięć róż dla Jennifer,* wystawiony po raz pierwszy w 1980 roku z udziałem autora w roli transwestyty Jennifer[2]. Nie był to jednak wcale debiut sceniczny Ruccello, który wraz ze swym zespołem Il Carro działał intensywnie w teatrze już od 1978 roku. Zanim bowiem Ruccello w swej najbardziej znanej sztuce zajął się figurą neapolitańskiego transwestyty, sam poświęcił kilka lat studiom antropologicznym i badaniom obyczajów i dialektów regionu Kampanii, studiując pod kierunkiem innego neapolitańskiego reżysera, dramaturga, muzyka oraz uniwersyteckiego badacza Roberta de Simone. Obaj przez kilka lat pracowali nad rekonstrukcją tekstu siedemnastowiecznej bukoliki kampanijskiej Andrei Perrucciego *Cantata dei Pastori,* która później stała się tematem pracy magisterskiej Ruccello, a także podstawą spektaklu z 1976 roku pod tym samym tytułem, oraz kolejnego przedstawienia opartego na ludowych motywach muzycznych *L'osteria del melograno* z 1977 roku. Owe lata, spędzone na badaniu folkloru i obyczajów Neapolu oraz barwnych i zróżnicowanych dialektów regionu Kampanii, doprowadziły młodego Annibala do konstatacji, że lokalna kultura w jej wymiarze plebejskim i pierwotnym uległa zdecydowanej dewaluacji. To, co wydawało się najbardziej rozpoznawalnymi elementami regionu: religia, ostentacyjna obrzędowość, symboliczny wymiar obyczajowości, straciły na znaczeniu i przerodziły się w pusty zestaw gestów, utrzymywanych przez życiu jedynie ze względów czysto marketingowych. Dewaluacja rolniczej i plebejskiej kultury Włoch, o której pisał z nostalgią Pasolini, pod koniec lat siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych stała się faktem, a region Kampanii, podobnie jak reszta kraju, poddał się całkowicie rytmowi konsupcjonizmu.

Dlatego Annibale Ruccello prędko porzucił swoje antropologiczne zainteresowania i w całości poświęcił się teatrowi o korzeniach zgoła niefolklorystycznych. Niezwykle ciekawie i przewrotnie brzmi jego wypowiedź w artykule dla „Sipario" na temat powodów uprawiania przez niego teatru:

> Zajmuję się teatrem, bo kocham kino, a w teatrze nudzę się śmiertelnie. […] Założyłem się, że będę robił teatr filmowy. Ale nie w sensie kompozycji obrazów lub szybkiego montażu, ale z punktu widzenia opowiedzianej „story" i wiarygodności kina (Ruccello 1987).

[2] Premiera Na Babele Theatre, Neapol 16 grudnia 1980 r., reżyseria Michele di Nocera, scenografia Michele Iodice, z udziałem Annibale Ruccello, Francesco Silvestri.

Ruccello zapatrzony był w wielkie fabuły kina amerykańskiego i wzorowanego na nim kina włoskiego lat 50. trochę tak, jak dzisiaj zapatrzony jest w tradycję kina Quentin Tarantino. Z tym, że dla Ruccello wzorcem były dzieła takie jak *Szklana menażeria*, czy *Lampart,* gdzie bardzo silnie obecny jest nie tylko pewien mit schyłkowej rolniczej kultury amerykańskiego Południa oraz arystokracji włoskiej z jej patriarchalnym porządkiem, ale przede wszystkim melodramatyczne w swej strukturze fabuły, w których centralną pozycję zajmują kobiety wielkie, najczęściej nieszczęśliwe, heroiny tego kina. Pastisz zatem stoi u źródeł zainteresowania Ruccello teatrem, pastisz jako powtórzenie pewnego zabiegu artystycznego w celu lepszej eksploracji jego mechanizmu. Kino z jego mitem stanie się też dla postaci sztuk Ruccello modelem, do którego nieustannie będą się odwoływać i porównywać.

Jennifer, protagonistka *Pięciu róż* mieszka w Dzielnicach Hiszpańskich. Choć wprost o tym nie mówi, nietrudno domyślić się, że utrzymuje się z prostytucji, wystając nocami na nadmorskim trakcie. Kiedy pojawia się na scenie, będącej wnętrzem jej kawalerki, nie przedstawia sobą jednak, jak wyraźnie podkreśla Ruccello w początkowych didaskaliach, typowego transwestyty: jest „wysoka", „strój wzorowany na modelu zamożnej mieszczańskiej damy", „ma w sobie coś szykownego, wystawnego" (wszystkie cytaty z *Cinque rose di Jennifer* w moim tłumaczeniu wg Ruccello 1993: 21—45). Jak można się domyślać, widz w pierwszym zetknięciu z protagonistką nie powinien odczuwać dysproporcji pomiędzy męską sylwetką aktora a jego kobiecym przebraniem. Co najwyżej na niecodzienny charakter tej postaci ma wskazywać przede wszystkim jej wydłużona, wysoka, niemal surrealistyczna sylwetka. Podobnie niepretensjonalny ma być wystrój mieszkania Jennifer — „niewulgarny", tylko trochę kiczowaty, tak jak kiczowate są drobnomieszczańskie meble. W tym wstępnym obrazie Ruccello buduje zatem niebudzący zastrzeżeń i wiarygodny obraz samotnej kobiety, zmagającej się z troskami codziennego życia, a przede wszystkim nieszczęśliwej z powodu zawiedzionej miłości. Pisząc sztukę o miłości, Ruccello posługuje się naturalnie możliwie najbardziej przewidywalnym i stereotypowym schematem akcji. Oto Jennifer spędza cały swój dzień w mieszkaniu, odbierając pomyłkowe telefony, mając nadzieję, że wśród wszystkich wydzwaniających do niej osób znajdzie się w końcu ten jeden, Franco, spotkany rzekomo przed trzema miesiącami kochanek i wyzna jej miłość. Oczywiście, do wyznania nigdy nie dochodzi, a protagonistka z rozpaczy w klasycznym *coup de theatre* postanawia odebrać sobie życie, w sposób, w jaki zwykle traktował swe ofiary, grasujący właśnie w mieście, morderca-maniak seksualny: jednym

strzałem z rewolweru w usta. Ruccello angażuje zatem w swym dramacie cały zestaw typowych fabularnych chwytów, z pogranicza filmu *noir* i melodramatu, po to, by na tej kanwie przeprowadzić całą serię stylistycznych przedrzeźnień, wprowadzając do akcji dwie postacie wyjęte z lokalnego panoptikum, dwóch transwestytów, Jennifer i Annę.

Mechanizm transwestytyzmu, hiperbolicznego lub neutralnego powtórzenia płciowej normy oraz moment rozejścia się cielesnego wizerunku z jego znaczeniem, umożliwiający rozszyfrowujące odczytanie inscenizacji stoją u podstaw konstrukcji *Pięciu róż dla Jennifer*. Pierwszą oznaką owego rozejścia się wizerunku z jego znaczeniem jest język, a dokładnie zderzenie szorstkiego dialektu neapolitańskiego z językiem włoskim. Jennifer pojawia się na scenie jako mieszczańska dama, rzuca na stół torebkę i bukiet róż i podbiega do telefonu. Rozmawiając z nieznajomym, stara się być niezwykle uprzejma, buduje zdania zaczynające się od „otóż", „no cóż", co jakiś czas wtrąca „doprawdy", próbując w ten sposób podnieść swą mowę do rangi osoby wykształconej. Czasem jednak, tam, gdzie w jej słowniku brakuje odpowiedniego wyrażenia, niezwykle uprzejmym tonem podkreśli: „w dupie nas mają, proszę pana". Natomiast w przerwie konwersacji, kiedy nikt poza nią samą jej nie słucha, cedzi już swojsko: „a spierdalaj na drzewo". Telefon i osoby dzwoniące do Jennifer są doskonałą okazją do pokazania językowego zróżnicowania mowy protagonisty. Gdy, jak zwykle przez pomyłkę, ze względu „na spięcia na łączach", dzwoni ktoś, z kim warto podtrzymać konwersację, jak np. Kapitan Antonietti (ewentualny klient), Jennifer rozpływa się w opowiadaniu o zaletach swej kuchni, informuje go o swej nieśmiałości, o losie zawiedzionej w uczuciach, samotnej kobiety, potrzebującej pomocy. Cały czas jednak zachowuje świadomość podwójnej gry, bo przecież wita Kapitana słowami „Ach! Kapitan Antonietti…. Byłam pewna, że to pan… Tak, to ta godzina… Mhm, pomylił pan numer…" Wszystko wskazuje więc na to, że raczej nikt się nie myli, dzwoniąc do Jennifer, a uprzejma konwersacja i napomknięcie o pomyłce jest stałym rytuałem prowadzonych przez nią rozmów. Są też momenty, kiedy Jennifer wspina się na wyżyny języka obcego, po czym nagle rezygnuje całkowicie z wykwintnej mowy i w pełni daje upust kwiecistemu potokowi słów, jak w przypadku rozmowy z natrętem, który traktuje ją jak operatorkę sekstelefonu: „Inglish?… Want me you inglish?… Non andestent… Comprì… Qui… Yes… No… Non saccio manche 'o marucchino…. Ma chi si'?…. I am Jennifer… And You… You chi si'?"[3]

[3] „Inglish?… Want me you inglish?… Non andestent… Comprì… Qui… Yes… No… Po

Wydaje się więc, że o stosowaniu przez Jennifer takiego a nie innego typu mowy decyduje w pierwszym rzędzie rachunek strat i korzyści. Tam, gdzie Jennifer spodziewa się podjęcia konwersacji w duchu męsko-damskim i ewentualnego spotkania, może nawet przypieczętowanego seksem, podejmuje wysiłek językowy; kiedy jednak widzi, że jej zabiegi okazują się próżne, lub gdy rozmówca nie jest mile widziany, szybko nudzi się udawaniem i „zjeżdża" w bardziej swojski styl mówienia i mięsiste wulgaryzmy. Wytłumaczenie to zdaje się tym bardziej uzasadnione, że kiedy Jennifer zdarza się nareszcie porozmawiać z Jennis, przyjaciółką po fachu, rezygnuje ze wszystkich ozdobników, a zatrzymuje się na stosunkowo neutralnym poziomie mowy, „jak to między koleżankami". W jednym z wywiadów Annibale Ruccello podkreślał znaczenie językowej warstwy swoich sztuk:

> Zależy mi na konstruowaniu postaci poprzez język — mówił. — Często najpierw znajduję ich sposób mówienia i dopiero wokół tej mowy konstruuję całą postać. Potem zdaję sobie sprawę z tego, że odtworzyłem pewne stereotypy werbalne… (Ruccello 1987: 72).

Jennifer stara się mówić po włosku wtedy, gdy upatruje w tym wyraźne korzyści, jednak dialekt neapolitański, w jego wersji wulgarnej i ulicznej, nieuchronnie bierze górę nad włoskim, jeśli Jennifer na chwilę zapomina o odgrywanej roli.

Ciekawe jednak, że Jennifer podejmuje grę z kobiecością nie tylko wobec rozmówców telefonicznych, ale także wtedy, gdy pozostaje zupełnie sama w domu. Dlaczego niezwykle uroczyście i elegancko w samotności spożywa przyniesiony z baru posiłek? Albo z wielkim kobiecym wdziękiem zabiera się za golenie twarzy? I dlaczego nieustannie śpiewa piosenki Miny? Elegancja mowy, gracja ruchów, śpiew, dobrze uszyty kostium oprócz performatywnego wyznacznika płci kobiecej wskazują także na status społeczny osoby. Jennifer, jako mężczyzna, jest jedynie sprzedającą swe ciało męską prostytutką. Zaś przyswajając na co dzień, powtarzając i cytując nawet wobec siebie samej rytualny zestaw gestów damy z wyższych sfer, staje się ową damą w sensie performatywnym. Oczywiście standard zachowań, który Jennifer przyjmuje, jest czysto konwencjonalny i historycznie zmienny, a jego powtórzenie tylko tę konwencjonalność podkreśla. Ruccello, przewidując takie właśnie odczytanie jego dramatu, zmodyfikował go w jednej z późniejszych scenicznych

---

chińsku tyż nie gadam… Coś za jeden?… I am Jennifer… And You… You, kto jesteś?…"

realizacji. O ile w *Pięciu różach* w 1980 roku kazał Jennifer słuchać piosenek Miny z lat sześćdziesiątych, mieszkać w Dzielnicach Hiszpańskich i stylizować się na mieszczańską damę w stylu Jackie Kennedy, o tyle w realizacji z 1985 roku Jennifer słuchać już będzie innej, bardziej nowoczesnej muzyki, będzie zajmować mieszkanie w apartamentowcu w zamożnej dzielnicy Vomero, nosić perukę a la China Blue (bohaterka filmu Kena Russela) i ubierać się w stylu serialowych gwiazd z *Dallas* i *Dynastii.* Widać zatem wyraźnie, jak kwestia płci, utwierdzana w języku i w zachowaniu, silnie związana jest u Ruccello z kwestią klasy, przenicowanie w kobietę stwarza złudną obietnicę wydostania się z getta nie tylko własnej tożsamości płciowej, ale przede wszystkim ze skromnej kawalerki i mizerii Dzielnicy Hiszpańskiej. To wcale nie przypadek, jak sądzę, że dramaturgia podejmująca problem figury transwestyty powstała właśnie w Neapolu, a nie np. w Piemoncie lub Lombardii, zamożnych regionach Włoch. Bowiem tylko w tym mieście tak wyraźnie dostrzegalne są przykłady kulturowego procesu wypierania i degradacji, których mechanizmy pokrywają się z tymi rządzącymi tożsamością płciową. I tylko w Neapolu tak silny jest społeczny sceptycyzm wobec ostatecznej możliwości wyjścia z getta. U Ruccello przecież w *Pięciu różach* moment inkorporacji normy zbiega się ze śmiercią protagonistki: Jennifer na sposób melodramatyczny strzela sobie w usta, rozrzucając na ciele pięć tytułowych róż, ostatecznie utwierdzając się w roli kobiety, jednak kwiaty spadają już tylko na jej własny nagrobek. Jennifer wygrywa na planie budowania znaczeń, staje się wielką nieszczęśliwą heroiną, jednak przegrywa na planie akcji, popełniając samobójstwo.

Choć Annibale Ruccello na początku lat osiemdziesiątych zainicjował okres tzw. nowej dramaturgii neapolitańskiej, to jednak Enzo Moscato stał się najlepszym jej wyrazicielem i jako jedyny do dzisiaj stale wzbogaca i odnawia swoją zupełnie niepowtarzalną na tle współczesnego dramatu włoskiego sztukę teatru. Moscato jest artystą wszechstronnym — dramaturgiem, reżyserem, aktorem, śpiewakiem — a także niezwykle płodnym — od początku lat osiemdziesiątych napisał ponad 35 sztuk, z tym, że tylko niektóre z nich zdecydował się opublikować, pozostałe istnieją bądź jako części programów teatralnych, bądź tylko jako scenariusze. W swoich utworach scenicznych w ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat sięgał po bardzo różne poetyki, począwszy od tradycyjnych form dramatu mieszczańskiego, gdzie schemat sztuki dobrze skrojonej o podtekście kryminalnym służy mu za pretekst do pokazania cielesnej metamorfozy postaci, jak w przypadku opublikowanego zbioru sztuk dramatycznych z lat osiemdziesiątych *L'angelico*

bestiario (*Anielski bestiariusz*) (Moscato 1991), kiedy indziej sięga do teatru rewiowego i kabaretowego, opartego na montażu numerów (*Partitura*, *Rasoi*) lub do niemal czysto poetyckich, melorecytowanych przez siebie monologów, jak te zebrane w kolejnej książce *Quadrilogia di Santarcangelo* (Moscato 1999). Ze względu na ową różnorodność formalną uprawianej przez siebie dramaturgii, której cechą stałą jest przepisywanie i wielokrotne wykorzystywanie w różnych wariantach fragmentów swych poprzednich sztuk, a także zdecydowanie bardziej muzyczny niż stricte dramaturgiczny układ tekstu (poza pierwszym zbiorem dramatów we wszystkich pozostałych tekstach brak jest podziału na postaci i kwestie, a tekst staje się raczej potokiem różnobrzmiących głosów na styku dialektu neapolitańskiego, języka hiszpańskiego, francuskiego, niemieckiego i angielskiego), Moscato wymyka się łatwym analizom dyskursu dramatycznego i trudno w tym artykule przeanalizować tylko jedną jego sztukę, dlatego zwrócę raczej uwagę na kilka ważnych elementów w jego dramatach.

Wielojęzyczność Moscato, swoisty kreolski charakter jego dramatopisarstwa, odzwierciedla paradoks kulturowy, typowy dla samego autora. Ten urodzony w na wskroś plebejskich Dzielnicach Hiszpańskich artysta, absolwent wydziału filozofii oraz autor pracy magisterskiej poświęconej Lacanowi, na równi stawia w swych dramatach naukowy dyskurs filozoficzny, język francuski, niemiecki i angielski (konwencjonalne nośniki kultury europejskiej w jej wysokim, racjonalnym wymiarze), co dialekt neapolitański. Z wyłączeniem z tego wachlarza narodowego języka włoskiego. „Dialekt neapolitański Enza Moscato — jak mówi we wstępie do jego dramatów Fabrizia Raimondino — czerpie zarówno z ulicznego żargonu (typowego dla tzw. bassi i miejskich bram), jak i z najbardziej wyszukanej literackiej tradycji dialektalnej, barokowego poety Basilego, a także z dawnej poezji lirycznej. Ale pastisz językowy, którym czasem się posługuje Moscato, nie jest nakierowany na polepszenie czytelności jego teatru w kontekście narodowym, ani też nie polega na drobnomieszczańskim wysiłku społecznego awansu, ani nie na stwarzaniu efektów komicznych, ale na znalezieniu punktu stycznego i różnicującego między różnymi kulturami, stworzeniu swoistego esperanta lub raczej języka pidgin, służącego kulturowej podróży i wymianie oraz oryginalnemu językowi poetyckiemu…" (Raimondino 1991). Odmiennie zatem niż u Ruccello, u którego język postaci był przede wszystkim świadectwem ich statusu społecznego lub sposobem jego osiągnięcia, dla Moscato język stanowi okazję do poetyckiej kontaminacji głosów, którą najlepiej ilustruje jeden z fragmentów *Partytury* (1988).

> Metafora, metonimia, apòcope, / sinèddoche, litote, pretirizione! / Tout les langues, allons! / Todas las lenguas! / Qualunque Babele, / vanno bbuone pe stu Pizzo, / Ammandulinato. / Esta boca de fuego, / These / those lips of a Vulcan, / carcèlero seguro de las palabras[4].

Na przekór zatem tendencji wyznaczonej przez Eduarda De Filippo, który w celu zrównania dialektalnej sztuki dramaturgicznej dokonał jej gruntownej italianizacji, Moscato traktuje dialekt neapolitański na równi z innymi językami europejskimi, a do języka włoskiego podchodzi z dużym dystansem, jako do nośnika kultury dominującej, która tłamsi lokalną specyfikę twórczą.

Kontaminacja językowa lub — jak mówi sam Moscato — nie tyle „inventio linguae" co „infectio linguae", zakażenie językowe, łączy się u niego z równie „chorobliwą" wizją samego Neapolu, miasta przeżartego rakiem, brudem, przegnitego i zaropiałego, z którego otwartych ran sączą się organiczne płyny, sperma, krew i ślina; miasta sprzedającego się jak dziwka, zapraszająco otwierającego swe trzewia przed przybyszem z zewnątrz i będącego jednocześnie ciepłym, matczynym, ale też cuchnącym schronieniem dla jego mieszkańców. W *Partyturze*, sztuce, która już w tytule zrywa z tradycjonalnymi kanonami dramaturgicznymi, na rzecz konstrukcji muzycznej, następujących po sobie w luźnym związku tematów lub melorecytowanych lamentów lub kantylen, Moscato, autor i aktor w jednej osobie, wygłaszał rodzaj antyinwokacji do swego miasta:

> Brutta, sporca, lurida, chiavica città! / Brutta, sporca, lurida, chiavica, zoccola città! / Brutta, sporca, lurida, chiavica, zoccola, / immondissima città! / Casino delle sirene, scuoglio de'malevestute, / azzurro arenile infame! / Nisciun' esametro, nisciun spondèo, / niusciunu verso alessandrino, / nessuna gloria di parola di Bisanzio, / nessuna innocenza, nessuna purezza estratte / dai fuochi, dai roghi poetici / potranno mai competere coi fumi, coi miasmi, / con i mali odori delle tue viscere ammalate, / col tuo fegato di splendida puttana, / infetto da dissenteria, / con i tuoi palazzi a spuntatore, rifugio de' mariuole, / a ghiuorno e nnotte/con i tuoi portoni nobili e umidi/del piscio dei gatti e dei Cristiani / del tuo arco trionfale a sant'Eligio, sotto il quale / si accucciano a cane / vecchie straccione, pè durmì, e femmene sen-

[4] „Metafora, metonimia, apokopa, / synekdocha, litota, praeteritio! / Tout les langues, allons! / Todas las lenguas! / Cała wieża Babel, / mieści się w tym skrawku ziemi, / rozmandolinionym. / Esta boca de fuego, / These / those lips of a Vulcan, / carcèlero seguro de las palabras". (Wszystkie cytaty z *Partytury* w moim przekładzie wg Moscato 1991: 265—295).

> za marito, / a parturì, /piglianne loro stesse 'e criature cu e mmane, / tagliannese o curdone cu e diente, senza vammana, / manco fosse nu cierro o n'ongna piccerella, / incartata, ca fà male, ca fà male, ca martella…[5]

U Moscato wizja Neapolu jako chorego miasta-ladacznicy jest paradoksalnie obietnicą i gwarancją zachowania indywidualnej tożsamości. Neapol dla Moscato nie jest wcale, tak jak dla Ruccello miejscem wyraźnych społecznych nierówności, miastem podziałów na lepszych i gorszych, na mieszkających w wyższych i niższych dzielnicach, na mówiących poprawną włoszczyzną i mięsistym dialektem, podziałów, będących ilustracją wertykalnej mentalnej organizacji i porządku. Raczej, w metaforycznym ujęciu, postrzega Moscato Neapol jako ciało, równocześnie męskie i kobiece, pulsujące różnymi płynami i cieczami, podatne na choroby, które pomimo swych negatywnych konotacji, jest dla niego jedyną możliwą do zaakceptowania kondycją życia i śmierci. Mówi o tym wprost w tej samej *Partyturze*:

> Dulce et decorum est pro patria mori… / e io pe tte mmoro, pe tte moro — / Fallo e vagina: — Neapolis[6].

Annibale Ruccello i Enzo Moscato z pozycji poniżenia i marginalizacji swojego dialektu i kultury miejskiej uczynili narzędzie odnowy dramatu neapolitańskiego. Jak widać na podstawie ich tekstów, by mówić o swej tożsamości, nie trzeba wcale rezygnować z brzmieniowej odmienności lokalnego języka, zastępując go dominującym językiem włoskim, coraz bardziej utożsamianym, w mniemaniu obydwu dramaturgów, z pewnym średnim,

---

[5] „Obrzydliwe, ohydne, brudne i zafajdane miasto! / Obrzydliwe, ohydne, brudne, zafajdane i kurewskie miasto! / Obrzydliwe, ohydne, brudne, zafajdane, kurewskie / i zaświnione miasto! / Stajnio syren, przystani nędzarzy, / przeklęta, błękitna plażo! / Ani heksametr, ani spondej, / ani aleksandryn, / ani nawet sława bizantyjskiej poezji, / ani niewinność i czystość / poetyckiego ferworu i twórczego żaru / nie mogą równać się z wyziewami, ze smrodami / z fetorem twoich chorych wnętrzności, / z zakażoną wątrobą / cudownej ladacznicy, / z twoimi obłamanymi murami domów, / dziennym i nocnym schronieniem złodziei / z twoimi majestatycznymi bramami / wilgotnymi od kociej i ludzkiej szczyny / z twoim łukiem tryumfalnym świętego Eligiego, / pod którym stare żebraczki / zwijają się w kłębek do snu / a niezamężne kobiety rodzą w kuckach, / same wyrywając niemowlę z trzewi / i przegryzając pępowinę bez akuszerki, / jak zarosły włos spod skóry lub paznokieć, / który boli, boli, boli i rwie…"

[6] „Dulce et decorum est pro patria mori… / i ja dla ciebie umieram, umieram — / Fallus i wagina: — Neapolis"

bezbarwnym i standardowym modelem komunikacji, funkcjonującym na zasadzie binarnych opozycji: biały-czarny, lepszy-gorszy, bogaty-biedny, mężczyzna-kobieta. Moscato i Ruccello, każdy na swój sposób, konsekwentnie każą swym postaciom mówić w dialekcie, nie dbając wcale o to, czy będą oni zrozumiani w szerokim kontekście kulturowym. Nie o fałszywe pojęcie internacjonalizmu lub szerokiego oddźwięku przecież chodzi. Dla Annibala Ruccello język na równi kompromituje człowieka, odsłaniając jego wstydliwe prowincjonalne pochodzenie (w jego sztukach o samotnych kobietach, matkach i żonach postaci uwięzione w czterech ścianach ogniska domowego, zmuszone często do wewnętrznej emigracji na północ Włoch, mówią z południowym akcentem, który skutecznie pokazuje ich wyizolowanie w otaczającym społecznym kontekście), co stanowi narzędzie obrony własnej tożsamości (jak Donna Clotilde ze sztuki *Ferdinando* (1983), przedstawicielka neapolitańskiej arystokracji burbońskiej, która oburzona zmianami cywilizacyjnymi zachodzącymi we Włoszech w dwudziestym wieku, odmawia posługiwania się ogólnonarodowym językiem włoskim — symbolicznym znakiem tych przemian i konsekwentnie używa wyłącznie dialektu). Enzo Moscato z kolei, wprowadzając dialekt neapolitański w brzmieniowy kontekst innych języków europejskich, wysokiego literackiego stylu, łącząc na zasadzie paradoksu, różne językowe rejestry oraz poszukując odpowiedniej pojemnej poetyckiej metafory, wyciąga dialekt na światło dzienne, pozwala wybrzmieć jego melodyce, jednej z najpiękniejszych wśród wszystkich dialektów we Włoszech. Pod względem językowego efektu dramaturgiczna twórczość Enza Moscato przypominać może lombardzkie *grammelot* Daria Fo. Ten ostatni artysta, choć znajduje się na skrajnie przeciwległym biegunie teatralnej tradycji, poprzez stylizację i twórczy stosunek do brzmieniowej warstwy spektaklu, nadaje przecież specjalne znaczenie swej lokalnej kulturze językowej. Ale artystą lepiej znanym polskim widzom, który podobnie jak Enzo Moscato i Annibale Ruccello, z sytuacji marginesu, oddalenia i mentalnej prowincji uczynił znak swej tożsamości, jest niewątpliwie Tadeusz Kantor — przenosząc na scenę swe rodzinne miasto Wielopole, czyni z niego narzędzie poetyckiej metafory. Dzisiaj dla Moscato taką poetycką metaforą i muzycznym i brzmieniowym znakiem jest Neapol.

Należy na koniec podkreślić, że język dramatu, jak żaden inny język literacki, musi konfrontować się z językiem mówionym, z tym rodzajem codziennej komunikacji, która jak w soczewce skupia i jednocześnie ukazuje całą złożoność problemu indywidualnej tożsamości. W kraju o tak zróżnicowanej regionalnej kulturze jak Włochy, użycie dialektu, lub chociażby waria-

cji brzmieniowej języka włoskiego, stanowi świadectwo nie tylko pochodzenia, ale także gwarancję obrony własnego „ja" wobec wszechpotężnej siły telewizji i lansowanych przez nią modeli zachowań, w tym także językowych, które oddziałują na ludzi z siłą drogowego walca. Trzeba tylko znaleźć odpowiedni sposób wykorzystania owej językowej odmienności.

Literatura

Angelini F., 2003: *Rasoi. Teatri napoletani del 900*, Rzym.
Bal E., 2001: *Współczesny dramat włoski. Swojskość i kunszt*, „Dialog".
De Filippo E., 1991: *Trzy komedie*. Warszawa.
Moscato E., 1991; *Angelico bestiario.* Mediolan.
Moscato E., 1999: *Quadrilogia di Santarcagelo*. Mediolan.
Raimondino F., 1991: *Teatro e poesia in Enzo Moscato*. W: E. Moscato, *L'angelico bestiario*, Mediolan.
Ruccello A.,1987: *Perchè faccio il regista*, „Sipario", marzec-kwiecień.
Ruccello A.,1987: *Una drammaturgia sui corpi*, red. G.G. i L.G, „Sipario", marzec-kwiecień.
Ruccello A.,1993: *Teatro*, Neapol.
Libero L., red., 1988: *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Neapol.
Fiore E., 2002: *Il rito, l'esilio e la peste*, Mediolan.