

EGYED EMESE

DARIO FO – FRANCA RAME: A TUDÁS EREDETISÉGE

...tout dépend de l'interprétation...

DARIO FO

A technika lehetőségeinek óriási szerepe a látványkultúrában és a színházi produkciókban, a színházi üzemszerűsége: nagyszámú ember és gép precíz összjátéka érthető módon csak egyesek személyes teljesítményére irányítja a figyelmet, s az is – a monodráma kivételével – rövidebb ideig tartó. Pedig a közönség figyelmének tényleges felkeltése és fenntartása, sőt huzamosabb ideig való irányítása nemcsak a színházi hagyományok egyik sajátos vonulata, hanem speciális tudást igénylő színészi teljesítménynek számított és számít ma is. Ez a verbalitást és némileg a gesztusokat sajátos módon alkalmazó színjátszás a kommunikáció performativitás elemére is épít, és a közönséggel való együttműködésben ragadható meg drámaesztétikai értéke.

Dario Fo (Dario Luigi Angelo Fo, 1926. március 24. – 2016. október 13.) az irodalmi Nobel-díj nyertese volt 1997-ben *I giullari del medio evo* című munkájával. A zsűri indoklása szerint Fo az, „aki utánozza a középkor bolondjait a hatalom ostorozásában, és az elnyomottak méltóságának fenntartásában”.¹ Ha a szerzőre vonatkozó olasz életrajzot vizsgáljuk, kicsit módosul a Nobel-díj nyertese értékelésének megfogalmazása, eszerint Fo az, aki „a nevetés és a komolyság keverékével felnyitja a szemünket a társadalom visszaéléseire és igazságtalanságaira, segítséget nyújtva abban, hogy szélesebb történelmi perspektívába helyezzük őket.”²



**A régi színjátszást való-
lási eredetűnek tartja.
Maszk, rítus, túlélés
hármasságban jelöli
meg minden archaikus
vallás alaptényezőit.**

Nem részletezve itt különösebben a korábbi magyar recepció tényeit, megemlítjük, hogy a Madách Színház *Nyitott házasság* címmel adta elő a Fo házaspár közös művének magyar fordítására épülő komédiát az 1989–1990-es évadban, a darab könyvalakban meg is jelent. Egy Madarász Imre által szerkesztett 1998-az válogatás *Dario Fo, a Nobel-díjas komédiás* Fo-műveket, előadásszövegeket tartalmaz, illetőleg tanulmányokat a művész életéről és munkásságáról.³

Kitérő a hagyománykezelésről

■ Fo bizonyára haszonnal forgatta a 19. századi szicíliai népszokáskutató, Serafino Amabile Guastella munkáját, a *L'antico carnevale della conteát*.⁴ (Mindjárt említhetnők párhuzamosság kedvéért a mi népszerű mesemondóinkat, például Béres Andrást, ő azonban nem keres aktuális jelentéseket ízesen előadott meséihez.)

Az, hogy miként kell viszonyulni a szóban forgó színpadi játéktípust megelőző előadásmódokhoz, nem lebecsülendő kérdés. Könnyebb volt visszagondolni az iskolában tapasztaltakra (lásd az iskolai színjátszás hagyományait és Európában a legleterjedtebbet, a jezsuita színházi hagyományokat) vagy éppen a városi vagy főúri környezetben észleltre (vonulások, beiktatási vagy egyéb ünnepélyek, lakodalmak, pompás temetések), mint egyértelmű elméleteket megnevezni.

Az ókori színjátszás mibenlétéről már a reneszánsz olasz akadémiai is gyűjtöttek információkat, próbáltak is azok alapján létrehozni zenés darabokat, elég itt Cavalieri vagy Bardi nevét említeni.

Nálunk a levelezésben az előadás mikéntjéről való gondolkodásnak már a 18. században nyomait látjuk, és ilyenkor is többnyire az olasz, a spanyol vagy a francia társulatok, esetleg egy-egy kitűnő brit színész, Garrick (David Garrick, 1717–1779), Kean (Charles Kean, 1811–1878) játékmodora vagy a francia Lekain (Henri Louis Cain, 1728–1778)⁵ a hasonlítási alap. Ebben a kérdésben a korai időszakból Teleki József naplójának párizsi és bécsi része, Fekete Jánosnak Voltaire-rel való levelezése és a Barcsay–Orczy-levelezés is tartalmaz információkat. Itt azonban a magyar színészet történetének egyik önmagát írásban is meggyőzően kifejezni képes személyiségére, a párizsi tapasztalattal is rendelkező Egressy Gáborra utalunk, mert megállapításai nagyon is jelzik a színpadi előadó sikerességének máig érvényes feltételei egyikét: az érzelmi ráhangolódás (és így a produkció megértése) időbeliségét: „a hallgató hitetlen Tamás lévén, a dolgok természetes haladását látni kívánja, saját szemével, és nem csupán történetét hallani. Boldogtalan emberével együtt akar ő is járni-kelni kezdettől fogva, hogy részvéte fokunkint emelkedjék azon végpontokig [...]. A hallgató tehát néző is akar lenni, s mint ilyen látni kíván kínzót, kínzottat és kínzást egyszersmind, eleitől fogva. Ez igényét pedig azon törvényen alapítja, mely meg van írva Shakespeare *Othelló*jában, a legremekebb műpéldányban, oly értelemben: hogy drámában mindennek előttünk kell kezdődni, kifejlenni s beveződni.”⁶

A Nobel-díjas önéletrajza

■ Dario Fo 1981-ben a kétévente kiosztott Sonning-díjat (dánul: *Sonningprisen*) is megkapta mint olyan személy, aki kiemelkedően járult hozzá az európai kultúrához. (E díj magyar vonatkozása, hogy kitüntette 1968-ban Arthur Koestler, 2006-ban Heller Ágnes volt).⁷ A díj összege 1 millió dán korona (kb. 135.000

euró). A díj átadására április 19-én (Sonning születésnapján) kerül sor a Koppenhágai Egyetemen.

A Nobel-díj elnyerése körül Fo megírta életrajzát, amelybe feleségéét is beépítette, de biográfiájuk kontextusául politikai és színháztörténeti tényeket is fontosnak tartott felsorolni. Ez a személyes szöveg sok tekintetben magyarázatul szolgál ahhoz a poétikához, amely e sokoldalú művész előadói stílusának hátterében áll.⁸ A továbbiakban e bemutatkozó szöveg megállapításait használom.

Lombardia és Piemont falvait járta Franca Rame családjának vándortársulata. A mozizás szokásával áttértek a színjátszás és a bábozás elemeit sajátos effektusokkal ötvöző előadásokra. Domenico Rame társulataként emlegették ezt a csapatot, a commedia dell'arte hagyományaiból származó tragikus és komikus szituációkból, dialógusokból alakították produkcióikat. Gyakran a meglátogatott város lakosságával együttműködve a város védőszentje életével kapcsolatos előadásokat hoztak létre. Shakespeare-, Csehov-, Pirandello-inspirációjú darabok mellett novellafeldolgozások képezték repertoárjukat, amelyből nem hiányoztak a társadalomkritikai és az antiklerikális utalások.⁹ Rame bábjátéka a 20 évvel fiatalabb Emilia Baldini tanítónő számára lett oly vonzó, hogy rövidesen a hölgy a társulat tagja, kosztümtervezője, majd menedzsere lett.¹⁰ Fontos ez a történet, mert azt jelzi, hogy több nemzedéken át öröklődtek a mesterség titkai, ugyanakkor változtak is közben, és a produkciók szerepeiben, de a társulat működésében is egy egész család részt vett, észrevétlenül sajátítottak el technikákat és a színházi kommunikációval kapcsolatos ismereteket.

Négy gyermekükkel folytatták a vándor színtársulati életet, később, az 1950/1951-es évadban Pia, majd húga, Franca immár állandó színházhoz, a milánói Teatro Olimpia egy produkciójában (Marcello Marchesi *Che pensi mi* című darabjában¹¹) fellépő Tino Scosi által irányított társulathoz szegődött.

Dario Fo is viszonylag népes családban töltötte gyermekkorát, volt húga, bátyja, éltek a szülei, édesapja amatőr színjászó volt. Nagyapja gazdálkodó volt, nyaranta lószekéren hordotta portékáját a környékre, és történeteket mesélt a hátsó ülésen meghúzódó unokájának. Fo – saját bevallása szerint – a narratív ritmus elemeit tőle tanulta el.¹² Szülei a vasúthoz szerették volna elszegődtetni, de a politikai változások miatt ez sem volt egy biztos lehetőség, Dario Fo pedig egyre jobban kötődött a helyi elbeszélő hagyományhoz, szerette hallgatni a halászok, mesteremberek történeteit, amelyeknek rendszerint a politikai szatíra elemeit is tartalmazták. Szintén szülei kívánságának megfelelően 1941-ben beiratkozott a milánói (valaha Mária Terézia által alapított) művészeti akadémiára, a világháború befejeztével műszaki egyetemen is tanult, bár szakvizsgát nem tett. Már egyetemi évei alatt, majd a színházi díszlettervezői munkái idején szórakoztatni kezdte történeteivel a környezetét. (Ezt kísérletként foghatjuk fel a közönség reakcióinak tanulmányozására.) 1945 után figyelme a színpadkép és a díszlettervezés felé fordult. Monológokat kezdett rögtönözni. Ekkoriban családja is Milánóba költözött. Ő maga ekkoriban kapott rá az olvasásra: felfigyelt az első Brecht-, Majakovszkij- és Lorca-fordításokra, amerikai prózaszerzőkre – de Gramscit és Marxot is olvasott. Olaszországban ebben az időszakban a népi színjátszás támogatottsága jelentősebb lett, ezek az az úgynevezett kis színházak (piccoli teatri) révén nyerték meg mondandójuknak a szélesebb közönséget.

Ő maga rádiósként indult, sikeres műsorával meghívást kapott a milánói Odeon színházba, ahol neves színészekkel (Franco Parentival és Giustino Duranóval) játszhatott együtt, s majd a RAI olasz nemzeti televízióadó színésze

és a szerzője lett az 1952-től. Az audiovizuális kommunikáció ideológiai szigorúsága nem tűrte (1954-től már feleségével, France Rameéval együtt dolgoztak),¹³ *Sani da legare* (Kötözni valóan egészséges) című produkciójuk miatt szerződésüket felbontotta a televízió vezetősége. A házaspár egyik életrajzírója, Alice Oliva szerint a televíziós cenzúra áldozatai voltak, s hogy szabadon fejezhessék ki magukat, úgy döntöttek, visszatérnek a színpadra”.¹⁴

Színész és mestersége

■ Fo gyakorlati színészmesterségének személyes hangvételű bemutatása *Manuale minimo dell'attore* című könyvében (Einaudi, Torino, 1987) öltött testet, a könyvet 1990-ben fordították franciára.¹⁵

Könyvének *A gestus és a maszk* című fejezetében egy korábbi előadásáról beszél Fo, *A zannik érkezéséről*. A 16. század jellegzetes figurája volt a Zanni (a Gianni tájnyelvi ejtése – a Po mentén élő parasztokat nevezték így a velencei „városiak”). A gyarmatokról féláron importált áru a környékbeli falvak népét romlásba döntötte, ezért árasztották el a kikötők környékét a munkát kereső falusiak. Az ekkoriban százezres Velencébe mintegy tízezer férfi érkezett (ugyanannyi asszonnyal), és valamiből meg kellett élniük. Ebben az esetben Fo egy olyan előadást hozott létre, amelyben megmutathatja, mi a különbség az álarcos és az anélküli játékmódban. Az éhenhalás küszöbén a Zanni saját testét falja fel! Egyebütt a zanni terminus a vándorszínészt jelöli.

Könyvében Fo az előítéletek ellen érvel: „A komédiások hatalmas ismerettel rendelkeztek – párbeszédekből, fordulatokból (gags), kiszámolókból, dalocskák-ból (couplets), amelyeket könyv nélkül tudtak, és amelyeket adott pillanatban alkalmas helyzetben mintegy előrántottak, mintha csak rögtönöznének. Hosszú időn át gyűjtött kincs volt ez, amelynek egyes darabjai a megszámlálhatatlan előadás gyakorlatában rögzültek. Alkalmanként ki is találtak néhány helyzetet, amelyekkel azonnali hatást érthettek el a közönség soraiban, de a lényeg mindenképpen gyakorlás és tanulás eredménye volt.”¹⁶ A szerepcsere jellegzetes színpadi fogás volt a commedia dell'artében. Hangsúlyozza a fantázia fontosságát és az elhithető erőét – ezek nélkül semmire nem megy a színész.¹⁷ A színpadi gyakorlat és a színészek előadói teljesítménye egyaránt fontos ebben a műfajban. (A színészeket Fo hisztrióknak nevezi.)

A régi színjátszást vallási eredetűnek tartja. Maszk, rítus, túlélés hármasságban jelöli meg minden archaikus vallás alaptényezőit.¹⁸ A valamilyen állattal összefüggő maszk a mozgásban is átveszi az állatra jellemzőket (utalnak a korabeli ház körüli állatokra), de a nemest megjelenítő színész sohasem viselt álarcot! Mágikus jelentést tulajdonít a maszknak (nem szabad kézzel érinteni, elveszti kifejezőerejét!), de óva inti a fiatal színészeket attól, hogy minden körülmények között ragaszkodjanak hozzá. Kulturális migrációról beszél Kelet és a mediterrán térség között,¹⁹ úgy véli, a test adja meg a maszk jelentését.²⁰ (Nem óraműpontossággal előre eltervezett mozgásról van azonban szó, a színész képzelőerejének is jelentős benne a szerepe.) Különbség van a 18. századi, Goldoni-féle commedia dell'arte és a korábbi periódusoké között. Fo abban látja a változások lényegét, hogy az első, Franciaország irányába tett kirajzás a francia fabliau-k (tanmesék) és a Rabelais-hagyomány hatását jelentette, de aztán a 17. században több neves társulat visszatért olasz földre, amikor is a közben kibontakozott nápolyi commedia dell'arte és a sikerre jutott buffo opera jegyeit is magukba olvasztot-

ták. Utána Goldoni Párizsba hívásával új korszak kezdődött volna a stílus történetében, de a *commedia dell'arte* támogatása egyre gyöngébb lett, s végül el is maradt. (Fo itt nem foglalkozik a miérettel: a nemzeti szimbólumerőre jutott francia nyelv és színház propagandájával, amely az úgynevezett „régiek és modernek” vita lényege volt).²¹

Testünkkel nem tudunk hazudni²² – állapítja meg Fo, aki szerint a maszknak lényegkiemelő szerepe van. A nyilvános játék (előadás) nem önmagáért való. Fontosnak tartja, hogy a legrégebbi vázlatok Pulcinellája cinikus, menekül mindentől, ami a patetikus vagy szónokias.²³

A szavak nélküli beszéd a „gramlotto”: a tagolatlan hangok (a handabandázás) használata gyakran érvényesül előadásmódjában; a cselekmény előzetes felvázolása után a tagolatlan, gyors beszéddel eljuttatja a történetet, de a megfelelő pillanatban mégis érthetően elhangzik néhány szó vagy az érzelmi állapotát kifejező invektíva: például sas, pásztor, holló, mocsok hollója, juh, bárány.

„Számomra a *commedia dell'arte* sohasem halt meg. És többen vannak, akik hasonló módon gondolkoznak” – állapítja meg. Ott érzékeli ezt a színjátszási módot a varietében, színpadi előzetesekben, a nápolyiak színjátszásában. Szükségesnek tartja az előadásban olyan helyzetek létrehozását, amelyek a nézőt valósággal a székhez szegeznek. Itt, de nem csak itt Sartre hívének bizonyul, amennyiben Sartre munkásszínház gondolata (a színjátszás révén való politikai jellegű közönségnevelés) nem idegen a számára, de azért is, mert Sartre esszéire (*Un théâtre de Situations*, 1973) többször hivatkozik.

A római komédiára is jellemző volt a sajátos helyzetek halmozása: a szerepkettőzés és a szerepcsere, az álruhaviselet, a bizonytalanság, a paradoxon, a fordulat – véleménye szerint ezek továbbra is forrásai a komikumnak. Meg kell keresni az előadásmód, a színházszemlélet gyökereit – véli, de azt is látja, hogy ez csöppet sem egyszerű. Felfigyel azonban a vallásgyakorlathoz fűződő rituálékra, ezen belül például a Lucca tartománybeli Garfagnanában, illetőleg a Pratóban és Pistoia környékén élő szokásra, amelyekben az epikus színház jegyeit véli felfedezni: meglepetéssel veszi észre a rendre a jelmezes szereplők háta mögé beálló – persze ide-oda szaladgáló – civil ruhás személyt, aki könyvet tart a kezében. Mint kiderült: a lejegyzett verses drámát súgta a szereplőknek, egyszersmind rendezői utasításokat is adott. A nyolc szótagú verssorok végtelen egyforma ritmusban követték egymást. Legyőzve unalmát, előítéleteit, felismerni vélt némi szépséget az előadásban. Különösen az öltözékek tetszetek neki, csupa fontos embert hoztak létre az otthon fabrikált jelmezek által. Meglepte, hogy az előadásban semmi tréfa, ironikus közbeavatkozás nem volt megfigyelhető. Kiderült aztán, hogy egy évszázaddal korábban még létezett a májusjátékban egy mindvégig a színen maradó szereplő, aki a lovagok és hölgyek szavait fáradhatatlanul kifigurázta. Aztán amikor az anarchoszindikalista mozgalom kiterjedt arra a vidékre, felelevenítették a szokást – és a szövegbe politikai jellegű utalásokat is beillesztettek. A mókás figura alakja azonban sokkal régebbi, nemcsak szórakoztatás a célja, hanem a játékban folyamatosan fordulatokat idéz elő, és hozzájárul ahhoz, hogy dialektikus összefüggésben álljon a történet és a szereplőkkel.²⁴

Az 1969/1970-es évadban rendkívüli sikerre jutott a *Mistero Buffo* című előadása, amelyet népnyelvi, archaikus (középkori eredetű) és saját leleményű szavakból és szólásokból álló nyelven adott elő, amelyet a hozzá tartozó gesztusnyelvvvel együtt grammelot nyelvként emlegetett. (A magyar népi színjátszásban a morio – egyes helyeken a kuka – felel meg ennek a fura nyelven beszélő a fi-

gurának. A karácsonyi népi játékok pásztorfigurái is gyakran jelenítik meg ezt a humoros szerepkört az ellenpontozás igényével.)

Az előadói stílus megítélése

■ Az olasz és előadásaiban a dialektust is szívesen használó művész és felesége közös produkciói megítélése ma sem egyértelmű. Az amerikai John Russell Brown például (1923–2015) politikai célzatú komédiázásukban hatásvadászatot sejtet.²⁵

Színházi szótárában Patrice Pavis többször is szól Dario Fóról. Először is a zsonglőr címszónál (franciául bateleur, angolul juggler, németül Gaukler, spanyolul malabarista), azon belül is az úgynevezett utcaszínházhoz rendelve kifejezéstárát. Úgy látja, az egykori zsonglőrök utódai napjaink animátorai, agitátorai, utcaszónokai, árusai vagy szónokai; Fót pedig egy olyan régi hagyomány folytatójának tekinti, amely a társadalmi vagy politikai szatíra iránt szenvedélyesen érdeklődik, és amellyel a gyárakban, köztereken és a külvárosi színházakban lehet találkozni.²⁶

A commedia dell'arte szócikk megírásához (a következő struktúra szerint: a commedia dell'arte eredete, jellemzői, műsorrendje, dramaturgiája) Pavis tíz szerző műveit használta fel, ezek közé tartozik Fo is, a *Manuale minimo dell'attore* (pontosabban annak francia fordítása).

Használja Fo művét a handabandázás (grommelot) példázásakor; véleménye szerint Fo egy-egy nemzet vagy csoport kifejezése céljából folyamodik ehhez, hiszen a halandzsa, a tagolt beszéd felbontása egy vegyes rendszer létrehozása érdekében, amely egyszerre tartalmazza a zenei, a gesztuális, az elbeszélő és a hangszínelemeket.²⁷ Pavis továbbá a lazzi (itt: bohóctréfa) értelmezéséhez mint legújabb szakirodalmat használja fel Fo munkáját.²⁸ Egyrészt az előadóművész olyan bravúros jeleneteire vonatkoztatja, amelyeket a közönség lélegzetvisszafojtva vár, és amelyek a 17–18. századtól kezdve már többnyire a színész játéknak szövegbe épített paraverbális elemeiként ragadhatók meg, a kortárs művészetben a parodizálás vizuális elemeiként. A mutatványosok közé is besorolja Fót, akinek a művészetét az agitprop színház, a népmesemondás újabb változatának tekinti. A mutatványosok durva, nemegyszer latrikánus, sőt kétértelműségeket tartalmazó nyelvezetéről beszél, amely ugyan leleményes, de szerinte veszélyezteti a színház komoly és esztétikai szervezetségű változatát. Megállapítása szerint a előadásnak ezt a típusát Mejerhold fedezte fel újra, akit lenyűgözött a „parádé” teatralitása.²⁹

A színészcsaládokban átörökített tudás

■ Fo inspirálója a vidék színjátszása, a vándor társulatok előadási stílusa (pontosabban tudása) volt. A modellek közül is az, amit peremműfajokként határozott meg. Meggyőződése volt, hogy létezik a színjátszásnak egy megszakítás nélkül áthagyományozódott rétege, erre volt leginkább kíváncsi az írott hagyományból is. A nemzeti klasszikussá lett Goldoni ellenében például Ruzzante, polgári nevén Angelo Beolco (1496 k. – 1542. március 17.) művészetét értékelte többre. Nem titok, hogy Dario Fo szabadelőadásai – a színész mesterségről szóló valóságos színészi produkcióelemeket is tartalmazó közönségtalálkozó – szöveges változatait feleségének, Franca Raménak (1929. július 18. – 2013. május 29.)

köszönhetjük, aki ragaszkodott hozzá, hogy legalább hangfelvétel készüljön ezekről, aztán ezeket a felvételeket legépeltetve nyomtatásra előkészítette.

A test beszéde

■ A gesztusnyelvről szólva Fo a hétköznapi gesztusokat – mint kiürült jelentésűeket – elveti, a jó mimusnak szerinte nem ezeket kell uralnia, hanem akrobatikában kell gyakorolnia magát, vagyis el kell érnie azt, hogy teste hamar és könnyedén „válaszoljon”; tudnia kell (helyből) ugrani, sőt egymás után többször is; ívként megfeszíteni a testét, hirtelen lehanyatlani (földre zuhanni), kézen járni. Szükséges továbbá a megfelelő légzés, sőt a nagy lélegzetvétel. Harmadszor pedig értenie kell a saját keze mozgatásához: vagyis hogy tárgyak használatát legyen képes érzékeltetni az üres térben: elkapni például egy vagy két kézzel egy palackot, érzékeltetni annak könnyű vagy súlyos voltát.³⁰

Ruggiero Pugliesére, egy 13. századi zsonglőrre (vagy a magyar jelentésre pontosabban utalva: jokulátorra) hivatkozik, amikor felsorolja, mi mindenhez kell értenie az ilyennek: udvaroláshoz, énekléshez, vassal való bánáshoz, handabandázáshoz, mérlegeléshez, számoláshoz, ahhoz, hogy gúnyt űzzön a gúnyolódóból, csaljon kártyázásban és a kockajátékban, folyékonyan beszélje a hamis latint és az igazi görög nyelvet, valószerűnek tüntesse fel a hamisat és a valóságosat hihetetlennek...³¹

Mit is jelent a tudás elsajátítása? Magát az önképzést a fellépések révén. De azt is, hogy mások játékát megfigyeljük – mégpedig a kulisszák mögül.³² Olvasni is kell a színház mibenlétéről – például Andreinit.³³ De az előadói stílus rejtelmein túl Fo azt vallja, hogy a színésznek kapcsolatban kell maradnia a saját korával, akkor is, ha (a színpadon, elvileg) régi történetről van szó.³⁴

A művész és felesége, szakmai társa, Franca Rame produkcióit hang- és filmfelvételek is őrzik, ami a művészetük értelmezését könnyebbé teszi, bár az egyes előadások konkrét hatásáról teljes fogalmat így sem alkothatunk, hiszen a figyelem, az művészek és közönségük kommunikációja elevenségét csak megközelítőleg őrzik a korban mégoly korszerű információhordozók is. Az előadó és a hallgatóság együttes fizikai jelenléte a szöveg hatását növeli Paul Zumthor szerint is;³⁵ ő az „aktuális jelen” kifejezést használja. Dario Fónak és társának munkássága örökös keresése a tényleges dialógusnak a közönséggel; másrészt kísérlet egy valóban régi előadói nyelvezet használatára, új viszonyok közti érvényesítésére.

■ JEGYZETEK

1. <https://www.nobelprize.org/prizes/lists/all-nobel-prizes-in-literature>
2. <https://biografieonline.it/biografia-dario-fo#il-premio-nobel>
3. A kötetben a következő Daro Fo-színművek olvashatók: *A betlehemi gyermekgyilkosság*, *Lázár feltámasztása*, *Mária tudomást szerez a fiát sújtó ítéletről*, *Passió*. *Mária a keresztnél*, *VIII Bonifác*, *Az ébredés*, *A magányos asszony*, *Médeia*. Madarász Imre egybeült Lucrezia Borgiáéval veti egybe Fo alakját: Madarász Imre: *Klasszikus kapcsolatok, összehasonlító italianisztika*. Hungarvox, Bp., 2015.
4. *L'antico carnevale della contea*. Modica, 1877. Lásd még Giorgio Brafa Misicoro: *Guastella, Serafino Amabile*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 60 (2003) [https://www.treccani.it/enciclopedia/serafino-amabile-guastella_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/serafino-amabile-guastella_(Dizionario-Biografico))
5. *Békászöntő* beszédében Kótsi Patkó János – főleg a színművész külföldi megbecsülését példázva – korának következő jeleseit említi: Lekain, Restier, Baron, Larives; Schröder, Iffland, Brockmann; Booth, (Hannah) Pritchard, Garrick. Kótsi Patkó János: *A régi és új Theátrum története*. (S.a.r. Jordáky Lajos) Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1973. 136–137.

6. Egressy Gábor: *Színházügyünk és Szigligeti*. In: Kerényi Ferenc (szerk.): *Egressy Gábor válogatott cikkei (1838–1848)*. Magyar Színházi Intézet, Bp., 1988. 76.
7. A Koppenhágai Egyetem rektora dönt arról, ki kapja az európai egyetemek által javasolt személyek közül a díjat, amelyet Carl Johan Sonning (1879–1937) dán szerkesztő és író végakarátának megfelelően alapítottak. A kulturális eredményekért adományozható dániai díjak közül ez a legfontosabb.
8. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/biographical>
9. Kótsi Patkó Jánosnak főleg Louis Sebastien Mercier *Sur le théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* című, 1773-ban Amsterdam nyomdahelyjelzéssel megjelent könyvében alapuló munkája, *A régi és új théâtre históriája* egyrészt a francia a közjátékokról (entremets) szólva egyrészt a mű célzatát (dicséret vagy szatíra), a társulatok királyi védelem alatti működését, másrészt családos jellegét hangsúlyozza: „A poesis nem vala semmi rendszabások közé szorítva, materiája vagy a dicséret vagy a szatíra vala, melyet valamely nagy emberre, a bárdok és a francia monarchia kezdetekor élt poéták és a troubadurok és trouverek, kiknek magukat a harmadik francia király ág alatt élők nevezték, ruházták. Ezen első költők a franciáknál is vándor életet éltenek, mint a görögöknél, azok, kiknek famíliájok volt, háznépestől kóboroltanak és mondták a verset feleségestől, gyermekestől együtt, jól vagy rosszul, az mindegy volt, az ők szokása szerént; hircolván magokkal szép szavú játszókat, kiknek köteleességek vala a készített verset énekelni, és muzsikusokat, kik az ének alatt musikáltak.” Kótsi i.m. 94.
10. Nagyjából ismétlődik a történet, hiszen Dari Fo is játéka révén nyerte meg a fiatal Franca Rame tetszését.
11. Előadók: Tino Scotti, Pia Rame, Anna Carena, Sandra Mondaini, Anni Celli, Franca Rame (1949–1950). Ebben debütált Sandra Mondainival egyszerre Franca Rame. <https://www.milanovarieta.it/teatro-olimpia>
12. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/biographical>
13. Házasságkötésüktől kezdve (1954. június, Milánó) Franca Rame Dario Fo munkatársa a színpadon és a színpalak mögött.
14. <https://amalfinotizie.it/chi-era-dario-fo>
15. Dario Fo: *Le gai savoir de l'acteur. Manuale minimo dell'attore*. Avec un dessin de l'auteur et une intervention de Franca Rame. Texte français: Valeria Tasca. L'Arche, Paris, 1990 (A továbbiakban: Fo 1990.)
16. Fo 1990. 21.
17. Fo 1990. 24.
18. Fo 1990. 38.
19. Fo 1990. 40.
20. Fo 1990. 48.
21. Noha a Strehler-féle *Két úr szolgáját* (Goldoni) túlságosan kimunkáltak és ezért a commedia dell'arte szellemétől idegennek tartja, Fo idézi Fulvio Fo (testvére, egy állandó színházi intézmény igazgatója) szavait, aki szerint a rendező szabad előadásmódot engedett a kiválasztott színészeknek, csak hogy a sok előadás folyamán a produkció a színészek együttműködésében alakult ki, majd az egyes előadások folyamán egyre gazdagodott, és végtére vált szokatlanul precízzé. Egyszermind az is számít, hangsúlyozta Fulvio Fo, hogy a színészek egyile az előzetesekben nyert különös gyakorlottságot, másikk előzőleg több amatőr társulatban játszott. Fo 1990. 51–52.
22. Fo 1990. 66.
23. Fo 1990. 88.
24. Fo 1990. 154–155.
25. A *Morte accidentale di un anarchista* (1970) és a *Nón si paga! Nón si paga!* előadásokra utalva kijelenti: „Előadásaik meglehetősen provokatíva sikeredtek, és hagyományos hatásosságukkal elég általánosak voltak ahhoz, hogy több ország is átvegye, és bemutassa őket.” John Russell Brown: *A színház 1970 után*. In: *Képes színház történet*. (Ford. Imre Zoltán) Magyar Könyvklub, Bp., 1999. 522.
26. Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002. 33. (A továbbiakban: Pavis 2002.)
27. Fo 1990. 153.
28. Pavis 2002. 190.
29. Vö. Pavis „parade” szócikkével. Pavis 2002. 240–241.
30. Fo 1990. 203.
31. Fo 1990. 124.
32. Ő maga is onnan leste el a mesterfogásokat – pedig a rendező többször kikergette. Fo 1990. 121.
33. Dario Fo a firenzei származású komikus színész, Andreini (1579–1654) munkásságát igen sokra becsülte. Lásd *La saggia egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica*. Di

Gio[vanni] Battista Andreini fiorentino, comico fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cavato da San Tommaso & da Altri Santi. Volcmar Timan Germano, Firenze, 1604.
34. Fo 1990. 123.
35. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar>

