Válasz Dr. Horváth Kornélia, Dr. Kurdi Mária és Dr. Radnóti Sándor opponensi véleményére

Mindenekelőtt szeretném kifejezni köszönetemet mindhárom opponensemnek, megtisztelő figyelmükért és támogató jóindulatukért. Köszönöm, hogy munkámat a vitára méltónak találták. A könyvem újszerűségét, kutatásaim tudományos megalapozottságát elismerő véleményeik, valamint kritikáik egyaránt segítségemre voltak kutatásaim újragondolásában. Engedjék meg, hogy a bírálatokra közösen válaszoljak, és a rövidség kedvéért elsősorban a kritikai megjegyzésekre reagáljak.

Radnóti Sándor megállapítja, hogy munkám „voltaképpen mikro-történeti (mikro-kultúrtörténeti, színház- és drámatörténeti) tanulmány, amelynek gerincét az 1934-es római Volta-konferencia adatainak és anyagának részletes feldolgozása és ismertetése alkotja.” (1.)

Kurdi Mária véleménye szerint „a munka eredeti és széleskörű kutatási anyagra épül, szerzője a témakört főként olasz levéltárakban és könyvtárakban éveken át módszeresen kutatta.” (1) Kurdi Mária aláhúzza továbbá, „hogy a disszertáció eredményei többféle tudományterület találkozásának mezsgyéjén mutatkoznak meg.” (1.)

Horváth Kornélia megállapítása szerint munkám nagy mértékben „történeti” módszerrel dolgozza fel a dokumentumokat. (2.) Elfogadom megállapítását, módszerem valóban tekinthető „történetinek”, amennyiben rendkívül nagyszámú eredeti, döntően elsőként általam kutatott olasz nyelvű dokumentummal, történeti adatokkal, eseményekkel, személyekkel foglalkoztam. Az olasz színház- és kultúrtörténet kutatásában az ilyen lehetőség ritka szerencse egy külföldi kutató számára. Tekinthetjük ezt valóban, mint szintén megállapítja, filológiai megközelítésnek is. (2.) A dokumentumok vizsgálatához hozzátartozott más dokumentumokkal, tanulmányokkal való egybevetés is, az összefüggések feltárása. A dokumentumok interpretálásához számos kiegészítő, illetve előzetes kutatásom volt segítségemre.

Módszeremben elméleti síkon a fasizmus új történeti, kultúrtörténeti, színháztörténeti kutatásaihoz kapcsolódtam, ahhoz a nemzetközi tudományos diskurzushoz, amely a fasizmust a totalitárius modernitás összefüggésrendszerében vizsgálja. Célom ennek a megközelítésnek egy adott periódusban a színház világára való alkalmazása volt. Az olasz kutatók közül kiemelném Emilio Gentile és Mario Isnenghi munkáit, az angolszász kutatások közül elsősorban R. J. B. Bosworthét és Roger Griffinét, a korszak olasz színháztörténete szempontjából Gianfranco Pedullà, a Pirandello kutatás szempontjából elsősorban Claudio

Vicentini, Paolo Puppa, a futurizmus kutatás szempontjából Günter Berghaus eredményeit vettem alapul.

Vizsgáltam az olasz dráma és színház endogén nyelvezetét, problematikáit, igényeit a nagy színész korától a rendezői színház, a nagy színházi reformok, egy újabb színházi struktúra megjelenéséig. Értelmeztem az endogén és exogén jellegzetességek, nyelvezetek kapcsolódásait, ezeknek nemzetközi összefüggéseiben is.

Kurdi Mária megállapítja, hogy kompetenciáim kiterjedtek az interdiszciplináris kutatásokra. (1.) Köszönettel ismételném Kurdi Mária megjegyzését, mely szerint váltani tudtam, hogy az átmeneteket állandóan figyelemmel kövessem az egyik vizsgált terület és a másik között. (1.) Megköszönöm utalását például Erving Goffmann teoretikus megközelítésére, miszerint a „politikai és társadalmi életet áthatják a színház működésével rokonítható dramatikus vonások és struktúrák." (3.) Valóban célom volt a konferencia kapcsán a rendkívül nehezen áttekinthető, bizáncias rendszer különböző vonatkozásait, mintegy a színfalak mögé tekintve, a gyakran szimbolikus beszédet figyelemmel kísérve, a maguk bonyolultságában, áttételeikben, mögöttes jelzéseiken keresztül értelmezni. Kitértem a művészi, értelmiségi attitűdökre is, a Mario Isnenghi által „funkcionárius értelmiségi"-ként aposztrofált magatartásformákra is. Figyelemmel voltam az olasz előadóknak a politikai hatalom felé közvetített üzeneteire is, amelyekkel érdekeik érvényesítése céljából nem egyszer ők maguk kívántak befolyást gyakorolni a döntéshozókra, elsősorban Mussolinire. Erre is figyelemmel voltam, amikor a kézi vezérlés hatalomtechnikáit követtem nyomon a kultúra különböző szintjein, elsősorban az Olasz Királyi Akadémia keretei között. Ezért is végeztem az 1934-es Volta színházi konferencia bizonyos mértékig színpadias jellegű eseményének kettős vizsgálatát: egyrészt a Silvio d'Amicónak betudható teoretikus hátterű, de ugyanakkor nagyon is gyakorlatias tervezését, ennek során az általa alkalmazott stratégiákat és taktikákat, másrészről a megvalósított konferencia résztvevőit és előadásait, illetve, ahol nyomon követhető, azok hátterét is. A két szint jelentős különbségeinek összehasonlítása fontos következtetéseket tesz lehetővé, melyek kapcsolódnak a korabeli drámai, színházi nyelvhez, az olasz színházi szakmát foglalkoztató fontosabb elméleti és gyakorlati kérdésekhez is.

Horváth Kornélia munkám tudományos igényessége mellett megjegyzi az „ismeretterjesztő attidűdöt is". (2.) Valóban, a könyvet, komolyan véve a tudományos igényességet, melyet bírálóim kiemelnek, a szűk szakmán kívül a művelt és érdeklődő közönségnek is szántam. A monográfia témaköréhez kapcsolódó számos szakmai vetülettel

több más tudományos publikációmban, előadásokon, konferenciákon külön foglalkoztam, és a szűkebb szakma számára elérhető módon tettem közzé.

A könyv szerkezetével kapcsolatban bírálóim néhány kifogást emeltek. Köszönöm Kurdi Máriának a formai kérdésekkel kapcsolatos megjegyzéseit is, valójában a „dolgozat" szó nem utal korábbi cikkekre, a monográfiát nem korábbi cikkeim alapján gyűjtöttem össze, tekinthetjük inkább nem szerencsés szóhasználatnak. (8) Kurdi Mária néhány szerkezeti kifogást is emel, ezeket köszönöm. Nem ért egyet avval, hogy egy oldalas fejezetet is közlök. (6) A kérdéses fejezetben a Volta konferencia kötetet, az abban megjelentetett témakörök szerkezetét ismertetem. Elfogadom, hogy ezt az önálló fejezetet össze is vonhattam volna, de annyira izgalmasnak találtam a konferencia előadásainak szinte mértani pontosságú, a színházi szakma által kívánt államilag támogatott állandó színházak létrehozatala céljának alárendelt tökéletes kompozícióját, hogy ezt önálló egységnek tekintettem.

Horváth Kornélia felveti a XI. fejezet, az „Epilógus: Egy kultúra vége?" jogosultságát. Véleménye szerint a fasiszta rezsim alatt működő színházi kultúrának nincs vége. (2) Az „Epilógus"-ban főleg a II. világháború cezúráját kívántam jelezni, a Volta konferenciában érintett személyiségek közül többek tragédiáját, halálát. Műveik, kultúrájuk valóban fennmaradt, azonban már szerencsére megváltozott kontextusokban. Horváth Kornélia is, Kurdi Mária (7) is a kifogásolja, hogy a Volta Konferencia tematikáját lezáró „Epilógus" című fejezet után még további két fejezet következik: „Pirandello Volta konferenciabeli elnöki szerepe okán többé-kevésbé szervesen kapcsolódik a korábbiakhoz, ugyanakkor el is tér azoktól, mert egy „művészportrét", egy művészi életműutat mutat be, kitérve Pirandello magyarországi fogadtatására is …" (1.) írja Horváth Kornélia. – Az „utolsó fejezet, „XIII. rész, amely a Filippo Tommaso Marinetti Budapesten – 1931, 1932 és 1933. levéltári dokumentumok és Gáspár Margit visszaemlékezései alapján címet viseli, Marinetti személyétől eltekintve igen kevés közösséget mutat a disszertáció főtémájával, az 1934-es Volta-konferenciával." (1-2), Kurdi Mária ez utóbbit igen érdekes kutatásnak tartja. (2)

Az utolsó két fejezet, mint bírálóim is megállapítják, Pirandellónak, mint a konferencia elnökének, illetve Marinettinek a titkárnak a tevékenységén keresztül kötődik a témákhoz, ha nem is közvetlenül a konferenciáról szól. Pirandello rövid pályarajzához több művének dramaturgiai elemzése párosul. Elfogadom a kifogást, szerencsés lett volna „függelék"-ként jelölve világosan elválasztanom ezt a két fejezetet a monográfiától. Ugyanakkor a témához való kapcsolódásuk miatt kívántam publikálni ezeket a kutatásaim.

Bírálóim több helyen témám bővebb kifejtését tartották volna szerencsésnek. Kurdi Mária elvárná a „Politikusok a színházban" című alfejezet bővebb kifejtését munkámban.

„Lényeges kérdés, hogy a politikai vezetők közül számosan, beleértve Mussolinit is, rendszeresen látogatták nem csak a propagandaszínház, hanem a polgári színház előadásait is.”, (7) idézi könyvemből.

Válaszul utalnék arra, hogy a témánk szempontjából fontos, kultúrával foglalkozó politikai vezetők örökségként többségükben a polgári kultúrát hozták magukkal. Mussolini elsősorban Margherita Sarfatti hatására igyekezett elsajátítani ezt a műveltséget, kultúrát. Érdeklődését jelzi az Emil Ludwignak 1932-ben adott interjúban említett esemény: a Marcia su Roma előtti estén, hogy ”becsapjam a világot, színházban voltam Milánóban. Arra emlékszem még, hogy Molnártól A hattyút adták.” Mint utalok is rá, Mussolini korán felismerte mind a rádió, mind a film fontos szerepét a propaganda szempontjából. Ugyanakkor a színházról sem mondott le: a dráma, a színház magas presztízsét, fontosságát a politika számára az is jelzi, hogy az Olasz Királyi Akadémia hatvan akadémikusa közül legalább négy drámaíró, rendező is: Pirandello, Bontempelli, Ettore Romagnoli, Marinetti.

Mussolini többféle színházi szerepkörben is megjelent, kritikusként, cenzorként, szerzőként, impresszárióként, nem egyszer látszólag egyszerű nézőként. Miközben látogatta a polgári színház előadásait, „szerzőként” őt magát nagy vezérként, hősként bemutató darabokat „jegyzett”. „Szerzőtársként” Giovacchino Forzanót választotta, a tehetséges és sikeres librettistát, (Ruggero Leoncavallóval, Pietro Mascagnival, Giacomo Puccinival dolgozott együtt, ő volt például Puccini: Gianni Schicchi librettistája is), komédiaszerzőt és történelmi drámák íróját. Forzano utóbb azt állította, hogy a Duce csak ötletet adott számára a cselekményekhez, az ő tollából születtek a Száz nap (1930) Napoleon számüzetéséről, a Villafranca, az olasz egyesítést megalkotó Cavourról (1932), valamint a Július Caesar (1939) című darabok, melyek már a propaganda színház műfajába tartoznak. Forzano pályája érdekesen mutatja a polgári színház és a propaganda színház (sőt a film) találkozását.

Galeazzo Ciano, jogi egyetemi tanulmányai közben (1921-25 között) inkább színikritikusként, színpadi szerzőként működött, ekkoriban még nem mutatott érdeklődést a politika iránt. Darabjai nem arattak sikert, érdeklődése más irányt vett, miután 1930-ban feleségül vette Edda Mussolinit, meredeken ívelt felfelé diplomáciai, majd politikai pályája. Jó kapcsolatokat ápolt vezető politikusként is például a kor nagy komikusával, komédiaszerzőjével, Ettore Petrolinivel.

Alessandro Pavolini, a később rettegett hierarcha apja a szanszkrit nyelv professzora, költő volt, édesanyjuk nagypolgári családból származott. Bátyja, Corrado, futuristaként indult, író, megbecsült rendező volt. A fiatal Alessandro, bár szélsőségesen fasiszta lett, megőrizte érdeklődését a színház és az irodalom iránti, megalapította a kor egyik színvonalas fasiszta

irodalmi lapját, az átlagnál valamivel nyitottabb „Il Bargello”-t, amelyben sok tehetséges fiatalnak is helyt adott, akiket a fasiszta ideológiák irányába igyekezett terelni. Közöttük volt Elio Vittorini, Vasco Pratolini, akik később nagy mértékben elszakadtak ettől az ideológiától és Indro Montanelli is. 1933-ban Alessandro Pavolini firenzei fasiszta vezetői megbízatása idején alapították meg az elsősorban zenei, de prózai színházi előadásokat is bemutató, azóta is működő Maggio Musicale Fiorentinót, amelynek az első évben Jacques Copeau, valamint Max Reinhardt is vendége volt. Itt mutatták be 1937-ben Pirandello *A hegyek óriásait*.

Kurdi Mária: hiányolja a könyvemben jelzett angol cenzúrával való összevetés lényegét. (6) Röviden utalnék rá, hogy Nagy Britanniában 1824 és 1968 között létezett a cenzúra, amely a királyi kamarás, a Lord Chamberlain hivatala alá tartozott. Az előadásra szánt darabokat egy előadó elolvasta és véleményezte, avval a céllal, hogy „megvédjék a sérülékeny közönséget a káros tartalomtól”. A vélemény alapján megvitatták, ez is különbség volt az Olaszországban egyedül, vagy a Mussolini súgására döntő egyetlen személyhez képest. Olaszországban Leopoldo Zurlo, az 1934-1943 között működő színházi cenzor, hihetetlen munkabírással egymaga mintegy 16.000 darabot olvasott el és véleményezett. Visszaemlékezésében, igaz utólag, 1952-ben, az olasz liberalizmus neveltjének mondja magát. Munkája során meggyőződése volt, hogy ő ért a legjobban a drámai művekhez, tanácsokat is adott a szerzőknek, amelyeket célszerű volt megfogadniuk. Később úgy emlékszik, némelykor azért tiltott be műveket, mert azok színvonaltalanul képviselték a fasiszta ideológiát. Nem volt kiadott kódrendszer, de tudni lehetett, hogy az „erkölcs” és a „rend” szellemében ítélik meg a műveket, és bizonyos témákat kerülni kell, ilyen volt az öngyilkosság vagy a „házasságtörés”. Természetesen nem lehetett a rezsimet bírálni, vagy Mussolini családjával foglalkozni. A cenzornak nem kellett indokolnia, a szerzők nem kifogásolhatták a cenzor döntését, nem is fellebbezhettek ellene, tarthattak viszont retorzióktól, attól, hogy külföldi művek fordítóit például törlik a fordítói nyilvántartásból.

Nagy Britanniában lehetett a döntést kifogásolni, újra és újra felvetni a darab előadásának kérdését, a későbbiekben megváltoztathatta a hivatal a véleményét, ahogy ez Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című drámája esetében is történt, amelyet betiltottak, főképpen, mivel közvetetten ugyan, de vérfertőzést láttak benne. Az 1922-es elutasítás után több további kérelem következett a színházak részéről. Szintén 1922-ben a Stage Society bemutathatta a darabot, mivel zártkörben nem volt szükség a hivatal engedélyére. 1925-ben engedélyt adtak az olasz nyelvű előadásra, (ez nyilvánvalóan Pirandello társulatának angliai szereplése volt), majd végül 1928-ban mutathatták be nagyszínházban angolul. A szerzők esetleges negatív vélemény esetén Nagy Britanniában nem kerültek politikailag nehéz

helyzetbe, mint az olasz cenzúra esetében. Amennyiben politikai (diplomáciai) okokból történt a vétó, azt a hivatal előzetesen megvitatta, a kritériumokat akár más intézmény bevonásával is egyeztették, mint egy Hitlert kigúnyoló zenés vígjáték esetében, amikor a Külügyminisztérium ellenkezése miatt nem hagyták jóvá az előadást. Tiltás esetén a hivatalnak sem kellett konkrétan indokolni a darabot benyújtó színház felé. A Lord Chamberlain egy levelében „szerencsétlen hivatala”-ként emlegette intézményét, amely joggal nem örvendett népszerűségnek, mégis az olasz cenzori intézményhez képest nyitottabb és kevésbé elnyomó volt.

Kurdi Mária kifogásolja, hogy a Volta Alapítvány egyéb konferenciáról „szintén ír a könyv”, holott a színház téma szempontjából elegendő lett volna ezeket csak megemlíteni, (6.) Horváth Kornélia az 1927-es kvantummechanikai konferencia résztvevőinek felsorolását ismeretterjesztő momentumnak tartja. (2.)

Az időben széthúzott konferenciák segítségemre voltak, hogy az Olasz Királyi Akadémia működésén keresztül bemutassam, a fasizmus időszaka mennyire nem volt homogén, a konferenciákon keresztül valamelyest követhetőek az időszakonként bekövetkezett jelentős kultúr- és tudománypolitikai változások, a totalitárius diktatúra fokozatos kiépülése, merevedése. A Volta konferenciákat megelőzte az 1927-ben Alessandro Volta szülővárosában, Comóban a tudós halálának 100. évfordulójára rendezett konferencia, mely tudománypolitikai eseményként az átmenetet szemlélteti a totalitárius diktatúra teljes kiépülését megelőző korszakban, a kvantumfizikában, egy olyan tudományterületen, amelyben Olaszország akkoriban világszínvonalú eredményeivel, tudósaival büszkélkedhetett, (a „Ragazzi di via Panisperna” a tudósok kiemelkedő kutatócsoportja, 1938-ban, mint ismeretes, felbomlott). Ezt a magas presztízsű eseményt a szervezés vége felé közelítette meg a politika, hogy saját céljaira is felhasználja, megelőlegezve a később megalapított Volta konferenciákat. Elfogadom Horváth Kornélia véleményét, hogy mellőzhettem volna a leghíresebb résztvevők felsorolását, de igen sokat mondónak gondoltam a tizenegy Nobel díjas részvételét. Az 1934-es konferenciára három Nobel díjas szerzőt tudtak meghívni, Maurice Maeterlincket, William Butler Yeatst és Gerhart Hauptmannt, ez utóbbi személyesen ugyan nem volt jelen, de elküldte előadását. Pirandello az esemény után két hónappal kapta meg a kitűntetést.

Nagyon köszönöm Kurdi Máriának az ír drámára való kitekintését, a D’Annunzio *Iorio leánya* és Synge *Szirti lovasok* című műve közötti komparatisztikai adalék felvetését, az újabb dolgozatok, kutatások témáinak megjegyzését, valamint félreértéseim, félreírásaim tisztázását. (7-8, Bőkezű angol úr helyett bőkezű angol hölgy, Annie Horniman támogatta az

Abbey Theatre-t, Synge nevének kiejtése, halálának dátuma). Az ír protestáns hagyomány átörökítésével kapcsolatban félreérthetően fogalmaztam: Yeats magára gondolt, úgy fogalmazott, hogy: „Lady Gregory, John Synge és én a régi Írországnak, amely letűnőben volt, valamelyest tipikus alakjai voltunk.” Közös feladatuknak látták, hogy a protestáns hagyományokat a színházon keresztül átörökítsék a katolikus Írország számára. (Convegno, p. 389.) Valóban érdemes lett volna a szűkre szabott keretek ellenére, bővebben kifejtenem az Abbey Theatre létrejöttét. Az Abbey Theatre létrejöttéről, Synge munkásságáról Yeats előadásának rézüméjeként írtam. Tény, hogy a színház szerepe az ír nemzeti mozgalomban, az ír identitás alakulásában a konferencia szempontjából is érdeklődésre tartott számot.

Valóban érdekes lehetett volna, ahogy Kurdi Mária jelzi, alaposabban utána néznem Yeatsnek az olasz fasizmus iránti legalábbis kezdeti rokonszenvének, (8) ez nekem is felkeltette érdeklődésem, de végül idő hiányában nem tudtam a kutatást megvalósítani. Vizsgálódásaim a Molnár Ferenc mellett fővendégnek szánt G.B. Shaw-nak a fasizmus iránti szimpátiájára terjedtek ki, egyrészt *Genf* című darabjának elemzésén keresztül, másrészt a nagy antifasiszta történész, Gaetano Salvemini tanulmányainak segítségével. A nagy színházi reformer, az Olaszországhoz sok szálon kötődő Gordon Craig bonyolult kapcsolatát az Akadémiával, a fasizmusnak evvel az időszakával, a Radnóti Sándor által is említett hozzászólásait, (2) illetve Kurdi Mária által is érdekesnek tartott beszámolóját a konferenciáról (2) szintén nyomon követtem. Köszönöm Radnóti Sándornak a nemzeti és népszínházzal, (1.) valamint Török Rezsővel (2.) kapcsolatos reflexióját, a dialektussal kapcsolatos megjegyzését, Marinettinek a Magyar Tudományos Akadémián tartott előadásához való véleményének hozzáfűzését. (2-3.)

Kurdi Mária felveti, hogy a magyarországi Pirandello előadások ismertetése során 1994-nél megálltam. (7) Teljesen egyetértek, elkerülte a figyelmem ez a részlet, egy korábbi, még az internet előtti elég nagy munkával összeállított kutatásom használtam fel, amelyet azonban már könnyebb lett volna 2015-ig tovább vinnem. 1994 után a két legismertebb előadás egyikét magam is recenzeáltam. A kitűnő román rendezőnő Cătălina Buzoianu 2002-ben a Bárka Színházban állította színre a *Hat szereplő szerzőt keres* című darabot, az olasz rendező, Stefano de Luca, pedig 2005-ben a Radnóti Színpadon a *IV. Henrik*et. Talán mindkét rendezésben közös vonás volt, hogy megpróbáltak a mai színházi formanyelvre érvényes interpretációt adni a drámáknak, evvel azonban véleményem szerint tovább erősítették azok intellektuális vonalát. Buzoianu egy harmadik síkot is teremtett a „szereplők”, valamint a „színészek” mellett a „szerzőét” is, tovább víve Pirandello filmelképzeléseit, amelyek szerint ő maga játszotta volna főszereplőként a szerzőt. Az én nézői interpretációmban evvel a

koncepcióval igen didaktikussá vált az egyébként nagyon színvonalas előadás. Kevéssé volt ismert, de érdekes, jól felépített előadás volt *A hegyek óriásai*nak tudomásom szerint egyetlen magyarországi előadása 1996-ban az RS9 Színházban Lában Katalin rendezésében, aki, jóllehet egyszerű színpadi lehetőségekkel, de látványelemeiben is gazdag előadásban vitte színre a darabot, melyet annak idején szintén recenzeáltam.

Horváth Kornélia szerint „Szerencsés lett volna kifejteni, hogy a Mussolini-féle fasizmus korszaka mennyiben befolyásolta az egyes, felsorolt olasz drámaszerzők írásait, illetve életművét. […] Érdekes problémafelvetés lenne annak kutatása, vajon van-e, és ha igen, milyen kapcsolat Pirandello drámaújító tevékenysége és Mussolini iránti elkötelezettsége, illetve a fasiszta hatalom kultúra-irányító nyomásgyakorlása között?" (3.)

Köszönöm a kérdést! Valamelyest utalok erre a problematikára a Pirandello útja című fejezetben. Pirandello 1922 előtt készült műveinek többsége a teljes relativitásra épül, ide sorolhatjuk, a *Mattia Pascal két élete* című regényt, (1904), de lényegében valamennyi regényét, valamint drámáinak jelentős részét, így a világsikert hozó *Hat szereplő szerzőt keres*t, (akkori magyar címén még *Hat szerep keres egy szerzőt*, 1921), illetve a *IV. Henrik* című drámát (1921). Miközben közéleti emberként engedményeket tett a rezsimnek, több esetben is váratlanul lázadt, több fontos személyiséggel összeveszett. Mint bírálóim is rámutattak, Pirandello ellentmondásos egyéniség volt, aki szeretett szembe menni többségi véleményekkel, ezt hozzák fel többek között a váratlan távirat egyik indokául, amikor 1924-ben éppen a fasizmus pillanatnyi megingásakor, az író táviratban fejezte ki a fasizmus iránti hűségét, kérte felvételét a fasiszta pártba. Ugyanakkor Pirandello még 1931-ben is éles kirohanást intézett az Akadémián egy Giovanni Verga megemlékezés alkalmával az ikon Gabriele D'Annunzio ellen. Az OVRA megfigyelés alatt tartotta Pirandellót, állandó jelentéseket írtak róla. Nem véletlen a megbízás, hogy saját művének előadása helyett, ő rendezze meg a Volta konferencia egyetlen színházi előadásaként, D'Annunzio drámáját. Kutatásaim során érdeklődéssel fedeztem fel az irodalomtörténet híres Pirandello és D'Annunzio közötti kibékülésének hátterét, mely csak az alkancellár, egyben D'Annunzio személyi titkára által ügyesen megrendezett színjáték volt. Végül, Pirandello végrendeletével még egy utolsó komoly csapást küldött a fasizmus számára, mivel rendelkezése szerint nem rendezhettek számára méltó temetést, sőt azt kérte, hamvait szórják szét, hogy „semmi ne maradjon" belőle, illetve, ha az nem lehetséges, vigyék az urnát Szicíliába és helyezzék egy durva kő alá Girgentiben, ahol született.

Ebből a néhány adatból is következtethetünk Pirandello és a rezsim ellentmondásos viszonyára.

Ami a műveit illeti, könyvem XII. fejezetében dramaturgiai szempontokból vizsgáltam két, a kérdés megválaszolásához különösen érdekes drámát, a *Gályaisten ünnepé*t (*La Sagra del Signore della Nave*, 1924) és *A hegyek óriásai*t. (*I giganti della montagna*, 1928-36) A könyv kiadását követően két nemzetközi publikációmban is foglalkoztam az Amikor az ember valaki, (*Quando si è qualcuno*, 1932) illetve *A hegyek óriásai* kapcsán az író műveiben felfedezhető művészet politikai kérdésekkel.

A *Gályaisten ünnepe* című egyfelvonásos dráma kapcsán utaltam a benne fellelhető rituális elemekre, a drámának az óriási statisztériával tágas térbe képzelt előadására, ezt azonban, mint arra Kurdi Mária is rámutat, kísérletnek, dramaturgiai megoldásnak tekintettem. A művet Pirandello nem túl nagyméretű művész színháza Mussolini jelenlétében történt avatására rendezte meg, és a későbbiekben a parabola nem talált visszhangra, igen kevés további előadása volt.

Pirandello egy interjúban utal arra a reményére, hogy a „mítoszok" címen megjelent három darabjával új drámai műfajt alkot. *Az új telep* (*La nuova colonia*, 1926-28), a „társadalmi dráma" egy társadalom bukását jeleníti meg, a *Lazzaro* (1928) vallásos mítosz igen kevés előadást ért meg. *A hegyek óriásai* dramaturgiai összegzésként is tekinthető, mely a művészet halálát vetíti előre az ellenséges, el nem fogadó társadalomban. A drámában a Volta konferencia nem egy témája, így a színház és a film, valamint a sportesemények kérdése felmerül: „Nincs színház a faluban? / Van, de csak az egereknek Gróf úr, mindig zárva van. De, ha nyitva lenne, akkor sem menne oda senki. /… gondolkodnak, hogy lebontják. /… igen, hogy egy kis stadiont csináljanak. /… a futtatásra és a birkózásra. / Nem , nem, én azt hallottam, mozit akarnak ott csinálni." (Pirandello: *Maschere nude*, vol. 4., p. 869.) A cselekményekre való utalásokból levonható a következtetés, hogy a „mítoszok" nem tükrözik a szép új korszak iránti lelkesedést. Közülük a befejezetlenül maradt A hegyek óriásai az a mű, mely dramaturgiailag mindmáig felkelti a szakma érdeklődését, az elmúlt évtizedekben több kiváló előadás született belőle. A hasonló kiábrándultságot láthatunk az író 1932-es Amikor az ember valaki, című művében, amelyben a költő főszereplő olyannyira szembekerül környezetével, híressé vált önmagával, hogy a darab végére szoborrá merevedik. A hegyek óriásai metaszínházaként is néhány részletében megjelenő *Az elcserélt fiú meséje* (*La favola del figlio cambiato*) című drámájából (1930-32) a cenzúra törölte az elcserélt fiúra vonatkozó azon sorokat, amelyekben az idiótát kiáltja ki a nép királlyá.

Kurdi Mária nem tartja szerencsésnek a drámáról szóló fejezetnek egy ilyen hosszú idézettel való lezárását. (6.) Giorgio Strehlernek legfontosabb rendezései közé tartozott A hegyek óriásai. Háromszor rendezte meg a Milánói Piccolo Teatróban. A társadalom és a

művészet kibékíthetetlen összeütközésének színre vitelét fogalmazta meg, a darab hiányzó harmadik felvonását igen erőteljes néma színpadi akcióval és látványelemekkel helyettesítette. Rendezői felfogásának kifejtését érdekesnek tartottam, ezért idéztem, talán aránytalanul, olyan hosszan az erről szóló tanulmányából.

Más a helyzet Marinettivel, aki közéleti emberként, művészként egyaránt a harc, az erőszak, a háború hirdetője, „Sansepolcrista", azaz a fasizmusnak a mozgalom alapításától kezdve támogatója, a pártnak megalakulásától kezdve tagja, miközben folytatta avantgárd írói, szervezői tevékenységét, döntően részt vett a rezsim eseményeiben, igyekezett, valahányszor tehette, főszereplő lenni, számos cikket írt, előadást tartott a fasizmus mellett. Környezetében több futurista művész is alkotott a fasizmus ideológiájának megfelelően, ezeknek ismertetése meghaladná jelenlegi kereteinket. Szomorúan tragikus, ahogy Marinetti a negyvenes évek elején egyre betegebben is, immár fanatikusan élteti a fasizmust, a világháborút. Az Olasz Szociális Köztársaság idején gyűléseket tart, cikkeket ír, hogy a háború mellett agitáljon, amelyekre a legfelső politikai vezetést is meghívja, elvárja. Ebben az időszakban íróként már nem képes lényegeset alkotni.

Horváth Kornélia másik kérdése: „Fried Ilona könyve Előszavában ezt írja: 'A harmincas évek közepétől tovább szélesedik majd a szakadék a fasizmus által fennen hirdetett birodalmi ábrándok és a valóságos lehetőségek között.' (11-12.) Ugyanakkor '[...] a fasiszta hatalom fokozatosan irányítása alá vonta a tudományos és kulturális szférát, bár bizonyos önállóságot azért meghagyott.'(13.) Talán érdemes volna némileg részletezni, miben állt/állhatott ez az önállóság úgy „általában", mint az egyes szerzők esetében. Az értekezésben találhatóak fölöslegesnek tűnő kitérők: ilyen például Bianca Balla Sanguineti ügye, amelynek nincs köze a kultúrához. Ami a fejezetek tartalmát illeti, nagyon sok információt kapunk." (3)

A „bizonyos önállóság" kérdésével kapcsolatban feltétlenül leszögezhetjük, hogy a rezsim súlyos kontrollt gyakorolt, és az írók, művészek egyre szűkebb határok között alkothattak. Pirandello esetében utaltunk a művészi önállóságra, hasonlóképpen gondolhatjuk ezt például Bontempelli esetében is. Ez utóbbi főszerkesztőként, újságíróként, íróként, a rezsimmel komolyabb összeütközésekbe is került, mint arra könyvemben utalok. Ennek ellenére műveiben megőrizte önállóságát, a Horváth Kornélia által is említett mágikus realizmus, mely több művére is jellemző, ennek példája.

Elfogadom, ha Horváth Kornélia felesleges kitérőnek tartja Bianca Balla Sanguineti ügyét, annyiban tartozik a kultúrához, hogy Bianca Balla Sanguineti apja, Balla Ignác a két világháború közötti egyik legfontosabb kultúraközvetítő volt Magyarország és Olaszország között, az olasz fasiszta párt tagja, a legmagasabb olasz kitűntetések birtokosa, könyvet is írt a

Ducéról, aki nem felejtette el a magyar újságírót, írót, műfordítót. A hatalom működését láttam abban, ahogy Bianca igazságkeresésében a Ducéhoz fordult, illetve, ahogy a Duce először valóban fogadta is őt, bár ügyét nem intézte el. Úgyszintén a kor, a történelem súlyos, tragikus ellentmondását látom, ahogy a magyar és olasz irodalom népszerűsítője, a magyar dráma fordítója, a legmagasabb hatalmi körök politikai üzeneteinek közvetítője a két ország között, Balla Ignác kikeresztelkedett zsidóként üldözötté válik, és evvel kapcsolatos második kérése ügyében már nem fogadja Biancát Mussolini, bár a titkárságig azért eljut.

1934-ben a nemzetközi színházi élet krémjét hívták meg Rómába, ebben Mussolini, aki számára az Akadémiának minden meghívást indoklással együtt el kellett küldenie, nem akadályozta a szervezőket. Az öncenzúra viszont kiterjedt a német kommunistákra, például Erwin Piscatorra, akiknek meghívása ellen a német diplomácia kifogást emelt volna. Ugyanakkor meghívták Franz Werfelt, sőt Mussolini személyes engedélyével Stefan Zweiget is, és Walter Gropiust, akiről mi, a kései olvasók tudjuk, hogy éppen akkor indult emigrációba.

Horváth Kornélia véleménye szerint „Tudománytörténeti tényt közöl a dolgozat annak megállapításával, hogy 1935-36- ban Mussolini támogatta Silvio d'Amicót az olasz Színművészeti Akadémia létrehozásában (amely, mint azt a dolgozat kijelenti, „a fasizmus időszakának egyetlen támogatott állandó színházi intézménye" volt. (270.) Mégis nehéz ezt összeegyeztetni a könyv azon kijelentésével, miszerint „Tény, hogy Olaszországban a fasizmus idején is megmaradt a polgári dráma, sőt, rendkívüli népszerűségnek örvendtek például a magyar dráma képviselői. Miközben a politika egyre inkább behatolt az emberek magánszférájába, maradt egy terület a politikán kívül, mely menedéket jelentett a mindennapok szűk, manipulált világa elől, s lényegében is megőrizte a polgári értékeket." (5.)

Úgy tűnik, hogy a rezsim politikájához hozzátartozott valamelyes lehetőség, hogy az emberek alkalmasint szórakozásukban, olvasmányaik által kiengedjék a gőzt. Ezt a „menekülést" jelzi például Chaplin nagy népszerűsége, a hollywoodi filmek, de a magyar filmek, a „fehér telefonok" közönségsikere is, a remakek. A színházban a korábban nem említetteken kívül Ettore Petrolini komikus előadásaira, vagy akár a De Filippo testvérek pályakezdésére is hivatkozhatom. A magyar drámaírók, írók különösen Molnár Ferenc olaszországi nagy sikere is alátámasztja fenti megállapításom.

Horváth Kornélia véleménye szerint (4) „Az értekezés a III. fejezetben sok részletet közöl a XX. század első felének dráma és regényírójáról, Luigi Pirandellóról. Ugyanakkor a színjátszásnak a politikával való összekapcsolása, még ha történetileg mégoly indokolt is, az irodalomtudományi szempontokat nélkülözni látszik. Ahogy az a megjegyzés is, miszerint

Pirandellónak néha fasiszta egyenruhában kellett megjelennie (101.), mivel ez semmit sem árul el Pirandello dráma- és színházművészetéről. Hasonló mondható el a futurista színház bemutatása kapcsán (65-74.).”

Elfogadom Horváth Kornélia véleményét, a monográfia az író, drámaírónak a színházi, kulturális közéletben játszott szerepére helyezi a hangsúlyt, az akadémikus Pirandellóra, a színházszervezőre, rajta keresztül a korszakra. Az az apró adalék, hogy a nemzetközi hírű író, drámaíró akadémikusnak időnként fasiszta egyenruhában kellett reprezentálnia, jóllehet, nem ad fontos információt, úgy gondoltam, hogy a politikai rendszerhez, az értelmiségiek, az írók helyzetéhez adalékkal szolgál. Ezért is tartottam érdekesnek megjegyezni, hogy az 1936-os Volta konferencián, melynek témája: *Az építészet kapcsolata a képzőművészettel* volt, az előadóktól már megkívánták, hogy egyenruhában jelenjenek meg – ez 1934-ben még nem volt így.

Horváth Kornélia felveti: „Pirandellóval némileg ellentétben ugyanakkor Marinetti ’a filmet a modern technika nagy vívmányának tekinti’. (214.) Kár, hogy a könyv interpretatív módon nem aknázza ki, nem fejti ki a két álláspont közötti különbséget.” (4)

A két alkotónak a filmhez való viszonyára néhány szóban, a konferencián túlmenően, munkásságuk tágabb összefüggéseiben utalnék.

Marinettiék kiáltványa a filmről 1916-ban, hét évvel az első futurista kiáltvány után jelent meg (F.T. Marinetti, Bruno Corra, E. Settimelli, Arnaldo Ginna, G. Balla, Remo Chiti: *La cinematografia futurista*). A kiáltvány a filmet, mint hagyományok nélküli, pluriexpresszív művészetet üdvözli, mely hivatott lesz helyettesíteni a könyvet és a színházat, kifejezésmódjában pedig képes lesz elszakadni a valóságtól. A filmmel kapcsolatos megállapításaik futurista nézeteik koherens részei, a mozgás, a sebesség, a dinamika, tér-idő szimultaneitása, a vizualitás élménye, az új technológiák iránti igény lényegében már korábban, más kiáltványaikban, valamint a futuristák, így Marinetti több lírai és prózai művében, a futurista színpadi kísérleteikben is megjelent. Tudunk futurista filmkísérletekről, ezekben azonban Marinetti közreműködése nem volt jelentős. Egészében véve sem filmjeik, sem esetleges megközelítéseik nem járultak lényegesen hozzá sem a kor filmművészetéhez, sem filmelméleteihez. Tudunk Marinettinek egy meg nem valósított filmtervéről, a film témájában néhány cikket is írt, valamint filmstúdiók létrehozására készülő tervek kidolgozásában is részt vett. Ez utóbbiak azonban szintén nem valósultak meg. 1938-ban Marinetti és Ginna újabb filmes kiáltványt adott ki *La cinematografia* címen, amely nagy részt megismételte az 1916-os kiáltvány pontjait. Több kritikus úgy látja, Marinetti

lényegében kevéssé érdeklődött a film iránt, ez is lehetett az oka, hogy a futurizmus a film terén nem alkotott jelentősebb műveket.

Pirandellónak, mint Horváth Kornélia is utal *Si gira*, a *Forog a film* című regényére, igen ambivalens volt a filmhez való viszonya. Bár lényegében nem foglalkozott filmelméleti kérdésekkel, a hangosfilm megjelenése után, először ugyan elutasította, de később, mint egy Marta Abbához írott levele tanúsítja, a filmet, mint vizuális élményt a zenével látta összekapcsolhatónak, ebből a célból elsősorban Beethovent tanulmányozta. A némafilm korszakában nyolc film készült műveiből, majd még életében öt hangosfilm, kettőt már forgattak, de csak az író halála után készültek el. Az elsőként bemutatott olasz hangosfilm, a *La canzone dell'amore* (1930) is az ő novellája alapján készült, rendezője Gennaro Righelli volt. Művei alapján a szerző számos filmtervet is készített, a *Hat szereplő szerzőt keres* című darabját különösen szerette volna filmen látni, mint könyvemben is utaltam rá, 1928-ban Friedrich Wilhelm Murnaut remélte rendezőjének. 1935-ban ismét dolgozott a tervezeten. Ez utóbbi Reinhardt rendezése számára készült, azonban ez sem valósult meg. A dráma filmre vitele sok nagy rendező érdeklődését felkeltette, a kutatások szerint 1985-ig 49 alkalommal merült fel a filmkészítés terve, olyan rendezők részéről is, mint Vittorio De Sica, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Vittorio Gassman, Ettore Scola. 1936 decemberében a Pierre Chenal rendezte *Mattia Pascal két élete* című film forgatásán kapott Pirandello kezeletlen bronchitiszéből is eredően tüdőgyulladást, amibe belehalt.

Összegzésként azt gondolom, a Marinetti által képviselt avantgárdba nagyon is beleillett volna a film iránti szoros, és nem csak a deklarációk szintjén hangoztatott érdeklődés, fel lehet hozni, hogy mind műveiben, mind a futurista színházi előadásokban jelen vannak filmtechnikai, a filmnyelvre jellemző sajátosságok is, azonban lényegében mégsem közeledett a filmhez. Ennek megértését talán bonyolult, ellentmondásos személyisége is segítheti, melyhez valamelyes kulcsot adhat a könyvem utolsó fejezetében közölt kutatásom.

Pirandellónak több írásából is kiderül, mint Stefano fiához írott egyik levele is tanúsítja, hogy a *Hat szereplő szerzőt keres*t eredetileg regény formájában készült megírni, ő valójában a dráma műnemét sem tartotta igen sokra, az „elutasítás" motívuma a drámának magának is koherens része lett. A szerzőnek ellentmondásos a filmhez való viszonya is, miközben műveiben is jelen van a vizualitás, a tér-idő iránt való érdeklődés, jó technikai színvonalon festett, és a kezdeti elutasítás után kifejezetten érdeklődött a film iránt.

Horváth Kornélia kiemeli Bontempelli előadásának fontosságát, hiányolja ennek bővebb elemzését. (5.) Könyvemben több helyen is utaltam Bontempelli nagyon érdekes, de igen bonyolult életművére, viszonyulására a fasizmushoz, amelynek európaiságában, újat

teremtésében eleinte őszintén hitt, de nem láttam lehetőségét, hogy részletesebben ismertessem ezt. Utaltam, igaz, csak lábjegyzetben korábbi tanulmányomra, melyben a Volta konferencián elhangzott előadását megelőzően publikált elméletével foglalkoztam. (p. 219. lj. 572: *Bontempelli e il „teatro di masse”*). Bontempelli előadásában vázolja az emberiség korszakait, a Krisztusig tartó kort, valamint a „Nyugati civilizáció második korszakát, a romantikus kort”, mely a hosszú 19. századdal, az I. világháborúval zárult. Nagy lélegzetű felsorolást tesz az egyes korszakokra jellemző színházakkal kapcsolatban, (amelyekre Horváth Kornélia is utalt), ezeket azonban nem fejti ki bővebben, megmarad annál a véleményénél, hogy az adott korszakok igényeiknek megfelelő színházakkal rendelkeztek, melyek közönséget is teremtettek. Elképzelése szerint az első világháború lezárása a hagyományos színház végét is jelentette, a “hosszú” tizenkilencedik század, és vele az emberiség „Romantikus korszaká”-nak végét. Az utolsó nagy, széles közönséget vonzó előadásokat, a „verdii melodrámában, és a wagneri zenedrámában” jelöli meg. Ezeket követte, nézete szerint, de már kisebb lélegzettel, a posztromantikus dráma, a bécsi operett, a párizsi Labiche jellegű komédia és végül az orosz balett, mely az avantgárd „színházi gyümölcse volt” és közvetlenül megelőzve az I. világháborút lezárt egy korszakot. (143. old.) Marinetti hozzászólásában kikéri majd magának, hogy Bontempelli az orosz balettet hozza fel példaként az avantgárdhoz, és ne „a világ legnagyobb avantgárdját, a Futurista Mozgalmat”, ismerje el „melynek ő büszkeségére 25 éve a feje”. (153. old.)

A fenti elmélet szerint az ezt követő új kor tabula rasát teremt, és éppen ezért nagy lehetőségeket tartogat. Ennek szól előadása elején Mussolini „szavai”-nak méltatása, a húszezres színház szükségességének kinyilvánítása. Kiemelném Bontempellinek a színház missziójába vetett hitét, azon igényét, hogy a közönség az előadás aktív részvevője legyen, számára a színház érzelmeket, mesét jelent, nem csupán egyes kiválasztottakhoz szól, hanem a spektákulum megmozgatja a tömegeket, az ő kultúrájukat jelenti. A színháznak széles tömegeket kell odavonzania, beleértve a vasárnapi futballrajongó közönséget is. Felfogása szerint nem elég, hogy mint Olaszországban nagy szerzők legyenek (Pirandellóra gondol), nem elegek a ”Shawk, az O’Neillek, a Molnárok”, hanem olyan színházra van szükség, mely meghaladja a háború előtti polgári kultúrát.

Bontempelli ugyanakkor nem vitatja a „kisszínházak” (a művész színházak) létjogosultságát, melyek az I. világháború előtt Közép-Európában nagy számban jöttek létre, Olaszországban pedig 1923-25-ben Bragaglia, valamint Pirandello igazgatása alatt, és kivették részüket az „nevelő harcból”. Nem utal arra, hogy ő maga is a Pirandello igazgatása alatt létrejött Teatro d’Arte alapítói között volt, és ott elő is adták *Nostra Dea* című drámáját.

Bontempelli azoknak a szerzőknek az eljövetelét kívánja, akik az új kor új mítoszainak megfelelően megteremtik a holnap színházát, a mindennapokból kiemelkedő nagyszabású spektákulumot. Elutasítja a filmet, melyről úgy látja, a hangos film megjelenésével elvesztette önállóságát, „regény lett az analfabéták" számára. Igen negatív véleményében szerepet játszhatott a kommersz filmek nagy divatja mellett saját magának, mint drámaírónak érdekeltsége a színház elsőbbségében. Ugyanakkor korábban azt is megvallotta, hogy ő maga nem képes a húszezres színház számára drámát írni.

Ez utóbbi Marinetti kifogása is, aki hozzászólásában Mussolini szavait másképpen interpretálja, mely szerint a nagyobb számú közönséggel olcsóbbá lehet tenni a színházat. A húszezres színházat elutasítja, véleménye szerint a *Hamlet*et nem lehetne húszezres színházban előadni.

Radnóti Sándor megállapítja: „Marinetti elérte, hogy az „elfajzott művészet" olaszországi bemutatásakor a futuristákat kihagyják. Fried Ilona leszögezi az olasz fasizmus művészetpolitikájának viszonylagos pluralista jellegét – egy másik tanulmány feladata az lehetne, hogy ezt összevetné más diktatúrák viszonyával a művészetek pluralizmusához, az avantgardista mozgalmakhoz, és erről elméletet dolgozna ki." (2.)

Nagyon izgalmas kérdés, a magam részéről amellett, hogy továbbra is figyelemmel követem az olasz fasizmus művészetpolitikájának újabb kutatásait, számontartom a birtokomban lévő számos még fel nem dolgozott dokumentumot, valamelyes rálátást igyekszem szerezni a nácizmus színházi életére, színházpolitikájára. Nagy nemzetközi kutatói összefogással a futurizmus megjelenését, különböző aspektusait, hatósugarát a Günter Berghaus szerkesztésében évente megjelenő tematikus kötetek, a *Futurist Yearbooks* adja közre, melynek egyik kötetében magam is publikáltam. A megjelenő publikációkat, amennyire tudom, igyekszem figyelemmel kísérni, és amennyiben még lehetőségem lesz, szívesen visszatérek, bővítem ezt a hosszú, de nagyon érdekes kutatásom.

Végezetül még egyszer megköszönöm opponenseim pozitív bírálatát, kritikai észrevételeit, az opponensi véleményekben a kutatásaim iránt kifejezett támogatást, a vizsgálódások folytatásához, kiterjesztéséhez adott tanácsokat, melyeket további kutatásaimban feltétlenül felhasználok.

Budapest, 2022. február 7.

dr. habil. Fried Ilona
az irodalomtudomány kandidátusa

Hivatkozások:

Càllari, Francesco: *Pirandello e il cinema*, Saggi Marsilio, Venezia 1991.

Fried Ilona: *Bontempelli e i teatri di masse*, „Il Bollettino del ’900” (Boll900, 2010, n. 1-2 - Ilona Fried, Bontempelli e i teatri di masse).

Fried Ilona: *Marinetti Accademico-Sansepolcrista*, „Italogramma” internetes folyóirat 2014, Vol. 7.

Fried Ilona: *Marinetti in feluca*, in Ilona Fried szerk., *Culture e costruzione del culturale: Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo millennio*, Ponte Alapítvány, Budapest 2014, pp. 231-262, in „Italogramma” internetes folyóirat 2014. Vol. 8.

Griffith, Clive: *The Theatrical Works of Giovacchino Forzano – Drama for Mussolini’s Italy*, Edwin Mellen Press, New York 2000.

Ludwig, Emil: *Colloqui con Mussolini*, (trad. Tomaso Gnoli), Mondadori, Milano 1950. (2000)

Marinetti, Filippo Tommaso: *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1968, 1983.

Pirandello e il cinema, a cura di Enzo Lauretta, *Atti del Centro Studi Pirandelliani*, Agrigento 1978

Pirandello, Luigi: *Maschere nude*, Vol. 3, 4, a cura di Alessandro D’Amico, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2004, 2007.

Pirandello: *Színművek*, válogatta: Fried Ilona, az utószót Szabó György írta, Európa Könyvkiadó, Budapest 1983, Luigi Pirandello: *Színművek*, válogatta és a jegyzeteket írta: Fried Ilona, Európa Könyvkiadó, Budapest 2008.