

CSANTAVÉRI JÚLIA

Szélfúttá sivatagok képei

A sivatag képe és képzele Pier Paolo Pasolini műveiben

A *Képek és jelképek* előszavában Mircea Eliade találóan jegyzi meg, hogy a modern európai szellemiségnek csupán két olyan üzenete van, amely felkelthette az Európán kívüli világ érdeklődését: a kereszténységé és a kommunizmusé. „Mindkettő, ha nyilvánvalóan más-más módon is – a felszíni ideológiát tekintve homlokegyenest ellentétesen – megváltástan, üdvtan, és ennél fogva olyannyira dúskál »szimbólumokban« és »mítoszokban«, hogy ahhoz foghatót csak az Európán kívüli emberiség ismer”. Eliade persze azonnal hozzáteszi azt is, hogy ez a mítoszteremtő erő természetesen nem a kommunista vezetők tényleges céljaiban és ideológiájában nyilvánul meg, hanem azokban a jelszavakban – szabadság, béke, a társadalmi konfliktusok feloldása, a szegénység megszüntetése stb. –, amelyek a tömegek tudatában az elveszített aranykor nosztalgiáját hívják elő. 1952-ben, amikor ezt az előszót írja, Eliade még bizakodva gondolhatott arra, hogy a Nyugat-Európában a nagy szimbólumrendszerek iránt felerősödő érdeklődés és az Európán kívüli népek megjelenése a világpolitika színterén valamiképpen termékenyítőleg hat majd egymásra, az archaikus kultúrákkal folytatott párbeszéd elősegítheti az európai ember szellemi horizontjának kitágulását, a pozitívizmus meghaladását, az élet szakrális dimenziójának visszaszerzését.

Ugyanebben az évben Pier Paolo Pasolini, a Rómába épphogy megérkezett, az Olasz Kommunista Pártból frissen kiebudalt, ám magát saját felfogása szerint továbbra is kommunistának valló, első bírósági pere előtt álló, nyomorgó fiatal költő, a 20. századi Itália dialektális költészetének antológiáját jelenteti meg. Többet jelent ez a gesztus egy dialektusban (is) író poéta – Pasolini első verseit édesanyja szülőföldjének nyelvén, a friuli dialektusban írta, s röviddel halála előtt újra visszatért ehhez a nyelvhez – tiszteletének

kifejezésénél más tájnyelvek ismeretlen költői ránt. Azt is jelzi, hogy a polgári világgal első perctől perben-haragban álló, forrongó lélek valami ősbibb, elemibb kapaszkodót keres; olyasmít, ami a modern Olaszország retorikáján kívül áll, amit szembe lehet helyezni a háború után kibontakozó „szép új világ” barbárságával, s ezt az ősi nyelvekben, a félsziget paraszti közösségeinek fennmaradt dialektusaiban véli felfedezni. Személyes mitológiájában sokáig ezeknek az archaikus közösségeknek a hagyományai, jobban mondva a mindennapi viselkedésükben, mozdulataikban őrzött emlékek, a mezők, a folyók képe, a vecsernyére hívó harangszó jelképezték mindazt, ami a Történelemből – s az ő esetében ezen mindig a polgári történelem értendő –, az idő törmelékességéből kivezet egy benső Valóság felé.

Kereszténysége is ebben, a szegényparasztok nem ideákon és érveken, hanem képeken és szertartásokon alapuló hitében gyökeresedett. Képteremtő fantáziájának eredetiségét, filmképeinek feszültségét, több rétegű szimbolikáját gyakran épp az a keveredés teremti meg, amely a szerző műveltségélményei, erudíciója révén felidézett képek és a mögülük előtűnő archetipikus alakzatok között végbe megy. A *Máté evangéliumát* rendező, magát ateistának valló költő természetesen nem lehet azonos azokkal a calábriai nincstelenekkel, akik közé Krisztus történetét helyezi. De tudatosan az ő nézőpontjukra helyezkedve felfedezheti magában az ő hitük nyomait, vagy legalábbis a vágyat a kétségek nélküli hitben való feloldódásra. Pasolini filmjének lenyűgöző erejét ma is az a feszültség adja, amely így a hívó mitikus és a nem hívó történeti szemlélete között alakul ki, a heroikus küzdelemé a történelmi és a történelem feletti egyetlen metaforában való bemutatására.

Az Evangélium enigmatikus rétegzettsége, gazdag jelentéstartalma alkalmat ad Pasolininek arra, hogy szinte minden alaptémáját újrafogalmazza. A legszemélyesebben átélt konfliktusoktól, mint amilyen a különbözőség, a megbotránkoztatás, a normaszegés indult válllása, az anya-fiú kapcsolat feloldhatatlan fájdalma, a szorosabban vett politikai-társadalmi dilemmákon át egészen a mitikus, a hősi, a szakrális iránti olthatatlan vágyakozásig. Az összegezés egyben jelentős stilisztikai fordulattal is jár. Jobban mondva a változást magának a stílusnak a megváltozása jelzi, miközben a témák továbbra is ugyanazok maradnak. Míg a *Csóró*, a *Mamma Róma* vagy *A tűró* minden kockájukban a hatvanas évek Olaszországának konkrét, kézzelfogható világát idézik, s csak a lírai és a képi deformáció révén válnak egyben szakrális-metaforikus jelentések hordozóivá is, a *Máté evangéliumától* kezdve ez a viszony megfordul: a mitikus-allegorikus vagy éppen mesészerű alapszöveget telítődik az egyes filmeknél más-más arányban a konkrét valóság elemeivel. A filmek helyszíne a római külvárosok pontosan meghatározható világából elvontabb, szimbolikusabb, már eleve jelentéssel telített „belső” tájakra tevődik át. Jól érzékelhető ez a változás abban a szinte „melléktermékként” keletkezett filmre vitt naplóban, amelyet a költő Krisztus életének helyszíneit keresve forgatott. A *Helyszíneresés Palesztiná-*

ban lényegében azt a folyamatot követi nyomon, amelynek során megéri a rendezőben az elhatározás: az Evangéliumról szóló filmet nem a Szentföldön, hanem Dél-Olaszország kopár tájain fogja leforgatni. Mégis ezen az úton, a kereszténység előtti világ nyomait kutatva fedezi fel a tágas, nyitott terek megmutatásában rejlő szimbolikus lehetőségeket, a nagy, vízszintesen kitáruló panorámaképek kifejezőerejét. Csak egyetlen olyan helyszínt talál itt, amelyet méltónak érez a Megváltó történetéhez, a Holt-tengert övező sivatagot. „Ez a rettentő holdbéli táj az egyedüli, amely a nagyság jegyeit viseli. Olaszországban – mondja a költő – nyilván nem talállok ilyen végtelenbe nyúló területet, ilyen hatalmas sivatagot, talán csak az Etnán...”

A sivatag képe már a hatvanas évek elejétől jelen van a verseiben, mint a nagyság, az erő, a pillanatnak kitett hétköznapi nyüzsgéssel szembeállítható ősi, örök nyugalom kifejezése. S bár az első filmek mindennapokhoz kötött világában konkrét formájában nem bukkanhat fel, de gondolati jelenlétére utalnak a külvárosok szélén elheverő napégette rétek, a szétterülő, fémes szürkén fénylő szeméthalmok, a Csóró álomjelenetében elénk táruló temető. A szerelem és a halál helyszínei ezek, utolsó menedékei az isteni attribútumaitól megfosztott, megalázott embernek. A modern világ poklát személyes pokolként is megélő költőnek ez a menedék egyben mindig a halál helye is, a béke pedig – ahogyan erről a *Töredék a halálhoz* című verse már 1961-ben tanúskodik – a halál békéje. Pasolini sivataga ezért mindig egyszerre vonzó és félelmetes, felszabadító és megköltöző.

A *Máté evangéliumában* a kopár, kietlen calábriai tájak adják a keretet Krisztus és az apostolok vándorlásaihoz, a Kisértővel való találkozást pedig valóban az Etna lejtőin veszi fel. A végtelenbe nyúló portenger nagyszabású képei éles ellentétben állnak a Város, Jeruzsálem lüktető életével, Heródes udvarával, de magával a Tempломmal is. Még nem nyernek önálló jelentést, csak erős érzelmi töltéssel telítik mindazt, ami Pasolini szándéka szerint a filmben ellene mond a „modern ember cinizmusának, ironiájának, gyakorlatias brutalitásának, kompromisszumainak és konformizmusának.”¹ Az élet burjánzását nélkülöző tájék egyben finoman jelzi az alkotó keserűségét, mélységes csalódottságát a cselekvésben, a Sors elfogadásának és elfogadhatatlanságának nyugtalanító konfliktusát.

Ehhez a konfliktushoz tér vissza három év múlva, 1967-ben, amikor filmre viszi Ödipusz örökérvényű tragédiáját. A téma akkor már sok éve foglalkoztatja. Önéletrajzi fogantatású személyes elemeit a rá jellemző kíméletlen őszinteséggel tárja fel a film prologusában. Ez a prologus a harmincas évek Itáliájába vezeti a nézőt, egy polgári családba, ahol egy kisfiú éli első, boldog napjait az édesanyjával a folyóparton, zöld fák között. Az apa csak ritkán van jelen, de egyre erősebben keríti hatalmába a féltékenységi érzése, s egy éjjel váratlan indulattól vezérelve gúzsba köti a gyerek lábait. „Én vagyok

1 In *Il Giorno*, 1963. március 6.

az a kisfiú – jelentette ki többször is –, az ő apja az én katonatiszt apám, és az anyja, egy kis tanítónő, az én anyám.”² A film azonban úgy mutatja fel a személyes drámát, hogy ugyanakkor messze túl is lép rajta. A személyes időből a közös időbe, a harmincas évekből egy történelem előtti kor időtlenségébe, Észak-Itália zöldjéből Marokkó perzselő sivatagába. Láiosz király szolgálja cipeli egy botra kötözve a gyermek Ödipuszt, hogy a parancs szerint végezzen vele. Pasolini nem Szophoklész tragédiájának történelmi idejébe tér vissza, hanem a mitikus időbe, egy olyan ősmúltba, amely jóval megelőzi Szophoklész korát is. Ez indokolja Marokkó barbár világának színhelyül választását: a vakító homok egyformasága ad keretet a tragédia kibontakozásához.

Míntha a Csóré álma folytatódna. A sorsát kereső Ödipuszt ugyanaz a Franco Citti játssza, aki a római szegénynegyed halálbélyeges stricijét. A sivatag Ödipusz számára a végzetes út színtere, a vándorlásé, amellyel sorsa elől futván épp annak beteljesülését éri el. Perzselő melege, minden irányban változatlan egyhangúsága jelzi, nincs mód a szökésre. Bármerre indul is a hős, csakis ugyanoda juthat, az eleve elrendelt, már születése előtt meghatározott célhoz. Ödipusz számára nincs pihenés és nincs oázis. Még a delphoi jósdából is elkergetik, vissza az útra Théba felé, az erőszakba, az örületbe. Csakis a verejtékben úszó hosszú út megpróbáltatásait figyelve válik magától értetődővé, hogy a sivatag fölényétől, a jóslat félelmetes ígéjétől agyongyötört Ödipusznak Láiosz király nyomasztó fensőbb-séggel közeledő kocsija láttán nincs más választása, mint hogy maradék erejét összeszedve öljön, hogy létének a sivatag irracionálisában már-már feloldódó valóságát valahogy bizonyítani tudja. A sorsát beteljesített, vak Ödipusz elhagyja ugyan a várost, de már nem a sivatagba érkezik. A dráma lezárulása után visszatérhet a mitikus időből a történelmi időbe, a rendező személyes idejébe, szülőhelyének, Bolognának az árkádjai közé, majd a várost elhagyva a gyerekkor folyójához, a zöld fák alá, ahová az édesanyja vitte. „Az élet ott ér véget, ahol kezdődik” – ezekkel a szavakkal zárul a film, a kamera pedig egy másik, a sivatagnál is végtelenebb tágasság, a folyóvíz fölé boruló égbolt felé fordul. Sivatag és égbolt – Pasolini ellentétekben megfogalmazott világképének két alapeleme, béklyózó sors és feloldó szépség képei ebben a filmben kerülnek legközelebb egymáshoz, törekény egyensúlyukkal jellemezve az ember életútjának tragikumát és fenségét.

Két évvel az Ödipusz forgatása előtt, egy hosszú, ágyhoz kötö betegeskedése idején Pasolinit több olyan téma kezdi foglalkoztatni, amelyek megjelenítését színpadi műként képzei el. Egyre erősebb az a késztetése, hogy mondanivalóját a szó mágiájára bízva. Olyan színházat tervez, amelyben a költői szöveg absztrakt és szimbolikus nyelve áll az előtérben a jelentés szinte kizárólagos hordozójaként. Verses drámákat ír tehát olyan szereplőkkel, akik nemcsak élnek, de folyamatosan reflexiókkal is kísérik sorsuk alakulását. Szabadságuk

ebben a reflexióban áll, az állandó távolságtartásban, a felmutatás tudatos vállalásában. Ha beszélnek, mindig közönséghez szólnak, csak csöndjeikben maradhatnak teljesen magukra.

Ezek közé tartozik a *Disznóól* is, ez az antik metrumokban megfogalmazott látélet a koncentrációs táborokon meggazdagodott nagypolgári apák és lázadni próbáló fiaik viszonyáról. A huszonöt éves Julian magányos drámája a disznóólakban zajlik, miközben a hatalmas klasszicista palotában létrejön a George Grosz disznóival nemcsak azonos, de azonosuló iparmágnások fúziója, s az üzlet megfelelő kimenetelét épp Julian titkos lázadása biztosítja. Julian nem képes elfogadni a polgári világot, de arra sincs esélye, hogy nyíltan szembe szálljon vele. Pasolini már '65-ben látja, és a Julianba szerelmes Ida figurájában be is mutatja a fiatalok mozgalmainak esélytelenségét, felszínességét, könnyű kihasználhatóságát. Julian, aki „nem engedelmes, de nem is engedetlen”, egy harmadik utat választ: a serdülőkorba bezárkózva arra tesz kísérletet, hogy teljesen feloldódjon az embertől független természeti világban, s szeretetének-szexuálisításának tárgyául még az állatok között is a legmegvetettebbeket, a disznókat választja. Napjait euforikus öröm és szorongó halálvágy mezsgyéjén egyensúlyozva tölti, míg titka ki nem derül, kudarca nyilvánvalóvá nem lesz. Juliant végül szerelmének tárgyai, a disznók falják fel.

1969-ben Pasolini filmet forgat a *Disznóólból*, és szinte pontról-pontra felhasználja a dráma szövegét, csak egyetlen lényeges momentumot hagy el: Julian halálát megelőző beszélgetését Spinoza szellemével. Ez a párbeszéd hivatott a drámában a *szó mágiája* által Julian normaszegésének és áldozatának profán szakralitását megmutatni. A filmben Pasolini képi megoldást keres, és az eredeti történethez egy történelmen kívüli vagy történelem feletti, metasztorikus időben játszódó tükörképet rendel. Egy vulkán kőtörmelék borította, sivatagos táján az emberi társadalomból kitaszított férfi próbálja fenntartani magát, s fokozatosan emberevővé válik. A rituális áldozatként végrehajtott tethöz hamarosan társa is akad, s végül egész kis csoportnak lesz a vezére. Amikor a közeli falu közössége csapdát állít neki és elfogja, nem mutat megbánást. „Megöltem apámat és anyámat, emberi húst ettem és reszketek az örömtől” – mondja, mielőtt testét széttépnék a kutyák. A sivatag, ahol a lázadás rítusa zajlik, ugyanaz – az Etna lejtője –, ahol Máté Krisztusát kísértette a Sátán. A szikár fekete-fehér, a szürkék számtalan árnyalata helyett azonban most a kép tobzódik a színekben: a vulkáni táj vörösében, halotti zöldjében, okkersárgájában. Nem uralja többé – mint a *Máté Evangéliumában* – a benne megjelenő ember, épp fordítva van: a sivatag él önálló életet; önmagába zárt, romboló erejével ő irányítja, idomítja magához, készíti cselekvésre a benne bolyongót. A párhuzamos vágás révén fenségessége és valóságossága élesen ellenpontozza Julian terének, a tágas klasszicista palotának a pökhendiségét, hideg mesterkéeltségét, valószerűtlen ürességét. Némassága, amely némaságot parancsol lakóinak is, bizonytalan jelentésű-

vé teszi a deklamáló szóözönt, leleplezve a kifejezés igényének hiábavalóságát.

A sivatag képe ebben a filmben úgy erősödik fel és telítődik jelentéssel, hogy közben megmarad annak, ami valójában. Ebben az esetben tökéletes a megfelelés Pasolini szemiológiájával, amely szerint a film a valóságot a valósággal, vagyis a valóságban már létező elemek reprodukálásával fejezi ki. Csakhogy ezek az elemek Pasolini rendszerében már önmagukban is *jelek*. Azaz egy nyelv részei, melyen át a *Természet? Isten?* vagy egyszerűen csak *B*, ahogy Pasolini egy Umberto Ecohoz írott levelében nevezi, mindenesetre egy, az embertől független, *történelem előtti* entitás beszél saját magához. Ebben az értelemben a valóság, amely ezekből a jelekből áll, egyáltalán nem *természetes*, hanem különös, mitikus és szakrális tény. A *Disznóól* sivataga ezt a szakralitást reprezentálja lenyűgöző evokatív erővel.

Mindez Pasolini estében nem kötődik szorosan a kereszténységhez, bár annak sok elemét magában foglalja, nem is valamilyen más vallás vagy barbár istenség megjelenítése. „Laikus vagyok, a laicizmus dogmája nélkül” – vallja magáról a költő. A szakrálisnak nem a *forrása*, inkább *formája* tartja fogva, a nagyság, a hősiesség, a teljesség, a szabadság, az önmagáért való létezés szépségének képei, a világ enigmatikus rendje, mindaz, ami szembeállítható a gyűlölt polgári lét pragmatizmusával, fojtogató kisszerűségével. Meggyőződése, hogy a modern ember boldogtalansága, hazátlansága, lelki és testi elnyomorodása épp e „vallástalan” polgári értékrend egyeduralmának a következménye. „Én a hagyományok híve vagyok, ezért vagyok kommunista” – írja magáról.³

A *Teoréma* az a filmje, amelyben szinte laboratóriumi pontossággal vizsgálja meg, mi történne, ha a jól berendezett polgári létet egy pillanatra megzavarná az istenség jelenléte. Ez a terv már szintén 1965 óta foglalkoztatta, eredetileg ebből is verses drámát akart írni, de aztán úgy gondolta, jobb, ha a Vendég és a család találkozását inkább a csendre és a képekre bízta. Amikor '68-ban elkezdte a forgatást, mégis úgy érzi, hogy irodalmi változatra is szükség van, így különös módon egyszerre rendezi és írja a *Teorémát*. A film és a könyv egyaránt két jól elkülönült részre oszlik. Az első felében a milánói gyáros házához megérkezik egy különös Vendég, akinek lényge a házban élők mindegyikében nyugtalanságot és vágyat kelt. Sorra átadja magát ezeknek a vágyaknak, majd amilyen váratlanul jött, ugyanúgy távozik. A második rész azt veszi számba, mit tudnak kezdeni az ottmaradottak az életükkel, amit már soha nem élhetnek abban a hamis biztonságban, mint korábban. Vágyuk, amely elvesztette tárgyát, pusztító dühvel saját maguk ellen fordul, a betegségbe, az örületbe, a szexualitásba menekülnek az addig soha nem érzett kínzó üresség elől. Csak az Apa és Emilia, a cseléd lány képesek arra, hogy elfogadják a sorsot, s valamiképpen új irányt szabjanak az életüknek. A kis cseléd hazatér a falujába, és élő forrásként siratja a

3 *Poesia in forma di rosa*. Milano, Garzanti, 1964

boldogtalan világot. Az Apa gyárát a munkásoknak ajándékozza, ő maga pedig átlép egy olyan dimenzióba, a vándorlás örök sivatagába, ahol ha megváltást nem remélhet is, de kiáltásával tanúskodhat az emberiség kétségbeesése mellett.

A *Teoréma* Pasolini formailag talán legkidolgozottabb, végsőkéig egyszerűsített képi világú filmje. A milánói gyártelep sivár képe, a nagypolgári ház terei, a tágas kert, az utak és a folyópart egynemű közeget alkotnak: tökéletesen szervezett, egy formális és steril esztétika szabályai szerint kialakított, természetesen megélt, problémátlan és gyanútlan világot, amelynek mégis minden pontjából nyugtalanság árad. Sehol a Pasolininek oly kedves stíluskeveredés, innen már minden kiszorult, ami „más”. A lebegő képeket szakítja meg időről időre a szélfúttá sivatag, egy szinte absztrakt tájék bevilanása, amelyet nem a tűző napfény, hanem a kissé ködös pára ural, ahol örök a szél és örök a változatlanóság. Ez a táj részben azonos a milánói világgal, ott rejlik mögötte, ott van a gyártelepen, a házban, a kertben, az üzletekben.

„Egyetlen sivatag sem lehet üresebb, mint egy ház, egy tér, egy utca ezerkilencszázhatvankilenc évvel Krisztus születése után. Itt van a magány. Mikor karnyújtásnyira vagy a szomszédodtól, aki ugyanazokból az áruházakból öltözik, ugyanazokban az üzletekben vásárol, ugyanazokat az újságokat olvassa, ugyanazt a televíziót nézi, és csend van.”⁴ És ugyanakkor a Pasolinire oly jellemző kétértelműség jegyében azonos valami sokkal ősbibbel, azzal a sivataggal, amelyben valaha a zsidók vándoroltak, és ahol megértették az Egyiség képzetét. A *Teoréma* könyvváltozatában a költő külön fejezetet szentel ennek a gondolatnak:

„A sivatag Egysége olyan volt, mint egy álom, amely nem hagy aludni, és amelyből nincs felébredés.

Egy volt a sivatag, és Egy volt egy lépéssel arrébb; Egy két lépéssel arrébb; Egy a zsidók minden lehetséges lépése után. A pálmák képe, a forrásoké, a kutaké, az utaké, a házaké lassanként feledésbe merült: míg csak az emberi világ teljes összevisszasága el nem maradt mögöttük, mintha soha nem is létezett volna.

A sivatag Egysége ott volt, állandóan a zsidók szeme előtt, mégsem örültek bele. Sőt, úgy érezték, hogy befogadja őket ez az Egyetlen dolog, a sivatag, amelyről tudták, és ez immár boldogsággal töltötte el őket, hogy soha többé nem léphetik át végtelenbe nyúló határait.”

Ebben – a könyvben a Vendég távozásának bejelentését megelőző – 27. fejezetben a zsidók vándorlása mellett Pasolini egy másik sivatagi útról is megemlékezik, Szent Pálról. Mélyen és sokáig foglalkoztatta őt az apostol élettörténete, filmet is tervezett róla. Hitte, hogy Pál tanításai éppoly felkavaróak lennének a modern világban, mint saját korában voltak. A sivatag Pál számára kevésbé félelmetes, de annál nyugtalanítóbb valóság. Mint a modern történelemben született ember, nemcsak átadja magát egyedülvalóságá-

4 „Abbozzo di sceneggiatura di un film su San Paolo”, in *Bianco e Nero*, 1976

nak, hanem azt is érzi, hogyan hatja át gondolatait, teljes életét, hogyan változtat mindent, mindig ugyanúgy, egységessé, hiszen ő is mindig ugyanaz marad. „Milyen tiszta volt, szűzi, érintetlen! Ebben az eleven, izzó úrben elképzelhetetlen volt az élet bűze, sötétsége, szenvedése, zavarodottsága, fertője. Éppen azért, mert itt nem volt különféleség, csak egység: az ég mély kékje, a homok sötétje, a láthatár vonala, a föld kiszámíthatatlan hullámozása között nem volt ellentmondás, egyik sem kerekedett fölébe a másiknak: nem, egyetlen, s mint ilyen, mindenütt jelenlevő formát adtak.”⁵

Az a mély békesség, amelyet Pasolini apostola a sivatagban érez, valójában a Paradicsom emléke, az elveszett Aranykoré, amelynek nyomait a költő az ésszerűség és az ésszerűtlenség minden eszközével haláláig kutatta.

5 Teorema. Milano, Garzanti, 1968