

A vallási motívumok szerepe
Pier Paolo Pasolini művészetében

Tartalom

Bevezetés	3
Pasolini valláskritikája.....	5
Krisztus arca és környezete.....	5
Pasolini evangéliuma	6
Pasolini és Nietzsche	13
Salo püspöke	14
A burzsoázia megsemmisítésére tett kísérlet	16
A Teoréma társadalma	17
Epifánia és esszéfilm	18
A Teoréma.....	20
A neorealizmus meghaladása, a hit világa.....	24
Róma, Pasolini előtt.....	24
Csóró mindennapjai	26
Ettore, mint Krisztus.....	28
A jó tolvaj.....	31
Befejezés	32
Melléklet	34
Filmográfia.....	35
Felhasznált irodalom	37

Bevezetés

Az olasz film irányváltását elsősorban a második világháború eseményei alapozták meg a '40-es években, amely jelentős mértékben hozzájárult a fasizmus utáni társadalom önvizsgálatához. A *Megszállottság*, Visconti rendezésében az olasz film irányváltásának első állomása¹, egyben a neorealizmus filmművészeti irányzatának kezdete. A neorealizmus filmjeiben erőteljesebbé váltak a dokumentarista elemek, ezekkel együtt megjelent a törekvés a valóság hiteles ábrázolására. A külső helyszíneken forgatott filmek a véletlenszerű összeütközéseket a kisember mindennapi küzdelmeiben mutatták be, de a nyílt drámaiságot visszaszorították.

A kulcsszerepek tekintetében a profi színészek helyét átvették az amatőrök, ami a társadalmi viszonyokat hitelesen megélő ember szemszögéből látott valóság felülértékeléséhez vezetett, egyúttal az 1943-tól egyre termékenyebb neorealista rendezőgeneráció politikai és filmművészeti ars poeticájának központi elemévé vált. A baloldali és a kommunista ideológiához közelebb helyezkedő művészek a mélyszegénységben élők helyzetét csupán bemutatták, nem kínáltak arra megnyugtató megoldást.

Ennek hiánya fokozta az eluralkodó pesszimista hangvételt, vagy éppen a *Csoda Milánóban* című filmben alkalmazott meseszerű lezárás az, ami a bemutatott társadalmi helyzetből fakadó problémát ignorálta. Ez a jellemzően komor, borúlátó hangvétel jelentősen meghatározta a hivatalos politikai irányvonal és a művészek közötti rendkívül feszült viszonyt, amit az elfogadott Andreotti-törvény csak tovább fokozott. A törvénnyel korlátozni kívánták a hollywoodi produkciók importját – hasonlóan Németországhoz és Nagy-Britanniához –, illetve ez teremtette meg a törvényes lehetőségét annak, hogy a kormányzat állami segítséget nyújthasson a gyártóknak, miután egy kormánybizottság jóváhagyta a forgatókönyvet.²

A neorealizmus egyrészt a háború utáni társadalomban jelentkező szociális problémákra igyekezett felhívni a figyelmet, másrészt, a későbbiekben az olasz gazdasági fellendülés időszakában kiszolgáltatott anyagi helyzetben lévőkre. Utóbbi irányvonalat képviselik Pasolini korai alkotásai, amelyeknek főszereplői nem tartoznak a polgári világhoz, a '60-as évek pénzügyi prosperitásának elsődleges haszonélvezői közé. A neorealista filmekben ábrázolt társadalmi kép elvezetett a politika által deklarált hivatalos álláspont kritikájához.

¹ Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Palatinus Könyvkiadó, Budapest, 2007. 7-9. o.

² Bordwell, David -Thompson, Kristin: *A film története*. Palatinus Kiadó, 2007. 387. o.

A filmek cselekményei és a valóság fokozatosan közelített egymáshoz, lassanként elmosva a határt a művészet és a valóság között, mígnem a képzelte és a valóságos végül megkülönböztethetetlenek lettek.³

Az 1953 utáni, a neorealizmustól távolodó időszak a modern film műfaji elemeinek megjelenését hozta magával. A filmművészetben a hiteles valóság ábrázolására való törekvést háttérbe szorította a szereplők lélektanának, gondolatiságának, álmainak, képzeleteinek ábrázolhatóságára irányuló igény. Az európai filmművészet számára ebben az időszakban fontos kiindulópontot jelentett a szovjet filmművészet, a futurizmus, a konstruktivizmus, a német expresszionizmus, a formalizmus világa, illetve a pszichológia, a pszichiátria tudománya. A hallucináció, a delíriumos képzelgés, a halott látás, a rémkép, az álomkép, az amnézia, a hipnózis hozzájárult ahhoz, hogy az idő használata jelentősen átalakuljon, és felbontsa a klasszikus időkezelés hagyományos sémáit.⁴

A *Biciklitolvajokban* ábrázolt aktívabb, helyzetét megoldani akaró, a neorealizmus sémájaként értelmezhető szereplő helyett olyan karakterek kerültek a középpontba, akik az adott társadalmi helyzetükre nem képesek reagálni. A valóság és az idő kezelése is jelentős változásokon ment keresztül az akció-kép átalakulásának köszönhetően.

A filmművészet ebbéli újítására érzett rá Pier Paolo Pasolini, aki a belső monológ problémájától munkássága során eljutott a szabad függő beszéd gondolatáig. Írói, költői pályafutása előrevetítette a költői film formanyelvének megszületését, amely kettős természetű művekhez vezetett. „A vásznon a pergő film a szokványos megközelítés szerint egy gyakran szabálytalan és felületes, tehát igencsak szabad „szubjektív függő filmbeszéd”. Abból adódik, hogy a szerző felhasználja abnormis, beteg főhősének az „egész filmen” eluralkodó lelkiállapotát, hogy mimetikusan azonosuljon vele: ez nagyfokú szabálytalan és provokatív stilisztikai szabadságot biztosít a számára.”⁵

Pasolini forgatókönyvíróként 1957-ben már részt vett Fellini *Cabiria éjszakai* című filmjének megszületésében. Rendezőként 1961-ben mutatkozott be, és egészen 1975-ben bekövetkezett haláláig folyamatosan dolgozott. Alkotásait központi témájuk alapján lehet különböző kategóriákba sorolni. Az *Élet Trilógiában* (*Dekameron*, *Canterbury mesék*, *Az Ezeregyéjszaka virágai*) a testek tisztaságának megjelenítése válik nyomatékos⁶; az *Oidipusz király*, a *Médea* a mítoszok világát mutatják be. A *Disznóól*, a *Madarak és madárcák* az elidegenedés problémájával foglalkoznak; *A csóró* és a *Mamma Róma* a társadalom

³ Deleuze, i. m., 13. o.

⁴ Deleuze, i. m., 68. o.

⁵ Pasolini, Pier Paolo: *Eretnek empirizmus: A költői film*. Osiris Kiadó, Budapest, 2007, 228. o.

⁶ Az említett „test-filmek” akár pikareszk filmekként is értelmezhetők.

peremén élők problémáját dolgozzák fel. A *Salo, avagy Szodoma 120 napja* az erőszakfilm eszközeivel értelmezi a hatalom és az egyén helyzetét; a *Máté evangéliuma*, a *Túró*, a *Teoréma* pedig vallási tematikájú alkotások.

Dolgozatomban az újbaloldali marxista gondolkodás és a vallási tematikájú alkotások egymáshoz való viszonyát, továbbá a nem szigorúan e kategóriába tartozó filmjeiben fellelhető vallási motívumok szerepét vizsgálom. Ezek a művészetben gyakran visszatérő és változatos formában jelen lévő elemek, ezért néhány általam kiválasztott alkotás segítségével kísérlem meg Pasolini vallásos motívumait értelmezni, és feltérképezni azok társadalmi vonatkozásait.

Pasolini valláskritikája

Krisztus arca és környezete

Pasolini nem csak filmrendezőként, hanem íróként, nyelvészként, festőként is rendkívül termékeny alkotónak bizonyult. Egyetemi évei során Bach műveiről készített tanulmányt, szakdolgozatának témájaként Leonardo *Meztelen Gioconda* című festményét választotta, diplomamunkáját a meggyilkolt költőről, Pascoliról készítette. Sokrétű érdeklődésének köszönhetően filmjeiben gyakran visszatérnek a különböző művészeti ágak alkotásai. A környezetrajz, a karaktereknek külső stílusjegyei gyakran megegyeznek Piero della Francesca, Rouault, El Greco és Leonardo alkotásaival. A színek és a világítás használata, a jelenetek kompozíciói, a beállítások egyaránt utalnak a reneszánsz, a barokk, a romantika jelentős képzőművészeti alkotásaira, akárcsak a zene használata, amely több esetben hivatkozik Bach, Mozart műveire. Az említett rendkívül szerteágazó irodalmi, zenei, festészeti utalások patetikus, emelkedett hangvételt kölcsönöznek műveinek. Az utalások már a forgatókönyv megírásának fázisában is fontos szerepet töltenek be, ami a forgatókönyvírói tevékenységnek és az irodalmi alkotómunkának összeegyeztethetőségéből ered.

„Az irodalmár szokványos munkája a moziban, azt hiszem, egy bizonyos technika őszinte és szenvedélyes alkalmazását jelenti: olyan pastiche-szöveg létrehozását, melyben az írás saját jelenvaló és önmagában érvényes aktualitása keveredik a potencialitással, a későbbi, végleges szakaszban való kifejeződés transzcendens lehetőségével.”⁷ A forgatókönyvnek mindig

⁷ Naldini, Nico: *Pasolini*. Európa Kvk., Bp., 2010. 217. o.

utalnia kell a készítendő filmre, össze kell kapcsolódnia a vizuális kiegészítéssel.⁸ Pasolini a szimbolista költészethez hasonlítja ezt a vizuális kiegészítést, ami már előrevetíti a költői film nyelvezetébe átvitt ismert irodalmi alakzatokat. E tekintetben Pasolini jelképrendszere nem más, mint ezeknek az alakzatoknak jelképek általi megjelenítése.

A *Máté evangéliuma* forgatókönyve egy kodifikált tartalmú szövegen alapszik. A szöveget a rendező igyekezett a forgatókönyv közvetítése nélkül áttranszponálni, mintha „már egy kész forgatókönyv volna – egy szavait tekintve változatlan, ám technicizált” szöveg.⁹ Ugyanakkor Krisztus külsődleges tulajdonságait, és a történet környezetének ábrázolását Pasolini korábbi művészeti alkotásokra építette. A főszerepre egy olyan színészt választott, akinek „ugyanolyan szép és büszke, emberi és távoli az arca, mint El Greco Krisztusainak.”¹⁰ A rendező hasonlóan nagy hangsúlyt fektet a környezet bemutatására is. Krisztus staffázsszerű alakján keresztül nagytotál beállításokban ábrázolja a helyszíneket, az erőteljes világosbarna színek pedig Piero della Francesca festményeit idézik fel.

A hiteles alak bemutatása mellett Pasolini filmjeiben hangsúlyossá válik a valláskritika megfogalmazása. Ennek egyik fontos támpontja Nietzsche *Az Antikrisztus* című írása, amely megalapozza a rendező kritikai szemléletét. Ezért dolgozatomban az utalásokon túl azokat az általam kiválasztott alkotásokat ismertetem, amelyeket összehasonlítok Pasolini Krisztus ábrázolásával, és a karaktertípusok eltéréseire is rámutatok.

Pasolini evangéliuma

Pasolini baloldali, kommunista meggyőződését nyíltan vállalva készítette el a *Máté evangéliumát*. A kommunista eszményképeket megalapító Marxnak és a fogyasztói társadalom uralkodó osztályának, a polgárságnak kibékíthetetlen ellentétét feloldó műként is értelmezhető film középpontjában nem csupán Jézus áll, hanem a *mens momentanea*.¹¹ A jelen embere „úgy van a világban, mint egy tiszta optikai és akusztikai szituációban. A reakciót, amelytől az ember meg van fosztva csak a hit helyettesítheti. (...) A modern film hatalma abban áll (amikor épp nem rossz), hogy visszaadja számunkra a hitet a világban.”¹²

⁸ A forgatókönyv, mint másik struktúra felé törekvő struktúra. Pasolini: *Eretnek empirizmus*, 233-235.o

⁹ Pasolini, Pier Paolo: *Forgatókönyvek I.* Mamma Róma, Máté evangéliuma, Médeia. Kalligram, Pozsony, 2010, 334. o.

¹⁰ Naldini, i. m., 307. o.

¹¹ A „*mens momentanea*” Gál Judit fordításában a jelen embere.

¹² Deleuze, i. m., 206. o.

Krisztus története mítoszként olyan egyetemes érdemeknek a közvetítője, amelyek a jelen ember számára például szolgálhatnak.

A Pasolini életrajzban a *mens momentanea* legfőbb jellemvonásait Iaszón, a kentaur személyisége hordozza.¹³ Ő testesíti meg az aktuális hőst, a jelen embert, aki elvesztette metafizikai érzékét, és többé nem foglalkozik ezekkel a kérdésekkel.¹⁴ A kentaur mitikus teremtményből alakul át emberré, és az aktuális ember küldetését teljesíti be, aki végleg hátrahagyta és elfelejtette múltját.

A Marx által kidolgozott filozófiai irányzat sarkalatos pontjai a vallással kapcsolatos tézisek. A vallás ezek szerint az osztályérdeknek megfelelően tartja fenn a társadalmi berendezkedés legtetefjén elhelyezkedők hatalmát, ezzel együtt az elnyomottakban kialakítja a vigaszt. A vallás ebben a megfogalmazásban egy társadalom által előállított termék, mely az illúziókat testesíti meg, és ezen filozófiai megfogalmazás szerint Istent az ember formálta a saját képére és nem fordítva.

Pasolini filmje Máté újszövetségi beszámolóját követi. Pasolini többször hangoztatott egyházellenes kirohanásai közé ékelődött az eszményi Jézus élettörténetét feldolgozó film. A mitikus tematikájú filmekkel mutat rokon vonásokat, ezért nem véletlen, hogy a szerző a *mens momentanea* fogalma köré építi fel a karaktert, aki elvesztette a múltbéli vonásait. Viszont a film nem egy Jézus ellenes kirohanás, hanem sokkal inkább egyházellenes elgondolás, amely a Jézus testét jelképező intézményrendszerre vonatkoztatható. Az egyház legfőbb küldetése Jézus földi képvisellete, azonban az aktuális hős szemszögéből vizsgálva a film arra a következtetésre jut, hogy maga az intézmény is magán viseli a kentaur jellemvonásait.

A megidézett történet megvalósítása egy kritikai szempont, amely rámutat a történeti egyház – *mens momentanea* – és a Jézus között feszülő éles ellentétre. A bevezető képsorokban olvasható feliraton XXIII. János kedves emlékének ajánlja a rendező a filmet, egy *mens momentanea*-nak. A szerző küldetése a felirat tanúsága alapján az, hogy műve példázatként szolgáljon a jelen emberének, amelynek kettős küldetése van. Egyrészt képes megfelelni a marxizmus egyházellenes filozófiájának, másrészt nem kérdőjelezi meg a keresztény vallás alapművének létjogosultságát és igazságát.

Az ifjúkori Marx levelezésében a mitikus tudat reformjáról értekezik, s eszerint „a világ régóta birtokában van egy dolog álmképének, amely dolognak csak a tudatát kell birtokba kerítenie ahhoz, hogy azt magát valóságosan birtokolja. Az önmaga számára sem világos

¹³ Iaszón az 1969-ben készült *Médea* szereplője.

¹⁴ Naldini, i. m., 379. o.

tudat elemzése felléphet egyaránt vallási és politikai köntösben.”¹⁵ Marx valláskritikai megfogalmazásai nem tükröződnek Pasolini evangéliumában. Ami talán a leghangsúlyosabb a filmben, hogy a vallásosság nem kapcsolódik egy adott társadalmi berendezkedéshez. Jézus nem birtokol semmilyen társadalmi státusból eredeztethető hatalmat, tanítványai biztos egzisztenciájukat hagyják hátra, vállalva a társadalmi kitaszítottságot, akár a nélkülözést is.

Érdemes azt is megfigyelni, hogy a szubjektív kamerakép, a beállítás-ellenbeállítás folytonossága akkor szakad meg, amikor Jézus az evangéliumban leírt beszédét mondja monoton, magasztos hangnemben. Nem kapunk egy ellenbeállítást ezekben a jelenetekben, csak Jézus arcáról látjuk a közeliket. Ugyanakkor az is lehetséges, hogy Máténak, a szemtanúnak szemszögéből figyeljük az eseményeket, de valószínűbb, hogy a *mens momentanea* részére vonatkozik ez a kiszólás, a kamerán keresztül.

A filmben hangsúlyos módon vannak jelen a nagytotálók és a közelik: ezek szabályos váltakozásai teremtik meg a mű sajátos képi világát. A képkivágatoknak pergő egymásutánisága kelti a távolságnak és a közelségnek nyers ellentételezését. Különösképpen a megkísértés kezdő jelenetének felépítése emelkedik ki ebből a szempontból: a kamera panorámázik, majd kistotálban látjuk Jézust, aztán a rendező egy nagytotált ad az égről, majd közelit Jézus arcáról, végül egy nagytotálban megjelenik a közeledő gonosz. Ezután következik a kistotál Jézusról, majd nagytotál az érkezőről, végül kistotálban már egy képen látjuk őket. Itt kezdődik el a megkísértés, a párbeszéd, illetve ekkor látunk először közelit az érkező arcáról.

A film fentebb említett kettős küldetésében egy vallási szerepet is magára vállal. Jézus személyéről rombolja le kétezer évnyi exegézis tudásanyagát, a történelmi valóság és a köré szövődött mítosz egységét bontja meg, ami elválasztotta a mától és a jelen emberétől.¹⁶

A szent téma erőteljes dokumentarista elemekkel keveredik, a táj az evangéliumi világ hétköznapiságát idézi meg. Az említett megkísértés jelenete az idő múlását, a negyven napos kísértést a panorámázással mutatja meg. Részletes leírást ad a *Máté evangéliuma* a helyszínről, amely rendszeresen visszatérő eleme a Pasolini filmeknek.

A *Disznóól*, a *Teoréma* egyaránt megjeleníti az Etna kies, fekete, üres világának fázisképeit, de a *Médea*, és az *Oidipusz király* is hasonló környezetben játszódik. A filmek lezárásainak, megoldásainak tekintetében mindig hangsúlyos szerephez jut. A *Máté Evangéliumában* ez a megkísértés helyszíne. A *Disznóólban* ugyanez a sivatag a civilizáció határvidéke, a kannibáloknak, a gyilkosoknak és a gonosznak is állandó, hétköznapi élettere.

¹⁵ Naldini, i. m., 281. o.

¹⁶ Naldini, i. m., 288. o.

Jézus erre a területre való behatolása mintaszerűvé teszi cselekedetét, aki ezért szinte „isteni természetű, vagyis embersége olyan kiemelkedő, megingathatatlan és eszményi, hogy meghaladja az emberi lét szokványos kereteit.”¹⁷

A *Máté evangéliuma* mint adaptáció egy, már kodifikált tartalmú történetet beszél el, a fordulatokat, a szereplők cselekedeteit annak megfelelően alakítja. Az egyéni hangvétel a jellegzetes képi és az ehhez rendelt zenei hangzásvilágból ered. Emellett megjelenik a Pasolini által kidolgozott szabad függő beszéd, ami itt azt jelenti, hogy a rendező egy rajta kívül álló, tőle különböző személy szemszögéből meséli el a cselekményt.

A képi világot, mint fentebb említettem a nagytotálók és a közelik egymásutániséga határozza meg. A tér, a környezetrajz megidézi a múltat, ezzel szemben a közeli arcok kiragadják a múltbeli környezetből a szereplőket. A zeneválasztás ugyanezt a hatást éri el, a barokkos felépítésű és a modern hangzású dallamok váltakozása formálja az időbeliséget. Annak ellenére, hogy a bibliai kodifikált szöveg egy kétezer éves írott anyag, Pasolini felfedezi benne a modernnek és az archaikusnak oppozícióját. „A szent szövegben a mitikus erőszak (már-már a szó rasszista és provinciális értelmében: zsidó erőszak) és a gyakorlati kultúra keveredése, amelynek az írástudó Máté részese volt, az én képzeletemben kettős, gyakran egymással érintkező képsort vetített: egy, a bibliai időkből való fiziológiai brutális eleven képsort, amilyent indiai utazásom során vagy az afrikai arab partvidéken láttam, s amelyet újra fölismertem az olasz reneszánsz képzőművészetben.”¹⁸

Az írás olyan megnyilatkozást (discours) teremt, amely megszületése pillanatában máris autonómmá válik a szerző szándékához képest.¹⁹ Ricoeur magyarázatában a Bibliának a költői megnyilatkozás fogalma szerinti vizsgálata megszabadítja az értelmezőt attól, hogy az írást sugalmazottnak tekintse, vagyis attól az elképzeléstől, hogy a szavakat a közlő fülébe súgták volna. „A kinyilatkoztatás a textus által megcélzott bibliai világ egyik vonása.”²⁰

A *Máté Evangéliumával* ellentétben, Scorsese *Krisztus utolsó megkísértése* felrúgja a kodifikált tartalmat, kiegészíti, újraértelmezi, átírja azt. A rendező Krisztusnak bizonyos ismert vonásait megtartja: ácsként dolgozik, Messiásként tanít, keresztre akarják feszíteni. De fikciós elemekkel is ötvözi azokat – nem hal kereszthalált, a családot választja.

Ugyanakkor Scorsese a történetet a film lezárásának pillanatában már igyekszik visszaemlíteni a kodifikált tartalom világába, mintha csak egy képzelgést láttunk volna.

¹⁷ Naldini, i. m., 301. o.

¹⁸ Pasolini: *Forgatókönyvek I.* Mamma Róma, Máté evangéliuma, Médeia, 335. o.

¹⁹ Ricoeur, Paul: *Válogatott irodalomelméleti írások.* A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. Osiris, 1999. 141. o.

²⁰ Ricoeur, P.: *Válogatott irodalomelméleti írások,* 146. o.

Pasolini nem vegyíti a fikciót, illetve az ismert tartalmat, az ő Krisztusa megmarad a Máté által leírt valóságnál, ami meghatározza művészeti szemléletét. „A valóságban életünkkel készítünk filmet, vagyis gyakorlatilag azáltal, hogy létezőnk, tehát cselekszünk.”²¹ Scorsese Krisztusát megfigyelve a művészeti alkotásokban kodifikált külső tulajdonságokat sem lehet felfedezni. A Megváltó jellemzően egy sötét bőrű, sötét hajú, sötét szakállú, filigrán alkatú, szelíd tekintetű személy, s ezzel a tradicionális képpel szakít Scorsese filmje. A szőke, kékszemű, hódító Mindenható vonásai teljes mértékben szakítanak a hagyományos felfogással, amit Pasolini viszont annyira hangsúlyoz.

Érdemes megfigyelni, hogy a *Máté Evangéliumában* Pasolini felforgatóként, forradalmi alakként ábrázolja a központi szereplőt. Személyiségében jelen van a nyugalanság, a meg nem alkuvás, a megrengethetetlen eltökéltség, másrészt a rapszodikus, lüktető természet. A film hangsúlyozottan mutatja be, hogy Jézus a fennálló vallási hagyományok és a társadalmi-politikai rend megújításának szándékával lépett föl. Pasolini hőse lázadó, ebben a tekintetben az 1964-es film főszereplője a forrongó '60-as évek ideáljának is tekinthető. Európa a fogyasztói kultúra és a kommunizmus ideológiája között imbolygott, közvetlenül a prágai tavasz és a párizsi diáklázadások eseményei előtt. Ebben a felfokozott hangulatban született meg a *Máté evangéliuma*.

A négy évvel később elkészült *Teoréma* már sokkal közvetlenebb módon reagált a korszak társadalmi, politikai jelenségeire. Amennyiben a film válasz ezekre a jelenségekre, akkor lehetőséget ad Krisztus tanainak és az újbalsoldali marxizmus világnézetének összevetésére, ezzel együtt a kapitalizmusba integrálódott (munkás)társadalom kiszakadási lehetőségének a vizsgálatára.

Krisztus legalázatosabb követői a társadalom peremvidékére száműzött, szegényebb rétegekből kerültek ki, a vámosokkal, piaci kofákkal, katonákkal, bírakkal telezsúfolt fogyasztói társadalomból. A kofák kiűzése a templomból a *Máté Evangéliumában* egy kereskedelemre, fogyasztásra berendezkedett társadalom életterének lerombolása. Pasolini azonban nem szűkíti le ennyire az értelmezést: megtartja a kodifikált szövegben lefektetett motivációt is. Krisztus Isten szentélyének a védelmében cselekszik, nincsen tettének politikai indíttatása. A kufárok kiűzése egy magasztosabb célt szolgál, s a rendező nem szándékozik ezt elhallgatni. Érdemes ezzel a jelenettel összevetni Iaszónnak, a kentaurnak az átalakulását.

²¹ Szilvássy Orsolya: *Testhelyzetek*. A test Pasolini filmelméletében és -gyakorlatában. In: *Apertúra*, 2006, URL: <http://www.apertura.hu/2006/nyar/szilvassy>

Az arcról mutatott közeli képen összeúszik a lény megkettőződött arca, és elnyeri végső emberi formáját, a mitikus lény átváltozik. Pasolini számára ő az aktuális hős, a jelen embere, aki elszakad múltjától. A piaci kofák azzal, hogy portékáikat a templom falain belül árulják, vétének az ősi törvények ellen, megtagadják múltbéli gyökereiket, velük ellentétben Krisztus megtartja az ősi törvényeket, ápolja múltbéli gyökereit, s tetteivel megpróbálja visszavezetni az embereket a tradíciókhoz, hogy elejét vegye a „iaszóni átalakulási folyamatnak”, így tulajdonképpen a *mens momentanea* ellen hirdetett harcot. E tekintetben fontosabbá válik a történetben rejlő mítosz, mint a vallásosság.

Ami viszont a társadalmi és politikai vitához helyezi közelebb az alkotást, azok a bemutatott nyers, egyszerű arcokról adott közelik. Az angyalt eljátszó lány, a tanítványok, Keresztelő Szent János akár a *Mamma Róma* vagy *A csóró* szereplői is lehetnének, a lumpenproletárok megtestesítői.²²

Ezt a kettősséget Az *Oidipusz király* és *A csóró* főszerepét is eljátszó Franco Citti arca fejezi ki. Egyszerre képes a mítosz központi szereplőjének, és a huszadik századi római külváros nyomorgójának hiteles mintájául szolgálni. Ha a *Máté evangéliuma* mítosz, feladata szerint nem a vallást, vagy a hitet kell közvetítenie, hanem „olyan egyetemes érdemeket melyek minden emberi tevékenység példájává válnak.”²³ A mítoszban megidézett múlt közvetlen vagy közvetett kapcsolatba kerül a jelennel. A közvetlen kapcsolatot a *mens momentanea* fogalmisága teremti meg, a közvetett a múlt és a jelen politikai, társadalmi viszonyai között fennálló hasonlóság. Krisztus alakján keresztül fogalmazódik meg az ellenállás erőszakossága, „ami szöges ellentétben áll a modern ember életével, a benne tobzódó cinizmussal, iróniával, gyakorlatias durvasággal, megalkuvással, meghunyászkodással, önazonosságának a tömeg arcában való feldicsőítésével, mindenféle másság iránti gyűlöletével, vallás nélküli teológiai haragjával.”²⁴

Krisztus követői a lázadó, forradalmi alak vezetésével kilépnek a társadalomból, és hozzáfognak a saját közösségük mindennapjait meghatározó hitéleti elvek kidolgozásához. A tanítvány Péter számára abban a pillanatban válik nyilvánvalóvá, hogy az általa hátrahagyott társadalomba való visszatérés lehetetlen, amikor a fenyegető kérdések hatására megtagadja Mesterét. A római provinciában a politikai élet elsődleges irányítója a helytartó, de a vallás

²² „A szerepeket parasztokra, római lumpenproletárookra, dél-olaszokra osztottam; meg egy-egy barátomra, akiktől tudtam, hogy képesek megragadni ezt vagy azt a jellemvonást, vagy megfelelnek az egyik vagy a másik figuratív tulajdonságnak”. ld. Naldini, i. m., 307. o.

²³ Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. A szent idő és a mítoszok. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009, 90. o.

²⁴ Naldini, i. m., 307. o.

papjain keresztül tartja fenn az erőegyensúlyt. Ennek köszönhetően jut az ítélkezés nem a bírói funkcióval rendelkező helytartó, hanem a vallás papjai által vezetett nép kezébe.

A római politika helybenhagyja az ítéletet, vagyis nem fékezi meg a társadalom képviselői által kirótt határozatot. A film politikai szándéka szerint támadja a fogyasztói társadalmat, mely elüzletesítette a hagyományos értékeket, felülértékelt a vagyoni különbségek alapján szerveződő társadalmakat, így a külső stílusjegyeik alapján a huszadik századi lumpenproletárokat idéző szereplők tulajdonképpen ezt a struktúrát, szemléletet támadják.

Már a korai filmművészet legkedveltebb témái közé tartozott Krisztus életének, és passiójának a feldolgozása. A némafilm korszakában ábrázolt (bibliai) történetek olyan toposzokat dolgoztak fel, amelyek széles körben ismertek voltak, megfeleltek a konzervatív erkölcsi elvárásoknak, illetve hozzájárultak ahhoz, hogy a filmművészetet népszerűsítsék elsősorban a vallásos közép- és felsőosztály tagjai között.

A Pasolini rendezte alkotás és ezen bibliai tematikájú némafilmeknek a viszonyát, a lezárásban bemutatott jeleneteik közötti különbség szemlélteti leginkább. Az 1903-ban készült *Jézus Krisztus élete és halála* (*La vie et la passion de Jesus Christ*, r: Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca) zárójelenetében az angyalok eltávolítják a sírt fedő kötömböt, s aztán megjelenik a feltámadott Megváltó. Lassan az ég felé emelkedik, végül eltűnik a képről, és egy másik jelenetben találkozik tanítványaival.

A *Krisztus élete* című 1906-os alkotás (*Le vie du Christ*, r: Alice Guy) az előzőhöz hasonlóan ábrázolja a feltámadást. Változást az 1927-es *Királyok királya* (r.: Cecil B. DeMille) esetében lehet felfedezni. Utóbbiban megjelenik a függőleges montázs, a kép mellett már zene is hallható, a kötömböt a felületén világító fényesség elgurítja a sírhely bejárata elől, ami mögött megjelenik a Megváltó. Az említett jelenetek a feltámadást megismételhetetlen, magasztos eseményként mutatják be, a Krisztusban benne rejlő emberfelettiné a megnyilvánulását ünneplik. Pasolini a feltámadást az eldőlt kötömbbel jelzi, amely egy sokkal nyersebb képi ábrázolást eredményez az előzőekhez képest. A kodifikált szöveg ismeretének köszönhetően tudható – ugyanis nincsenek vizuális effektusok –, hogy a kötömböt nem a szél vagy a véletlen fordította oldalára.

Pasolini műveiben „a halál az epikum és a mítosz netovábbja”, a legegikusabb és legmitikusabb cselekedet.²⁵ A halál ebben az értelemben a művészi önkifejezés végső formája, mely beteljesíti az életet.

²⁵ Naldini, i. m., 289-290. o.

A halál (és ezzel együtt a feltámadás) Pasolini alkotásában mitikus cselekedetként realizálódik, Nietzsche szerint azonban az evangéliumban leírt krisztusi halál és feltámadás hiteles elbeszélése önmagát semmisíti meg. Nietzsche nem magát Krisztust támadja *Az Antikrisztusban*, hanem a tanítását, a cselekedeteit és az életét magyarázó egyházi személyeket, hívőket, akik a maguk képére formálták a Megváltót, saját tetteik igazolása miatt. Személye nekik köszönhetően „oly vonásokkal gazdagodott, melyet csak a háborúk és a propagandacélok tesznek érthetővé.”²⁶

Pasolini és Nietzsche egyaránt úgy tekint Krisztusra, mint az örök törvényszerűsége, az időtől eloldott jelképre, ezzel kizárja a hozzá kapcsolható magyarázatokat.²⁷ A Máté evangéliuma ennek megfelelően nem mozdul el a fikció irányába, a kodifikált szöveget veszi alapul, a hitelesnek tekintett forrás kerül ábrázolásra.

Krisztus halála Nietzsche szerint elhozta a Dysangeliumot, mert az Evangélium meghalt a kereszten.²⁸ A film egy eszményképről formálta meg a központi karaktert, aki nem a hozzá kapcsolódó magyarázatok miatt válik eszményivé, nem a páli magyarázatoknak köszönhetően, hanem önfeláldozásával, halálával, amellyel a világ elé tárja tanításának végső próbáját. Pasolininél a *mens momentanea* és a múlt hagyományos értékei között alakul ki a konfliktus, Nietzsche írásában a magát kereszténynek valló korabeli embernek a hitvilága és Krisztus tanításai állnak egymással szemben.²⁹ Mindkét alkotó feltérképezi és lenyomatot készít saját korának (keresztény) szemléletéről, hogy összevethessék az állapotokat a kereszthalállal, a tanítások végső próbájának szánt pillanattal.

Ami azonban Nietzsche esetében a kereszténység kritikájához vezet, az Pasolininél már nem ennyire egyértelmű. Ha a *Máté evangéliuma* mítoszként értelmezendő, akkor sokkal fontosabb a jelen emberének a múlt értékvilágához képesti elmozdulásának a dokumentálása. A mítosz életre kelti a múltat, általa mintha meghaladnánk a közvetlen jelenvalóságot, hiszen egyidejűleg éljük át volt, van és lehet mozgását.³⁰ Nem maga a vallás válik fontossá a

²⁶ Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Az Antikrisztus*. Ictus Kiadó Bt., Szeged, 1993, 39. o.

²⁷ „Az „Emberfiának” fogalma nem konkrét személy, aki a történelemhez hozzátartozik, nem valamiféle egyedi és egyszerű lény, hanem „örök” törvényszerűség; egy, az időfogalomtól eloldott pszichológiai szimbólum”. ld. Nietzsche, i. m., 44. o.

²⁸ Nietzsche, i. m., 49. o.

²⁹ „Látható, hogy mi az, ami a kereszthalállal véget ért: egy új s teljességgel eredeti elindulás egy buddhista békemozgalom illetve egy, a Földön való tényleges, s nem pusztán ígért boldogság irányába.” ld. Nietzsche, i. m., 53.o.

³⁰ Bíró Yvette: *Profán mitológia*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1982, 33. o.

mítoszban, hanem az egyetemes érvényű cselekedetek, gondolatok, tanítások. Nietzsche írásában viszont központi elem a hit, a vallás alapja.

A Nietzsche művében megalapozott kereszténység-kritikának egyik központi eleme Szent Pál egyházalapítói munkássága. Az *Antikrisztus*, mint azt fentebb említettem nem Krisztussal kapcsolatosan fogalmazott meg kritikai észrevételeket, hanem az apologétákkal, exegetákkal, hittudósokkal szemben. A Pasolini életműben ez a kritikai hangvétel leginkább a csak filmtervezetben létező Szent Pál életével foglalkozó történetben játszhatott volna fontos szerepet, amely – ha elkészült volna – egy vállaltan egyházellenes, mélyen vallásos természetű indulatot juttatott volna érvényre.³¹

Szent Pál működésének céljaként mindkét gondolkodó az egyházi és a világi hatalom összekapcsolását jelöli meg, amely következtében a papi réteg jelentős befolyásra és vagyoni előnyökre tett szert. A szeretet vallásaként megjelenő kereszténység kétarcúságát Nietzsche Cesare Borgia alakján keresztül érzékelteti, egy hatalommániás, fondorlatos, cselszövő egyházi méltóság és egy ártatlanul meghurcoltatott, erkölcsileg tiszta Megváltó között fennálló távolság bemutatásával.

Pasolini Szent Pálja huszadik századi francia, aki náci kollaboránsból vált volna az egyház megalapítójává. Személyében, a Nietzsche által Cesare Borgia esetében is megfogalmazott erkölcsi konfliktust a hatalom birtoklásáért elkövetett erőszak és a Krisztus tanításaiban hangsúlyos szeretet(vallás) szembenállása okozza. Tehát mindkét karakter esetében fontossá válik a hatalom birtoklása iránti csillapíthatatlan vágyakozás, azonban azt fontos hangsúlyozni, hogy egyik szereplő sem a Krisztus-ellenes kirohanásnak, hanem a „mélyen vallásos” felindultságból megfogalmazott egyházi kritikának az eszköze.

Salo püspöke

Az 1975-ben rendezett *Salo, avagy Szodoma 120 napja* történetét Marquis de Sade regénye ihlette. Bazin szerint De Sade műve csak akkor tartozhat az erotikus irodalom alkotásai közé, ha önkényesen, ahhoz a „valósághoz” zsuppoljuk vissza, amelyet állítólag ábrázolnia vagy elképzelnie kéne.³² Pasolini erőszakfilm formájában dolgozta fel a regényt, melynek a fasiszta rendszer utolsó fellegvárát, Salo városát választotta helyszínül. Mivel Pasolini a mindenkori hatalomnak és az annak kiszolgáltatott egyén egymáshoz való

³¹ Naldini, i. m., 431. o.

³² De Sade Márki: *Filozófia a budoárban*. Utószó. Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1989, 152. o.

viszonyát vizsgálta, ezért a *Salo* közvetlenül nem kapcsolódik a vallási, mitikus tematikájú alkotások közé. Ezért dolgozatomban a film elemzésével kapcsolatban két szempontot veszek figyelembe; az egyik a püspöknek, mint az egyház egyik legbefolyásosabb tagjának a szerepe, a másik az áldozatok passiószerű szenvedésének végkifejlete a zárójelenetben.

A püspök az egyházi rend legmagasabb fokán álló személy, az apostolok leszármazottja, hatalmát isteni jogon birtokolja. A filmben egyike annak a prominens előkelőségek alkotta társaságnak, akik szertartásszerűen kínozzák meg áldozataikat. Az elnök, a bíró, a herceg és a püspök általában a társadalom megbecsült tagjai közé tartoznak: a hatalom elsődleges birtokosai. Hatalmi jogköreik különböző eredetűek: az elnököt legtöbbször a nép választja, a bírót kinevezik, a herceg és a püspök istentől eredezteti szuverenitását. A baloldali gondolkodás szemszögéből ők testesítik meg a burzsoá vagyonos polgárság egészét.

Pasolini filmjében teljesen megsemmisíti e társadalmi réteget képviselő szereplők személyiségéről kialakult hagyományos képet. E szűk hatalmi elit erejét a géppuskával felszerelkezett rohamkatonák tartják fenn, erejük korlátlanúsága az elkövetett orgiákban, a megfélemlítésben manifesztálódik.

A püspök az első a kastély falai között, aki megpróbálja kiválasztott áldozatát magáévá tenni, de miután e kísérlete kudarcba fullad, büntetést szab ki rá. A bűn-büntetés folyamata visszatérő eleme a cselekménynek, a test bűnét a test büntetése követi. A kereszténységben a penitencia a bűnbánat, a lelki megtisztulás folyamata: a zárt közösségben az áldozatok által elkövetett bűnök alóli feloldozást a testi fenyítés jelenti. Ez a már-már vallási szintre emelt gyakorlat tartja egyben a zárt falak között kialakult rendet. Ugyanezt a funkciót töltik be az ismételt orgiák, az ismételt helyszínek, mintha csak egy egyházi kolostorban játszódna a teljes történet. Az együtt étkezés, a priccseken való együttlátás, a minimalista módon berendezett hálótermek, a „közösség életét” meghatározó imádsággal felérő történetek hallgatása, a rendet meghatározó vezetők mind megidézik a kolostorszerű légkört. Nietzsche korábban citált írásában a bűnöket a papi módon megszervezett társadalom nélkülözhetetlen fogalmainak tekinti, a hatalom emeltyűinek.³³

A saloi építmény falai közé zárt közösségnek is megvan a maga szerveződési, körökre osztott elve (A Pokol tornáca; A mániák köre; A szar köre; A vér köre), ezzel kialakítva és meghatározva a napi orgiák logikus sorrendjét, az erőszakostól az egyre brutálisabb cselekedetek felé.

³³ Nietzsche, i. m., 34. o.

Az első esküvői jelenetben a püspök összeadja a meztelenre vetkőztetett áldozatok előtt a két kiválasztottat, majd egy következő esketés alkalmával pogány uniformist öltve magára a nőnek öltözött kéjenceket is összeadja férfi kiválasztottaikkal. Utóbbi jelenetben a zene megidézi a hagyományos esküvői hangulatot, mellyel a film egy szinte méltóságteljes légkört teremt meg, egyúttal a keresztényi felfogás házasságról alkotott elképzeléseit is felrúgja. „Pasolini szadista iróniával intéz támadást az ismert intézmények (család, házasság, vallás), de különösképpen a szexualitás ellen.”³⁴

A gondolat korábban már megjelent egy Pasolini forgatókönyvben, amelyből *A szép Antonio* készült, jóllehet az nem ily nyers formában ábrázolja a házasságnak, mint intézménynek a leértékelését. A rajongásig szerelmes címszereplő képtelen arra, hogy kiteljesedhessen a feleségével való testi együttlétében. Mindkét mű világában a házasság tradicionális felfogásának iróniájaként is értelmezhetők a cselekedetek. *A szép Antonioban* a kivételes, szerelmes rajongás és a hétköznapi, közömbös házasság közötti ellentétként, a *Saloban* az ismétlődő orgiák egy újabb eseményeként. Utóbbiban egyértelműen nincsen jelen a szerelmes motiváció, a házasságot kötő férfiak célja a kéjelműségek iránti olthatatlan vágyódás megbotránkoztató kifejezése.

A *Salo* zárójelenetében az áldozatokat egy távcsövön keresztül figyelhetjük az udvaron, amint a püspök és társai ostorral ütlegetik őket. A testtartásukból ítélve kifeszítették őket a földön, miközben a templomi oltárjelenet jellegét erősítve, a kéjencek fehér gyertyákat gyújtottak. A közösség szerveződési elvei alapján az utolsó körnek a bezárulását, egy szinte vallási áldozatbemutató pillanatát láthatjuk. Még, ha a jelenet nem is közvetlenül utal a passióra, a szenvedés borzalmának egyetemes képi kifejezése érdekében a toposz elemeire hivatkozik: a kifeszítésre, a korbácsolásra. A rendkívül naturalista ábrázolásmód a mindenkori hatalom erőszakos megnyilvánulásának hiteles hangvételű dokumentálását szolgálja. Pasolini feldolgozásában Sade műve nem vallásellenes kiáltványt közvetít, szemben az *Aranykor* című filmmel, hanem az válik hangsúlyossá, hogy a szereplők vagyoni státuszuk, befolyásuk alapján azonosíthatóak legyenek a burzsoáziával.

A burzsoázia megsemmisítésére tett kísérlet

³⁴ Bondella, Peter: *Italian cinema from neorealism to the present*. The Continuum International Publishing Group Inc. New York, 2007. 295. o.

A Teoréma társadalma

A '60-as évek utolsó periódusa Európában zaklatott, válságos időszak, a politikai reformokat követelő társadalom és a bürokratikus, tekintélyelvű állami hatalom közötti szembenállásnak a csúcspontja. 1968-ban Dubček kísérletet tett arra, hogy Csehszlovákiában megreformálja, liberalizálja a keleti blokk ideológiája szerint kialakított állami apparátust, a Varsói Szerződés országainak katonai intervenciója azonban megakadályozta őt ebben. A '60-as évek részben pesszimista hangulatát továbbá jelentős mértékben befolyásolták az '56-os forradalom eseményei, ráirányítva a nemzetközi közvélemény figyelmét a Szovjetunió tagállamaiban állandósult visszaélésekre.

Dolgozatomnak ebben a részében a filmművészetben bemutatott európai társadalmi reformok lehetőségét – a *Teoréma* elemzésének megalapozásaképpen – Forman két korai, szatirikus hangvételű, és Buñuel egyik szürrealista alkotásán keresztül vizsgálom.

Forman az 1963-ban rendezett *Fekete Péter* című filmjében, a társadalomban bekövetkező változásokat, az apa és fia között fennálló szemléletbeli különbség ábrázolásával, a humor, az ironia eszközeivel mutatja be. A törvényekhez, a szokásokhoz, a múlt szemérmes erkölcsi világához vaskalaposan ragaszkodó apa figurája leértékelődik a történetben, míg az új generációt képviselő a szabadsággal, a felszabadultsággal, a szexuális forradalommal ismerkedő fiú karaktere felértékelődik. A fiatalok a politika iránti teljes érdektelenséggel, a saját kultúra megteremtésének igényével lépnek fel, s ezzel szükségszerűen pusztulásra ítélik az apa által képviselt múlt értékvilágát. A társadalmi kritikaként értelmezhető film azonban valódi konfliktust nem ábrázol, a túlzásig fokozott szituációk azok, amelyek a nyílt konfrontáció hiányát pótolják.

Az 1967-ben bemutatott *Tűz van babám!* az iménti alkotáshoz képest megőrzi szatirikus hangvételét, illetve hangsúlyos szerephez juttat egy erőteljes parabolikus elbeszélési módot. „A parabola egy narratív forma összekapcsolódása egy metaforikus folyamattal.”³⁵ Kinyilatkoztató és didaktikai funkciója kimondhatatlan vallási titkot vagy észigazságot fejez ki; amelyek majd összeérnek a később vizsgált *Teoréma* című esszéfilmben. Forman az ideológia, és a valóság közötti szakadékot ábrázolja, kritikáját a tombola-jelenetben összegzi a kollektívizmussal szemben. A *Tűz van babám!* vizsgálódása arra a következtetésre jut, hogy a társadalom tagjai akkor is kapitalisták, ha szóban kommunistának vallják magukat.

Az említett filmek a '68-as eseményeket megelőzően keletkeztek. Fontos figyelembe venni, hogy rendezőjük a keleti blokk országában – elsősorban Csehszlovákiában – a

³⁵ Ricoeur, Paul: *Bibliai hermeneutika*. Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp., 1995, 54. o.

társadalmi és a tekintélyelvű állami apparátus szemléletváltozásának kiindulópontjaként tekintett a kapitalizmusra. Ellenben a diáklázadások célkitűzéseinek középpontjában nem csupán az állami apparátus jelentős átalakításának az igénye állt, a kizsákmányoló, fogyasztói társadalommal szembeni ellenállás lehetőségére is igyekeztek felhívni a figyelmet, amely a polgárság és a fogyasztói társadalomba integrálódott munkásosztály közötti feszültségben teljesedett ki. „A polgárság egy irracionális osztályfelettség képzetét keltve a filmekben is azonosítja magát az egész emberiséggel.”³⁶

A vagyonos polgárság mindennapjai ihlette *A burzsoázia diszkrét bája* című 1972-ben készült alkotás középpontjában egy fényűző, jómódú társaság áll. A társalgási, étkezési etiketteket még álmukban is megőrző szereplők szürreális élményei, világuk áthágtató szabály- és törvényrendszere alapozzák meg e társadalom tekintélyes képviselőinek kritikai vizsgálatát. Az életterüket nagypolgári villák jelentik, ruháik, kifinomult ízlésviláguk azt a benyomást erősítik, hogy a társadalom felső világában mozognak. Buñuel filmje a '68-as diáklázadások célkitűzéseinek függvényében azt tükrözi, hogy a hagyományos berendezkedés megváltoztatásáért tett erőfeszítések nem voltak sikeresek, az eredeti társadalmi hierarchia csúcán állók megőrizték korábbi befolyásukat.

A *Teoréma* történetének kiindulópontja a forradalmi hangulat, a munkásosztály és a vagyonos polgárság között kialakult feszült helyzet, melynek ideológiai megoldását egy elvont szimbólumrendszeren keresztül igyekszik bemutatni a rendező. A *Máté Evangéliuma* mitikus történetének szövegorientált felfogásával szemben mérséklődik a verbalitás, mintegy előkészítve az elidegenedés képi motívumainak kiteljesedését a filmben. Pasolini az 1968-as forradalmi törekvések megvalósítását a társadalmi struktúra hatékony rombolásában látta, amely az adott struktúra legkisebb egységének, leghomogénebb alkotó elemének, a nagyiparos, a burzsoázia egészét képviselő családnak az elpusztításával veszi kezdetét.³⁷ Az ideológiai szemléletben bekövetkező változással foglalkozik az alkotás akárcsak Forman filmjei, azzal a különbséggel, hogy míg utóbbi karakterei a kapitalista szemléletükkel fordulnak a kommunizmussal szembe, addig Pasolini az újbaloldali marxizmus irányából próbálja lerombolni a fogyasztói társadalmat és a burzsoáziát, egy isteni lény közbenjárásával.

Epifánia és esszéfilm

³⁶ Pasolini: *Eretnek empirizmus*, 232. o.

³⁷ Nemes Károly: *Pier Paolo Pasolini*. Zsugán István interjúja Pier Paolo Pasolinivel. In: *Filmvilág*, 1968/22.

A keresztény gondolkodásban az epifánia Isten emberi formában való megnyilvánulása az ember Krisztus keresztségén keresztül. Szent Pál leveleiben is fontos szerepet tölt be az epifánia megfogalmazása, amelyben a szerző hangsúlyozza Krisztus halhatatlanságát és második eljövételét.³⁸ Ellenben Nietzsche kritikai megalapozásában a második eljövételről szóló tant, az üdvösség fogalmát, a halálnak, mint mártíriumnak felfogását, az Evangélium realitásának szertefoszlásaként értelmezi, amivel megteremti a kapcsolatot a kereszténység és a nihilista akarat fogalmai között.³⁹ Ez utóbbi gondolat már De Sade művészetét is jelentős mértékben befolyásolta, *Justine avagy az erény meghurcolása* című regényében Istent a tudatlanságból eredő, zsarnokok termékeként azonosította, aki áldását adta a rabigába hajtott gyengébbek láncaira.⁴⁰ Az idézett gondolatok az epifániára, mint egy meghatározó alapélményre vonatkoznak, mely jelentős mértékben hozzájárult a keresztény egyház gondolatvilágának kialakulásához.

Szent Pál írásában az alapélményre, közösségi szervező történészként hivatkozik, míg Nietzsche megkérdőjelezi ezt a hivatkozási alapot, a hatalom jogtalan birtoklásának eszközeként mutatja be, akárcsak De Sade. A *Teoréma* ezen gondolatokkal ellentétben nem történelmi távolságból vizsgálja az epifániának, mint isteni megnyilvánulásnak a szerepét, hanem a huszadik század nagypolgárainak reakcióit rendszerezi és elemzi a bemutatott vallásos élményen keresztül.

Tekintettel arra, hogy a *Máté evangéliumához* képest az isteni megnyilvánulás (parúzia vagy visszatérés) a jelen társadalmában történik, a környezet ennek megfelelően kerül ábrázolásra. A *Teoréma* istene értelmezhető megváltó Krisztusként, mindenható Jahveként, csábító Erószként, vonzó Dionüszoszként. Többértelműsége abból ered, hogy a *Máté evangéliumához* képest nincsen kodifikált forrásra való hivatkozás, illetve a film esszészzerű vonásai is ezt erősítik. A két alkotás közötti kapcsolatot a sivatagos, kietlen környezet teremti meg, ami a *Máté evangéliumában* a megkísértés jelenetének színtere, a *Teorémában* pedig előbb a jelenetek közötti inzertekben látható a szimbolikus terület, majd a befejezésben ez a miliő válik a történetet összefogó központi elemmé.

A film expozíciója egy interjújelenetet mutat be, mintegy előrevetítve Pasolini filmjének célját, mely az expozícióban feltett kérdésekre próbál választ adni. Az interjúban elhangzó párbeszédekkel szemben, a mű egészére jellemzően elmondható, hogy a film központi szereplőinek szóbeli megnyilvánulásai jelentősen háttérbe szorulnak, ezért a rendező

³⁸ 1 Tim 6,14-15

³⁹ Nietzsche, i. m., 52-53. o.

⁴⁰ De Sade Márki: *Justine avagy az erény meghurcoltatása*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989, 60. o.

személyes ideológiai állásfoglalását a képek által közölt szimbólumok közvetítik. Tekintettel a film célját illetően, hogy egy politikai világnézetet közvetítsen „a képeket egy elvont gondolati logika és nem a topokronologikus történetmesélés fűzi össze.”⁴¹

A film törekvése, hogy megvalósítsa az esszéírás formai követelményeit, ennek következtében a szubjektív nézőpont válik fontossá, bizonyos fokú egocentrikusság. Így az esetlegesen meglévő történet „egy vagy több tézisnek az illusztrációjává válik.”⁴² A *Teoréma* központi témája a '68-as események célkitűzéseinek lehetséges megvalósítása, a polgári, a burzsoá társadalom tagjainak teljes érzelmi, testi megsemmisítése.

Forman filmjeiben a generációk közötti szemléletbeli különbségek jelzik a szükségszerűen bekövetkező változásokat. Ellenben Pasolini a társadalmi felépítés átalakítását nem egy új, fiatal generáció vezetésével képzei el.⁴³ A változások a *Teorémában* az új generáció szexuális felszabadulásának jelképével, egy mitikus, isteni természetű lény közreműködésével valósulnak meg. A szexualitás az alkotásban nem csupán a '60-as évek liberalizálódó felfogását, a szereplőknek a csábító istenkép iránti vonzalmát, de a háttérbe szorított kommunikációnak a szerepét is betölti. A nagypolgári környezetbe érkezett vendég a testiségen, az érzékiségen keresztül teremti meg a fogyasztói társadalomban az önmaguktól és a környezetüktől elidegenedett szereplők közötti kapcsolatot, amely végül elvezet az uralkodó osztály testi, érzelmi felszabadításához, egyszersmind megsemmisítéséhez.

A Teoréma

A film négy felvonásra osztható: a vendég megérkezése előtti, a vendég megérkezése és távozása utáni időszakra, majd a megoldásra. Az expozícióban bemutatott jelenetben a rendező megjelöli a film központi témáját, a megoldásra váró problémát. A kamera a gyár előtt várakozó munkások tömegébe megy, mintegy megragadva ezzel a '68-as forradalmi megmozdulásokat. A gyülekező munkások azt szeretnék, ha a gyár az ő kezükbe kerülne, ugyanakkor az interjú során elmondják, hogy a társadalmi struktúra ettől a lépéstől még nem változik meg. Pasolini ezzel a párbeszéddel már előre vetíti, hogy a film nem csupán a vagyoni egyenlőtlenségek felszámolása utáni időszakot mutatja be, hanem a teljes társadalmi átalakulás lehetőségeit is. A jelenetben bemutatott munkások nem egy véletlenszerűen

⁴¹ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2010, 140-141 o.

⁴² U. o.

⁴³ Például a *Disznóól* forradalmár fiataljai erőtlennek ahhoz, hogy befolyásolni tudják a befolyásos, gazdag üzletemberek által fenntartott kizsákmányoló rendszert.

bemutatott csoport, ők annak a gyárnak a munkásai, amely a történet középpontjában álló, a burzsoázia egészét megtestesítő nagypolgári család tulajdonában van.

A vendég megérkezése előtti felvonásban a szereplők belső állapotát a monokróm képek, az azokat kísérő atonális zene határozza meg, illetve ekkor kerül először bemutatásra a sivatag motívuma, Mózes népének sivatagi vándorlására tett bibliai utalásként.

A zsidóság Egyiptomból való kivonulása és a huszadik század társadalmi struktúrájának átalakulása közötti azonosságot a rendező a következő snittben a kiüresedett gyár ábrázolásával teremti meg. A gyárban nincsenek munkások, a gépek és az autók mozdulatlanul állnak, a vágások közötti képek gyors egymásutánisága a sivatagi állapotok panorámaszerűen bemutatott világát idézi. Ezután látható először az apa, majd pár másodpercig ismét felvillan a sivatag képe.

A következőkben megismerjük a fiút, a lányt, az anyát és a szolgálólányt. Az elidegenedés motívumait a zene miatt nem hallható párbeszéderek erősítik, amiket az örömhírt hozó angyalszerű küldönc megjelenése tör meg. Az örömhírt a levél tartalmazza, egy idegen ember váratlan felbukkanását – a rendező ezzel zárja le az első felvonást. A vendég megérkezésének, az epifánia pillanatának megragadása érdekében a monokróm felvételek helyét a színes képek veszik át, az atonális zene helyett pedig a villa zárt környezetében rendezett szinte vallási összejövételnek a moraja válik hallhatóvá.

A második felvonásban az isteni megnyilvánulásra történő reakciók kerülnek bemutatásra, legelőször a vendég és a szolgálólány közvetlen érintkezése során. Az isteni természetű lény a szimbolista, különböző jelentésszintek képeit egyesítő Rimbaud műveit olvassa, kiemelve a *Teoréma* irodalmi és a szexualitásban kiteljesedő isteni megnyilvánulás dekadens vonásait.

A szereplőket kezdetben csak elcsábítja az istenség a maga tökéletes külsejével, később a testiségen, az érzékiségen keresztül fogadják magukba. A csábítás és a testiség egy vallásos szertartás mozzanatai a történetben. Az ezek közé ékelt sivatagi képek rendszeres visszatérése, a bibliai exodus és a fogyasztói társadalomból való menekülés között teremti meg a párhuzamot. Az exodus során isten kivezette népét az egyiptomi fogságból, míg a *Teoréma* istene a fogyasztói társadalom kötelekeiből szabadítja ki a család tagjait. Az istenség a szolgálólányt követően a fiút csábítja el, majd az anyát, végül a rendező által képviselt ideológiai álláspont szempontjából fontos apát, aki halálos ágyán Tolsztoj *Ivan Iljics halála* című művét olvassa. A *Teoréma* és az irodalom kapcsolatát Rimbaud kötete után ez még inkább hangsúlyozza, és a regényhez hasonlóan kiemeli a burzsoá elit köreihez tartozók egymással való viszonyát.

Hasonlóan mutatja be Pasolini a feleségnek és a férjnek a kapcsolatát, különösen a férj rejtélyes betegségével kapcsolatos hozzáállását. Az apát a vendég egy Krisztushoz hasonlatos csodatévő erővel gyógyítja ki a rejtélyes kórból, ezt követően a rendező a lánnyal való kapcsolatot mutatja meg, s ekkor vetődik fel először a vendég lehetséges távozásának a gondolata. A lány reakciója a vendég távozására egy vallásos cselekedetben teljeseedik ki: fényképezőgépe segítségével elkészíti az emberi testet öltött isteni megnyilvánulásnak dokumentációját, megidézve az újszövetségi jeleneteket ábrázoló szentképeket, ikonok spirituális hangulatát.

A korábban említett kommunikációs hiányt a vendég távozása szünteti meg ideiglenesen, akkor a szereplők vallomással, hosszas végső monológgal vesznek búcsút az isteni lénytől. Egy snittben az apa elköszönésekor megjelenik a sivatag képe, miközben az ószövetségi könyvekre hivatkozva mondja: „Elcsábítottál, Uram és én hagytam, hogy elcsábíts.”⁴⁴

A harmadik felvonás a vendég távozása utáni időszakot mutatja be, a szereplők távozásra adott reakcióját. A többi karakterrel ellentétben a szolgálólány az egyetlen, aki nem vagyoni státusza alapján kötődik a burzsoáziához, de az ő aszkézise és lebegése mutatja be leginkább a hitvilág megnyilvánulását. A szolgálólány annak köszönhetően jut jelentős szerephez, hogy a rendező általa mutatja be, hogy „a világban az emberek egyenlőtlenek, de Isten színe elé kerülve egyenlőkké válnak, másrészt az emberek a világban embertömegek, az ember Isten színe előtt viszont egyénné válik.”⁴⁵ A szolgálólány anyagi helyzete alapján a társadalom alsó rétegéhez tartozik, azonban az epifánia élményét megtapasztalva lebegő szentté válik a falusiak körében.

A lány kétségbeesve igyekszik rekonstruálni a fényképeken lévő isteni lény testhelyzetét, sikertelen kísérleteit követően azonban katatón állapotba menekülve, bénultan lefekszik az ágyára. A fiú művészi alkotásai tökéletességében próbálja megidézni az isteni lényt, míg az anya a testiséget hajszolja szüntelenül, az apa lemond vagyonáról és átruházza a tulajdonában álló gyárat a munkásoknak.

A történetben a szolgálólány és az apa cselekedeteit befolyásolja legközvetlenebbül a vallásos élmény átélése. A falubeliek összegyűlnek a szolgálólány önként vállalt aszkézisének hírére, imádságokat és könyörgéseket fogalmaznak meg a szentté lett szereplő felé. Önként vállalt aszkézise, akár Buñuel *Oszlopos Simeon*-jának központi alakja esetében lehetővé teszi, hogy élesen elválaszthassa és megkülönböztethesse őt a többi embertől, egyúttal föléjük is

⁴⁴ Jeremiás könyve 20,7.

⁴⁵ Taubes, Jacob: *Nyugati eszkatológia*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2004. 250. o.

emelhesse. A film utolsó felvonása foglalja magába a történet lezárását, a szerző ideológiai álláspontjának összegzését, a megoldást.

Az anya a testiség hajszolását követően egy templom falai között próbálja megelni az eltávozott csábító istenséget, az áhított kielégülést, az apa a pályaudvaron meztelenre vetkőzve elindul a sivatagi világba. A meztelenre vetkőzés jelene Zeffirelli Szent Ferenc életét feldolgozó alkotásában a vallásosság legalázatosabb megnyilvánulása, itt egy döntés. „A döntés azonban mindenekelőtt ugrás: Marxnál a szükségszerűség birodalmából a szabadság birodalmába, Kierkegaard-nál a világból Istenhez. A forradalmi ember ugrásban levő egzisztencia, szétugrott egzisztencia, mely eggyé-válásra vágyik.”⁴⁶

Az apa sivatagba való menekülése és a szolgálólány élve eltemetése között is fellelhetők hasonlóságok: az apa belép abba környezetbe, amelyben a bibliai exodus történik, ellenben a szolgálólány betemetteti magát az újonnan épülő társadalmat jelképező építési terület földjébe.

A film zárójeleneteivel kapcsolatosan elmondható, hogy „a szakrális fogalmába vonható össze mindaz, amit a költő primer emberi értéknek tart, és amit egyetlen reális valóságként állít szembe a polgári világ irracionális profanizáltságával.”⁴⁷ A polgárság teljes megsemmisítésének gondolata, egy 1969-ben rendezett esszéfilmjének is központi témájául szolgált, amit a dekadens szexualitás és az elidegenedés motívumainak bemutatásával ért el. A *Disznóól* annak a mélypontra jutott értelmiségi rétegnek a pusztulását beszéli el, amely felfalta saját helyzetét, hogy megnyilvánulnia ne kelljen.⁴⁸

Pasolini *Teorémája* a testiség ábrázolásában megelőlegezi az *Élet Trilógiája* hedonizmusát, szexuális szabadságát, a hatalomtól független emberi megnyilatkozásnak a világát, ami már irodalmi alkotásaiban is hangsúlyos szerepet töltött be. A két kamasz fiú szerelmi történetét elbeszélő *Amado Mio*-ban a főhősök a szexualitás és a beszéden keresztüli önkifejezés korlátait igyekeznek leküzdeni. Az egyik pillanatban a fiúk még önfeledten ölelkeznek, a másikban már elszégyellve magukat szaladnak el egymástól. A homoszexualitás megjelenítése összekapcsolódik a rejtőzködéssel és a teljes kitárulkozással. Ez a kettősség a szexuális szabadság kiteljesedésének és a konvencionális értékvilágnak feloldhatatlan szembenállása. Az *Amado Mioval* ellentétben a homoszexualitás nyílt ábrázolására nem kerül sor a *Teorémában*, csupán homályos utalásokkal jelzi a film az emberi alakban megtestesült isteni lény és a férfiak együttlétét.

⁴⁶ Taubes, J.: Nyugati eszkatológia, 239. o.

⁴⁷ Csantavéry Júlia: „Álom valamiről”. In: *Filmvilág*, 1988/10. 2-5. o.

⁴⁸ Dobai Péter: *Angyali agresszió*. Írások Pier Paolo Pasoliniről és a filmről. Nagyvilág Kiadó, Budapest, 2002, 46. o.

A film választ ad egy tétel matematikai bizonyításával a munkások által az interjúban felvetett gondolatra. Az alkotás – a Saloval egyetemben – „a gondolkodást önnön szükségyszerűsége útján vezeti végig, elviszi a képet addig a pontig, ahol deduktív és automatikussá válik, a szenzomotoros ábrázoló vagy figuratív láncolatok helyébe pedig formális gondolatláncokat kíván állítani.”⁴⁹ Nem elégszik meg a rendező a vagyoni egyenlőtlenségek felszámolásával, nem elég a gyár tulajdonát a munkásoknak adni, hanem a társadalomban az önmaguktól és környezetüktől elidegenedett polgárok felszabadítása érdekében el kell pusztítani azok eszményképeit. Paradox módon ezeket a jellemzően modern eszményképeket kísérli meg elérni Pasolini korábbi alkotásában az utcalányként dolgozó, a társadalom perifériáján élő *Mamma Roma*, akinek Pasolini az életén keresztül vizsgálja a nyomor világából való felemelkedésnek a lehetőségét. A *Teoréma* és a *Mamma Róma* közötti kapcsolatot egyfelől a transzcendens, az archaikus, másfelől a fogyasztói, polgári társadalom oppozíciója teremti meg. Amíg a *Teoréma* megbontja a társadalmi eszményképeken nyugvó rendet, addig a *Mamma Róma* története elérhetetlenné, megközelíthetetlenné, feleslegessé teszi azt.

A neorealizmus meghaladása, a hit világa

Róma, Pasolini előtt

Az olasz főváros külső kerületeiben játszódó *Mamma Roma* és *A csóró* főhőseinek hiteles ábrázolását, nagymértékben befolyásolja a szereplőket körülvevő nagyvárosi környezet. Pasolini irodalmi műveiben – *Utcakölykök*, *Egy erőszakos élet* – is rendszeresen visszatér az „örök városban” élő nyomorgók mindennapjainak bemutatásához. Pasolini Casarsából, az olasz vidéki világból költözött be Rómába, és kezdeti anyagi nehézségeinek eredményeképpen maga is a szegényebb külvárosi negyedekben élt.⁵⁰ Itt szerzett tapasztalatainak köszönhetően műveiben nem egyszer kerül egymással szembe a falusi milióból érkezett, vallásos hagyományaikból merítő szereplők és a kiüresedettnek, szellemtelennek ábrázolt uniformizált polgári gondolkodás.

⁴⁹ Deleuze, G.: *Az idő-kép*. Palatinus Könyvkiadó, Budapest, 2008, 208. o.

⁵⁰ Naldini, i. m., 168. o.

Pasolini külvárosi filmjeiben és regényeiben egyaránt „megmarad a „monnezza”, a sőpredék látóhatárán belül.”⁵¹ A nyomorgók beszédstílusának, argójának és viselkedésének hiteles utánzása egy stilisztikai kutatómunka eredménye. A „monnezza” tagjai olyan tulajdonságokkal rendelkeznek, amelyek ellehetetlenítik integrálódásukat a polgári társadalomba. Ezért ezeknek az alkotásoknak egy másik fontos témája a bemutatott szereplők társadalomba való beilleszkedésének a kérdése, annak nehézségei, és adott esetben lehetetlensége.

Mielőtt a *Mamma Rómában* és *A csóróban* megjelenő vallási motívumokat vizsgálnám, kitérek az ezeket megelőző neorealista alkotásokban bemutatott huszadik századi római környezetnek egyéb rendezői elgondolásaira, szorítkozva azokra, melyek Pasolini történeteivel összevetve hasonlóan szemléltetik a peremvidéken tengődők életkörülményeit.

Az 1945-ben rendezett *Róma, nyílt város* (r.: Roberto Rossellini) a nácik által megszállt olasz fővárosban játszódik. A film történetének középpontjában egy kommunista mérnök áll, aki egy katolikus pap segítségével próbál meg elrejtőzni a katonák elől. A huszadik századi Róma külső kerületeiben játszódó történet elsődleges helyszínei a korabeli lakások belső terei. Ugyanakkor a film nyitó- és zárójelenetében nagytotálban láthatjuk a város szívét is.

A két jelenetben bemutatott képkivágatok nem csak a cselekmény helyszínének bemutatásául szolgálnak, hanem a gyerekek szemszögéből látott városkép szempontjából is fontossá válnak. A történetben szereplő papot, a római gyerekek gyámolítóját és példaképét a kivégzésének hírére összegyűlt kíváncsi fiatalok előtt gyilkolják meg. A gyerekek ezt követően elindulnak a belváros irányába. Ezzel a nagytotállal érzékelteti a rendező, hogy a következő generáció tagjai olyan római polgárok lesznek, akik megtapasztalták a háború kegyetlenségeit. A katolikus pap és a kommunista mérnök két egymástól különböző értékvilággal rendelkezik, de szembenállásukat a mindkettejük által elítélt erőszak jelentősen átalakítja.

A gyerekek szemszögéből bemutatott római város visszatér a *Fiúk a rács mögött* (r.: Vittorio de Sica, 1946) című filmben is, amely két cipőtisztító fiúnak, Giuseppenek és Pasqualenak mindennapjait dolgozza fel. Bár a történet elsősorban a fiatalkorúak börtönében játszódik, a szociális problémák iránt érzékeny alkotó nagy hangsúlyt fektet a háború utáni római társadalom megélhetési lehetőségeinek és a társadalom felelősségének bemutatására. Ezért hangsúlyosak a tárgyalóteremben elhangzó érvelések, amikor is a rendező, a védőügyvéd beszédén keresztül fogalmaz meg egy vádiratot a háború utáni Olaszország

⁵¹ Naldini, i. m., 169. o.

morális válságával kapcsolatban, amely a történetben a két fiatal fiút megélhetésük érdekében az utcára száműzött.

A *Biciklitolvajok* (r.: Vittorio De Sica, 1948) és a *Róma, 11 óra* (r.: Giuseppe De Santis, 1952) középpontjában a kilátástalan egzisztenciális helyzetben lévő háború utáni olasz társadalom áll. A két történet szereplői létfenntartásuk érdekében próbálnak maguknak munkát találni, és elhelyezkedni az újonnan épülő társadalomban. A *Biciklitolvajok* főhősének kerékpárja biztosítja a folyamatos munkalehetőséget egészen addig, míg azt el nem lopják tőle, s ekkor veszi kezdetét az apa és a gyermek szüntelen kutatása az eltűnt bicikli után. Innentől már nem csak a munkavégzéshez szükséges eszköz utáni hajszát láthatjuk, hanem a mélyszegénységből való kitörési lehetőségnek elkeseredett keresését. A rendező az üldözés sikertelenségét és a szereplők kilátástalanságát a zárójelenetben tömegesen megjelenő, munkájukat teljesíteni igyekvő római kerékpárosokkal érzékelteti, akik szinte elsodorják őket.

A *Róma, 11 órában* központi elemként visszatér a munkakeresés problémája. Az alkotó egy lépcsőházba szorult tömeg részvevőit mutatja be, akik egymás testi épségét sem kímélve igyekeznek a meghirdetett titkárnői munkát betölteni. Míg a *Biciklitolvajokban* a bonyodalmat a kerékpár eltűnése okozza, itt a tömeg miatt beomló lépcsőház okozza. A tülekedés, az egymásba kapaszkodás, a lökdösődés erőteljes képi megjelenítése a szorongatott, kiszolgáltatott helyzetben lévőknek. Giuseppe De Santis a megidézett élethelyzetet dokumentarista eszközökkel mutatja be, ami a korabeli római környezet ábrázolásában is megmutatkozik.

A fent idézett filmek mindegyikét a pesszimista hangvétel jellemzi, ebből következően nincsen megnyugtató lezárásuk. Ezeket a vonásokat *A sorompók lezárulnak* (r.: Vittorio De Sica, 1952) is alátámasztja. A történet középpontjába állított nyugdíjazott főhős jelzi, hogy a háború utáni társadalomban az értelmiségi réteg is az anyagi bizonytalanság és az egzisztenciális kiútkeresés állapotában sínylődik. Ezek a figurák helyzetük megváltoztatása érdekében cselekvésre kényszerülnek, azonban rendre elbuknak.

Csóró mindennapjai

A római lumpenproletárok mindennapjait feldolgozó 1961-ben készült *A csóró* Pasolini első önálló rendezése volt, mely központi témájának tekintetében a neorealista alkotásokhoz való visszatérést jelezte. A római külváros környezetében játszódó történet főszereplője egy nyomorgó, utcalányokat futtató fiatal, aki többszöri kísérletei ellenére sem képes kitörni a

külvárosi világból. Pasolini neorealizmushoz képesti elmozdulását a cselekedetek lelki motivációjának és a vallási motívumok bemutatásával éri el. Csóró verekedésének jelenete már jelzi, hogy „az nem neorealista stílusú, folklorisztikus verekedés, hanem egy epikus harc, a szakralitás, a vallás határát súroló küzdelem.”⁵² Ezt az emelkedett hangvételt erősíti a főszereplő saját halálát előre vetítő látomása, saját sírhelyének kiválasztása, mely már jelzi, hogy Csóró nyomorgó helyzetéből minden igyekezete ellenére sem fog kitörni.

Pasolini az ő mindennapjain keresztül mutatja be a gazdasági fellendülés időszakában a római nyomorgók világát, egy még létező társadalmi problémát. A szereplők gesztusait, tetteit ellensúlyozza a barokkos zene, ami a legkíméletlenebb, legdurvább cselekedeteknek is fennkölt, ünnepélyes hangvételt kölcsönöz.

A képnek és a zenének egymáshoz való ellentétes viszonya az 1962-ben készült *Mamma Rómában* is hangsúlyos szerephez jut, amit a diegetikus és nem diegetikus zenei elemeknek váltakozó megjelenése is a túlzásig fokoz, kiemelve a szereplők lelkében végbemenő változásokat, aminek köszönhetően a film a lélektani ábrázolásba billen át. A csóró és a *Mamma Róma* történetei tükrözik a rendező személyes viszonyulását a nélkülözéshez. A nyomor Pasolini szemléletében „lényegéből fakadóan epikus, a nyomorultak, a szegények, a lumpenproletárok lelkileg bizonyos értelemben mindig tiszták, mert nincs tudatuk, tehát lényegiek.”⁵³ A lelki értelemben vett tisztaságot Csóró saját halálának víziója, és saját sírhelyének kiválasztása fejezi ki leginkább. A striciknek, tolvajoknak, rablóknak nem csak helyük van a pap által megszentelt földben, ők kerülnek a temetőnek azon részébe, amit a Nap fénye a legszebben világít meg. Egy bibliai elgondolás fejeződik ki ebben a jelenetben: egy „Pasolinihez talán közelebb álló terminológiával szólva: övük a mennyek országa.”⁵⁴

Csóró mindennapjai az elkerülhetetlen, tragikus vég gondolata köré szerveződnek, cselekedetei és tettei e tekintetben a haláltánc motívumát idézik. Pasolini filmjeiben „a mimika és a nyers valóság éppúgy, mint az álmok és az emlékezet működése szinte ember előtti, vagy az emberi határán álló dolgok.”⁵⁵ Álmában való beszélgetése a sírásóval a halál és az élet közötti állapotnak a jelképe, egyúttal ez a jelenet mutatja be a főszereplő megbékélését bekövetkező sorsával. A figura rossz tulajdonságainak kihangsúlyozása megnehezíti a vele való azonosulást.

Az alkotás „érzelmessége tehát az agapé, vagyis egyfajta keresztény „és mégis szeretet” logikájával teremődik meg, nem a jellemábrázolás és a dramaturgia, hanem a Csóróhoz

⁵² Naldini, i. m., 273. o.

⁵³ Naldini, i. m., 310. o.

⁵⁴ Kubiszyn Viktor: *Pasolini csórói*. Szépfiúk a sikátorból. In: *Filmvilág*. 2005/11. 09-11. o.

⁵⁵ Pasolini: *Eretnek empirizmus*, 213. o.

köthető szubjektív nézőpontok, a vizuális stílus és az epizódok szimbolikus párhuzamait kidomborító elbeszélő szerkezet eredményeként alakul ki figura és néző közt.”⁵⁶

Ettore, mint Krisztus

A *Mamma Róma* egy prostituált anya megpróbáltatásait dolgozza fel, aki szenvedélyesen vágyakozik a római kispolgárok életére. Mint azt a dolgozatban korábban említettem a római nyomornegyedek lakói között nagyszámban voltak jelen a falvakból betelepült emberek. A film a fiú sorsának alakulásán keresztül vizsgálja a modern nagyvárosi és az antik falusi világ képviselőinek mindennapos küzdelmét.

Expozíciója egy falusi lakodalmat mutat be, ahol megismerjük Mamma Rómát, egykori stricijét és annak mennyasszonyát. Az asztalok elhelyezése, az asztal körül ülő emberek, a térbeli kompozíció és a kamera elhelyezése az *Utolsó vacsora* című kép perspektíváját idézi. De a szimmetrikus beállítást megtöri, hogy a főszereplő nő nem a kép közepén van elhelyezve. A középpontban a strici (a vőlegény) és a mennyasszony áll, s majd az ő szemszögükből, szubjektív beállításból ismerhetjük meg a nőt. A jelenetből kiderül, hogy a strici felhagy addigi életmódjával, szabadjára engedi a prostituáltként neki dolgozó Mamma Rómát, és tisztességes földműves munkával próbálja meg eltartani saját magát és mennyasszonyát.

A későbbiekben megismerjük a főszereplő gyermekét, Ettorét, akit magával szeretne vinni Rómába, hogy ne földművesként tengesse mindennapjait, hanem tanulhasson és beilleszkedhessen a római kispolgári társadalomba. Ettore Guidonia falujában cseperedett fel anya és apa nélkül, árvaként. Apjáról csak annyit tudhatunk meg, hogy annak az apja tolvaj volt, az anyja uzsorás, az anyjának az apja hóhér, az anyja koldus. Az apja anyja kerítőnő, az apja pedig kém volt. Ettore apja felőli családjáról tehát megállapítható, hogy rendkívül szegények voltak, nincstelenek, az őt magához vevő anyja – Mamma Róma – pedig prostituált.

Kezdetben egy külvárosi telepre kényszerülnek, ahol először hallhatjuk a később visszatérő diegetikus zenei elemet. A bakelit lemezen lévő dal és az arra eltáncolt tangó a szereplők közötti anya-fiú kapcsolatnak érzelmes, mély, bensőséges kifejeződése. A másik fontos barokkos – már nem diegetikus – zenei elem az újra és újra felbukkanó stricihez

⁵⁶ Szilvássy, i. m.,

kapcsolódik, aki megjelenésével rendre megtöri az idillikus anya-fiú kapcsolatot, visszarántva a kispolgári ideálokat elérni igyekvő főszereplőt a prostituáltak sötét világába.

Pasolini filmjében különösen érdekes a szexualitás nyílt ábrázolásának visszafojtása: Mamma Rómát hosszú snittben láthatjuk sétálni az utcán, miközben életének egy-egy mozzanatát meséli el az éppen mellette megjelenő férfiakkal. Ezeknek a jellemzően sötétben játszódó jeleneteknek ellentétei a templomi, vagy a zöldség árusításról adott világos beállítások.

Pasolini a fények és a világítás használatának köszönhetően jelentősen felerősíti a két társadalom közötti ellentétet. Míg a prostituáltak sötétben alig láthatóak, alakjukat az utcai fényekben láthatjuk, addig a kispolgári társadalom képviselői nappali, természetes fényviszonyok között kerülnek bemutatásra. A két világ közötti erkölcsi különbség illúziója mindaddig megmarad, míg az anya karaktere lassanként rá nem dőbben, hogy fia előrejutása érdekében olyan eszközökhöz kell folyamodnia, amik lassanként lerombolják kispolgári ideáljait. A templomban ülő befolyásos vezetőről, és a vendéglősről egyaránt kiderül, hogy a prostituáltak szolgálataiért még békés családi állapotukat is hajlandóak kockára tenni, ami arra készteti Mamma Rómát, hogy zsaroláshoz folyamodjon.

A *Biciklitolvajok* történetének szereplőjét idézi meg az anya folytonos kutatása egy olyan befolyásos ember után, aki Ettore számára biztosítani tudná a biztos munkalehetőséget. A paptól várt segítség ebben az alkotásban is elmarad, a munkanélküliségből eredő bizonytalan élethelyzetet ő sem képes megoldani. Mindeközben a fiú a novecento stílusú épületek szomszédságában elterülő Cecafumói réten próbálja megelni helyét. A réten lévő szoborszerű kőoszlopok és a bérházak (földrajzi) elhelyezkedése a képi kompozícióban szinte provokálja az archaikusnak és a novecentonak feloldhatatlan ellentétét. Ettore viszont mindvégig kívülálló marad mindkét környezetben. Ezt hangsúlyozzák a róla adott lassított felvételek, a céltalan bolyongásairól mutatott képek, és a gyakran szaggatott, erőlködő mozgása is arról árulkodik, hogy nem tud beilleszkedni a Mamma Róma által idillinek tartott kispolgári környezetbe.

A kispolgári városi élet egy másik ellenpontja a falusi, vidéki nyugalom. Ettore Brunával való egyik sétája alkalmával a természet hangjain keresztül újra felidézi egykori lakhelyét, Guidoniát. Ezek a diegetikus zörejek – a kabóca, a pinty, a pacsirta énekei – a lakótelepi házak tövében állítják szembe a motorhangok zúgásától hangos Rómát, és az olasz vidéket. Ennek is köszönhető, hogy az egyes beállítások és diegetikus hangok a *cinema vérité* stílusát

idézük. De „a reneszánsz festményekre emlékeztető kompozíciókban szereplők közönséges nyelvezetű megnyilvánulásai” is ezt tükrözik.⁵⁷

A filmben a kommunizmusról és a kispolgári életről vallott nézetek egyértelmű ütköztetésére a motorozás jelenetében kerül sor, az anya és a fiú közötti párbeszéd során. A kommunistákat a polgári társadalomban mindvégig hinni akaró címszereplő veszteseknek titulálja, értékeiket elvetendőnek tartja. Ezzel szemben a polgári társadalom jelképeként bemutatott templom „egy más világ”. A filmben ez a helyszín a társadalmi státusz szimbóluma, a tiszteletre méltó úri emberek „világa”.

Ettore egy kórházi lopása alkalmával vívja ki maga ellen a sorsot, aminek bekövetkeztét Pasolini egy korábbi jelenetben már jelezte, amikor a lassított felvételek alatt baljós rendőrségi szirénák szólaltak meg. A kórház motívuma egyébként az *Egy erőszakos élet* című könyvében is megjelent, ott a kórházba került szereplő a kommunizmus csodálójává válik, miután rendet teremtenek a rendőrségi akció során kaotikussá vált épületben.

Ettorét tetten érik, és olyan rabtársak közé zárják, akik az *Isteni színjáték* negyedik énekét próbálják.⁵⁸ Hasonlóan Csóróhoz Ettore is mindvégig az elkerülhetetlen halál felé halad a történetben, azonban utóbbi szereplő Krisztushoz hasonló vonásai közvetlenül is megelevenednek a film utolsó felvonásában. Ettorét egy pricesre kötözik ki, és Pasolini az áldozat lábai felőli perspektívában ábrázolja a megkínzott alakot. A beállítás Mantegna *Halott Krisztus siratása* című képét idézi meg, s a hosszasan elnyújtott haláltusa is utal az újszövetségi Megváltó szenvedéseire.

Gyötrelmei közepette a fiú újra és újra elismétli a nevét egykori lakhelyének, a rendező így összegzi Róma szerepét karaktere életében. A városban lakó emberek feslettsége és romlottsága lehetetlenné tette az integrálódást a kispolgári világba a vidékről érkezett fiatal számára. Ezt a gondolatot fejezi ki a zárójelenetben Mamma Róma kitekintése takaros lakásának ablakából a római városra, a magasodó kupolára, egyben azokra a kispolgári ideálokra, amelyeket minden erejével próbált meg elérni.

Pasolini életművében ezen alkotás a női alak ábrázolásának tekintetében is kimagaslik, akit megingathatatlan elszántsággal ruház fel, hogy kilátástalannak tűnő helyzetéből kitörjön. A *Viridianában* Buñuel hasonlóan ábrázolja főszereplőjét. Az általuk bemutatott női alakok saját eszményképeiket próbálják meg elérni. Amíg Viridiána a hit által közvetített istenszeretet megszállottja, addig Mamma Róma a kispolgári gondolkodást üldözi

⁵⁷ Bordwell, David-Thompson, Kristin, i. m., 480. o.

⁵⁸ Ez a negyedik ének Dante művében a Pokol tornácán játszódik.

fanatikusan. Mindketten kitartóak és eltökéltek, szemléletük jelentős átalakulásához csak saját keserű tapasztalataikon keresztül juthatnak el.

A jó tolvaj

A tőrő a Ro.Go.Pa.G (Agymosás) ciklus egyik rövidfilmje. A ciklus négy rendező (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti) különböző történeteit meséli el, amelyek mindegyike egy bevezető szöveggel kezdődik el. Pasolini *A tőrőben* megjelöli a történet középpontjában álló passió inspirálta cselekményt, a bevezető szöveg alapján pedig azt sejteti, hogy Krisztus szenvedéstörténetét fogja feldolgozni a film. A rövidfilm főhőse azonban nem Krisztus lesz, nem az ő passiója kerül a történet középpontjába, hanem a Krisztus mellett keresztre feszített jó tolvajé.

A rövid expozícióban egy vidáman táncoló csoport tagjait láthatjuk. A szimmetrikus kompozíció, a perspektíva, a kép közepére helyezett asztal Leonardo *Utolsó vacsora* című festményére utalnak. Az asztal körül vidám emberek táncolnak önfeledten, játszadoznak, ölelkeznek, lökdösődnek. Egy hangszóróból joviális zene szól, ami egy diegetikus elem. A rendező már az öltözetek alapján igyekszik a film problémafelvetését előre jelezni. Két szereplő modern ruhákban táncol, míg a háttérben a jelmezek a bibliai időket idézik.

Pasolini az expozíciót színesben ábrázolja, azonban a következő, a film főszereplőjét bemutató beállításban a kép monokrómmá válik. Nem csak az öltözetek, a színek is fontos szerepet kapnak a történetben. A helyszín a Mamma Róma színterét, a Cecafumói rétet idézi, illetve a távolban a novecento stílusú bérházak is halványan látszódnak.

Kamerák, díszletek, reflektorok jelzik, hogy egy forgatáson játszódik a történet, amelynek főhőse Stracci, az éhségtől csukló színész. Az arcokat premier plánban látjuk, ennek köszönhetően a szereplők gesztusai jelentősen felerősödnek. Stracci a jó tolvaj szerepét játssza el a készülő filmben, a Krisztus mellé szegezett bűnözőt. A valóságban ő egy jóra való ember, aki a forgatásokon osztott ételt minden alkalommal éhező családjának adja. Pasolini Straccit egy római lumpenproletár tulajdonságaival ruházta fel, akinek gesztusaiban és nyers beszédében *A Csóró* bűnözőihez hasonlítható. Miközben ő folyamatosan éhezik, a szenteket, angyalokat eljátszó szereplők vele szemben gögösen és lekezelően viselkednek. Az ő viselkedésükön keresztül fogalmazódik meg Pasolini egyházi kritikája: az egyházi méltóságok érzéketlenek a nyomorgó sorsa iránt.

Az Orson Welles által eljátszott rendező jelöli meg a készülő film központi témáját. Welles marxista hitvallása ellenére választotta fő témájaként művének „saját, mély, bensőséges katolicizmusát”. Az általa megrendezett oltárképen színesben láthatjuk Krisztust a kereszten, a könnyező Máriát és a tanítványokat. A festmény szerepeltetése nem csak egy Godard előtti tisztelgés, hanem a színesben mutatott archaikusnak és a monokróm modern világnak az ellentéte. „A festői képek azonban önmagukban mozdulatlanok, és a gondolkodásnak kell „megtennie” a mozgást.”⁵⁹ A színes képek, akár csak a *Mamma Róma* forgatókönyvének idézete felmagasztalja a múlt értékvilágát és lealacsonyítja a modern világ emberét.

Stracci szenvedéstörténete sok tekintetben hasonlít Krisztus passiójára, egészen a testi kísértéstől a lelki, fizikai meggyomorodásig. A jó tolvaj halála egyben Stracci halálát is jelenti. Ennek következtében a valóság és a film között eltűnik a távolság.⁶⁰ A férfi a hatalmas mennyiségű felfalt túrótól hosszas szenvedésének véget vetve meghal, amit Welles így összegez: „Szegény Stracci, meg kellett halnia ahhoz, hogy észrevegyük, hogy élt”. „Apróbb rejtélyre is bukkanhatunk, egyre inkább úgy érzem, bár egy vallás-szakértő vagy művészettörténész könnyen fejthetné meg, nem is olyan „apró” és jelentéktelen. A „Jó lator”, az éhező főhős furcsa mód Krisztus másik oldalán függ, nem úgy, mint a megszokott festmény-ábrázolásokon.”⁶¹

Stracci szenvedését az arcáról adott premier plánban alulról láthatjuk, akár csak Dreyer Szent Johannájának végső haláltusáját. Az arc ebben a beállításban még inkább felerősíti a szereplő passiószerű szenvedését. De ugyanebből a beállításból láthatjuk a *Mik a felhők?* című rövidfilmjében is a szemét közé vetett bábokat, Shakespeare Othellojának két szereplőjét, vagy Csórónak és Ettorénak a gyötrődését. Ezek a beállítások megkönnyítik a szereplőkkel való együttérzést, annak ellenére, hogy Pasolini karaktereinek jellemei rendszerint megnehezítik a velük való azonosulást.

Befejezés

Dolgozatomban Pasolini vallási tematikájú alkotásain keresztül, a modern polgári és a preindusztriális archaikus közösségek viszonyában vizsgáltam a vallás funkcióját. Azt próbáltam bizonyítani, hogy bár látszólag Pasolini a marxista ideológia iránti elkötelezettségének engedve ignorálta a keresztény vallás alaptéziseit, valójában az általa

⁵⁹ Deleuze, i. m., 187. o.

⁶⁰ Id. 21. lábjegyzet.

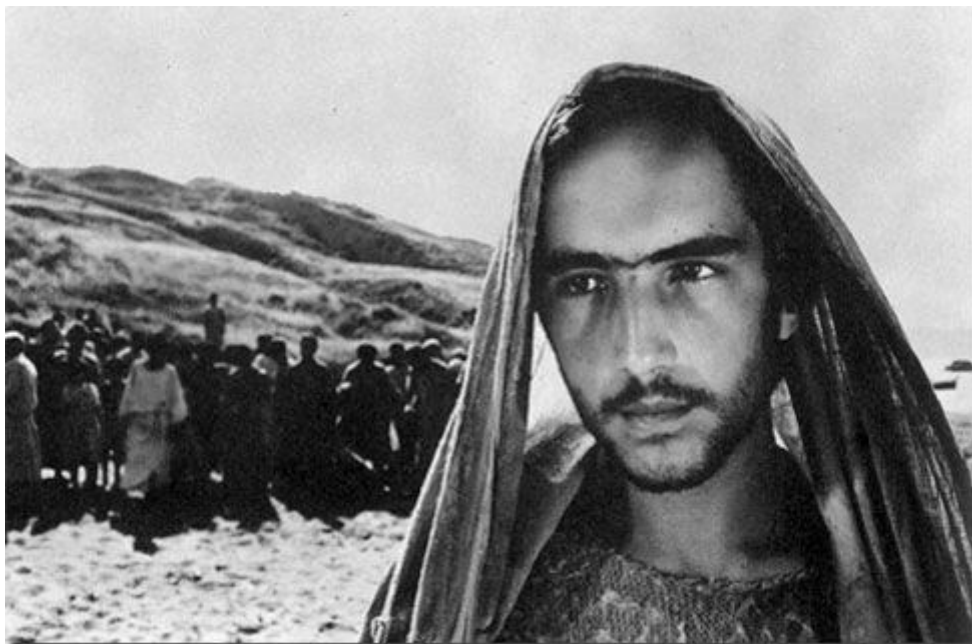
⁶¹ Bikácsy Gergely: *Pasolini feltámadása. A holló hamvai*. In: *Filmvilág*, 2005/11. 04-08. o.

feldolgozott tradicionális mitológiákon keresztül filmesítette meg azokat. Pasolini nem hagyta figyelmen kívül az archaikus világtól a modern emberre hagyományozódott kollektív kulturális tapasztalatot, ellenben az ortodox marxizmus valláskritikájában támadta azt. Pasolini művészetében felismerte a marxizmus vallásellenes destruktív törekvéseit, és az industrializált fogyasztói társadalom szemléletével egyenértékűvé tette azokat. Minden reményem szerint dolgozatom kellőképpen bizonyíthatja megállapításaimat és érdemben járulhat hozzá a művészetében fellelhető vallási motívumok értelmezéséhez.

Melléklet



Pier Paolo Pasolini: A túró



Pier Paolo Pasolini: Máté evangéliuma

Filmográfia

- A burzsoázia diszkrét bája* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, r.: Luis Buñuel, 1972)
- A csóró* (*Accatone*, r.: P. P. Pasolini, 1961)
- A sorompók lezárulnak* (*Umberto D.*, r.: Vittorio de Sica, 1952)
- A szép Antonio* (*Il bell'Antonio*, r.: Mauro Bolognini, 1960)
- A túró* (*Ro.Go.Pa.G. - segment: La ricotta*, r.: P. P. Pasolini, 1963)
- Az Ezeregyéjszaka virágai* (*Il fiore delle mille e una notte*, r.: P. P. Pasolini, 1974)
- Biciklitolvajok* (*Ladri di biciclette*, r.: Vittorio de Sica, 1948)
- Cabiria éjszakái* (*Le notti di Cabiria*, r.: Federico Fellini, 1957)
- Canterbury mesék* (*I racconti di Canterbury*, r.: P. P. Pasolini, 1972)
- Dekameron* (*Il Dekameron*, r.: P. P. Pasolini, 1971)
- Disznóól* (*Porcile*, r.: P. P. Pasolini, 1969)
- Fekete Péter* (*Cerný Petr*, r.: Milos Forman, 1964)
- Fiúk a rács mögött* (*Sciussia*, r.: Vittorio de Sica, 1946)
- Jézus Krisztus élete és halála* (*La vie et la passion de Jésus Christ*, r.: Lucien Nonguet, Ferdinand Zacca, 1903)
- Királyok királya* (*The King of Kings*, r.: Cecil B. DeMille, 1927)
- Krisztus élete* (*La vie du Christ*, r.: Alice Guy, 1906)
- Krisztus utolsó megkísértése* (*The last temptation of Christ*, r.: Martin Scorsese, 1988)
- Madarak és madárkák* (*Uccellacci e uccellini*, r.: P. P. Pasolini, 1966)
- Mamma Róma* (*Mamma Roma*, r.: P. P. Pasolini, 1962)
- Máté evangéliuma* (*Il vangelo secondo Matteo*, r.: P. P. Pasolini, 1964)
- Médea* (*Medea*, r.: P. P. Pasolini, 1969)
- Megszállottság* (*Ossessione*, r.: Luchino Visconti, 1943)
- Mik a felhők?* (*Capriccio all'italiana- segment: Che cosa solo le nuvole?*, r.: P. P. Pasolini, 1968)
- Napfivér, holdnővér* (*Fratello sole, sorella luna*, r.: Franco Zeffirelli, 1972)
- Oszlopos Simeon* (*Simon del desierto*, r.: Luis Buñuel, 1965)
- Ödipusz király* (*Edipo re*, r.: P. P. Pasolini, 1967)
- Róma, 11 óra* (*Roma ore 11*, r.: Giuseppe de Santis, 1952)
- Róma, nyílt város* (*Roma, città aperta*, r.: Roberto Rossellini, 1945)
- Saló, avagy Sodoma 120 napja* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, r.: P. P. Pasolini, 1975)
- Szent Johanna* (*La passion de Jeanne d'Arc*, r.: Carl Theodor Dreyer, 1928)

Teoréma (*Teorema*, r.: P. P. Pasolini, 1968)

Tűz van, babám! (*Horí, má panenko*, r.: Milos Forman, 1967)

Viridiana (*Viridiana*, r.: Luis Buñuel, 1961)

Felhasznált irodalom

- Alighieri, Dante: *Isteni színjáték*. Akkord Kiadó Kft., Bp., 2011.
- Bikácsy Gergely: *Pasolini feltámadása*. A holló hamvai. Filmvilág, 2005/11. 04-08.
- Bíró Yvette: *Profán mitológia*. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1982.
- Bondella, Peter: *Italian cinema from neorealism to the present*. The Continuum International Publishing Group Inc. New York., 2007.
- Bordwell, David-Thompson, Kristin: *A film története*. Bp., Palatinus Kiadó, 2007.
- Cullman, Oscar: *Krisztus és az idő*. Hermeneutikai Füzetek 22., Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp., 2000.
- Csantavéry Júlia: „Álom valamiről”. In: *Filmvilág*, 1988/10.
- De Sade Márki: *Filozófia a budoárban*. Utószó. Pallas Lap- és Kvk. Vállalat, Bp., 1989.
- De Sade Márki: *Justine avagy az erény meghurcoltatása*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1989.
- Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Palatinus Könyvkiadó, Bp., 2007.
- Dobai Péter: *Angyali agresszió*. Írások Pier Paolo Pasoliniról és a filmről. Nagyvilág, Bp., 2002.
- Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. A szent idő és a mítoszok. Európa Kvk., Bp., 2009.
- Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Palatinus, Bp., 2002.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus, Bp., 2010.
- Kubiszyn Viktor: *Pasolini csórói. Szépfűük a sikátorból*. In: *Filmvilág*. 2005/11.
- Naldini, Nico: *Pasolini*. Európa Kvk., Bp., 2010.
- Nemes Károly: *Pier Paolo Pasolini*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp., 1985.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Az Antikrisztus*. Ictus Kiadó Bt., Szeged, 1993.
- Pasolini, Pier Paolo: *Amado Mio*. Kalligram, Pozsony, 2008.
- Pasolini, Pier Paolo: *Egy erőszakos élet*. Kalligram, Pozsony, 2011.
- Pasolini, Pier Paolo: *Eretnek empirizmus*. A költői film. Osiris, Bp., 2007.
- Pasolini, Pier Paolo: *Forgatókönyvek I. Mamma Róma, Máté evangéliuma, Médeia*. Kalligram, Pozsony, 2010.
- Pasolini, Pier Paolo: *Tisztátalan cselekedetek*. Kalligram, 2008.
- Pasolini, Pier Paolo: *Utcakölykök*. Kalligram, 2009.
- Ricoeur, Paul: *Bibliai hermeneutika*. Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp., 1995.
- Ricoeur, Paul: *Válogatott irodalomelméleti írások*. A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. Osiris, 1999.

Szilvássy Orsolya: *Testhelyzetek. A test Pasolini filmelméletében és -gyakorlatában*. In: *Apertúra*, 2006. URL: <http://www.apertura.hu/2006/nyar/szilvassy>, utolsó hozzáférés: 2013. január 9.

Taubes, Jacob: *Nyugati eszkatológia*. Atlantisz, Bp., 2004.

Tolsztoj, Lev: *Ivan Iljics halála*. Európa Diákkönyvtár, Bp., 2005.