

Szilvássy Orsolya

Testhelyzetek. A test Pasolini filmelméletében és - gyakorlatában

Szerző

Szilvássy Orsolya irodalomtudományból olasz irodalom alprogramon szerzett PhD-fokozatot 2002-ben a Szegedi Tudományegyetemen. 2006-ban diplomázott az ELTE Mozgókép- és médiakultúra továbbképzési szakán. Jelenleg a Tessedik Sámuel Főiskola Pedagógiai Főiskolai Karának oktatója és a médiapedagógia ismeretkör szakmai felelőse.

E-mail: sorsoja@gmail.com

Testhelyzetek. A test Pasolini filmelméletében és - gyakorlatában

La morte non è nel non poter comunicare
ma nel non poter più essere compresi. (1)

Pier Paolo Pasolini

„Captatio benevolentiae” avagy Pasolini aktualitása:

1975. november 2-án, Mindszentekről Halottaknapjára virradó éjjelen gyilkolták meg Pier Paolo Pasolinit. A tavalyi év halálának 30. évfordulója volt: az emlékezés, tiszteletadás ideje, és egyben egy sajátos alkalom a művekkel való foglalkozásra, a Pasolini-kép már megrajzolt tónusainak erősítésére vagy árnyalására. A köz előtt folyó kulturális kegyelet a kánonképzés kitüntetett időszaka.



Franco Fortini három évtizeddel ezelőtt, a tragikus halált követően arra szólította fel kortársait, hogy minél előbb kezdjék meg Pasolini alkotói hagyatékának tanulmányozását, lévén művészetének megőrzése a legmértőbb módja a művészre való emlékezésnek. Mégis azt tapasztaltuk, hogy éveken keresztül jobbra a rendőrségi vizsgálatok és törvényszéki események híreire épülő, életrajzi irányultságú és annak részleteibe belevesző reflexió foglalta el a műközpontú Pasolini-kritika helyét. Sokáig többet vizsgálták Pasolini éjszakáit, mint szövegeit, mélyrehatóbban kutatták az életével színre vitt non-konformizmust, mint sokrétű és művészileg termékeny szellemi teljesítményének eredetiségét. Sajátos szituáció alakult ki: az alkotó, akit Moravia hazája utolsó civil költőjének nevezett, utóéletében nem műveivel, hanem botrányaival, deviáns életével, és jobb esetben is csak tragikus sorsával foglalkoztatta a poszteritást. A biográfiai halálra vonatkozásban/vonatkoztatásban a Pasolini-művek sorsának sajátos iróniája érhető tetten: az „arisztokratikus”, a tömegtől önmagát szándékosan megvonó és tragikusan ignorált munkásság

a befogadásban végül mégis megkapta azt, amit maga mindvégig került – a szenzációéhes populizmus feloldozását.

Az utóbbi évtizedekben mindenesetre jelentősen javult a helyzet, az életrajzra fókuszáló recepció sokat veszített lendületéből. Egy valódi kritikai szemlélet feléledése figyelhető meg a világszerte szaporodni látszó monográfiák, konferenciák, folyóiratok tematikus számai, a Pasolini-műveknek szentelt egyetemi kurzusok létrejöttében, és ezek közt több kiváló és eredeti munka akad.

Bár a Pasolini-évforduló alkalmából tartott hazai megemlékezések – amint gyaníthatóan a külföldiek többsége is –, érezhetően eddig elmaradt penzumaikat igyekeztek pótolni, kétségtelenül a diskurzus nyitottabbá válását jelzik: a kulturális, művészi célokhoz ragaszkodó recepció eseményeinek nevezhetők és valóban színvonalas, az alkotó sokoldalú munkásságát átfogóan prezentáló művészeti programokkal járultak hozzá a korpusz mai fogyasztásához/fogyaszthatóságához, vagy egyáltalán – minimális célként – annak megismertetéséhez.⁽²⁾

Azt azonban meg kell jegyeznünk, hogy az eseménysorozat, mely emlékező funkcióját ugyan méltóképpen betöltötte, nem termelt ki – legalábbis egyelőre – számottevő gyarapodást vagy változást a hazai recepcióban.⁽³⁾ (Annyi eredmény azért mégis van, hogy a Pasolini Alapítvány megalakulása legalább az erre vonatkozó intézményes készletet jelzi.) Vagyis, ami a kánont illeti, nem érezhető progresszió: nem jelent meg egyetlen új monográfia sem, a megemlékező cikkek, tanulmányok néhány kivételtől eltekintve nekrológszerű összegzésekkel tettek eleget az évfordulóból adódó feladatuknak. A megemlékezés apropójából elkészült, Szkárosi Endre és Dobai Péter beszélgetésére épített magyar dokumentumfilm⁽⁴⁾ is inkább – médiumának egyébként teljesen megfelelően – népszerűsítő jelleget öltött, kissé szertelenül szerkesztett kulturális csevegéssel Pasolini aktualitását egyetlen attitűdben, a kapitalista világrend elleni lázadásban ragadva meg. Úgy tűnik, a kánonokat felrúgó művésztől megint egy régi, kicsit megfakult fénykép került elő valamelyik fiókból.

Ebben az írásban természetesen nem a jelzett hiányosságok pótlására ajánlkozom, előbbi észrevételeimet kevésbé kritikusnak, mint jelzésértékűeknek szántam: a fentiek egyfelől a Pasolini-kép egy paradox jelenségére hivatottak utalni, de bizonyos mértékig saját munkám szemléleti megalapozását, és ebből fakadó preferenciáit, érdeklődési területeit is felfedik. Az aktualitás kérdéséről van itt szó. Arról a meggyőződésről, hogy minden kritika benne áll az időben, és hasonlóképpen tárgyai, a művek is történések, processzusok részei: nem önmagukba zárt jelenségek, hanem értelmezéseik révén, és azok interakciójából egy folyamatosan táguló horizonton részesülnek jelentésben. A befogadásnak ehhez a sajátosságához köthető a szövegek elvi aktualitása, amely nem más tehát, mint aktualizálásuk, konkretizálásuk megteremtése és korszakokon átnyúló létezése. Az aktualitás ezért sem lehet pusztán a vizsgált mű sajátja, abból kivonandó adat, mellyel a mű eleve rendelkezik; megteremtése a jelen erőfeszítéseit igényli, anélkül, hogy saját energiáit fordítaná a befogadandóra nem jöhet létre új értelem. Az értelmezés munka, *Arbeit am Mythos*, minthogy „a mítosz kezdettől fogva recepciója munkájából nyeri el

történeti erejét”.⁽⁵⁾

A Pasolini aktualitásáról szóló beszédet itt kellene elkezdni, ennél a befogadóra háruló feladatnál, ami mindenképpen több és nehezebb, mint régi frázisok leporolása. Miért gondoljuk, hogy valóban mai érvényességgel bír a hatalmat, neokapitalista fogyasztói világrendet radikálisan támadó Pasolini? Ebben rejlene most is a mához szólás képessége? Aligha. Amit Pasolini a hatalomról mondott, nemhogy ma nem aktuális, de talán már életében sem minősült annak – keserű volt, utópisztikus és a világ számára emészthetetlen. Az idegenséget, a „degenerált” utódok közönyét mindenkinél jobban érezte ő maga. Pasolini nem ezért, *ennek ellenében aktuális*, ahogy kifejezi keserűségét és utópisztikus reményeit, vagy reménytelenségét. Mert azt azért tapasztaljuk, hogy a mához szólás képességét az életmű többszörösen felmutatja, de nem valamely ideológiai tartalom kidomborításával éri ezt el, hanem esztétikai értékei folytán egy átfogó szemlélettel, és nem utolsósorban a történetiség, a léhelyzetek mély és gazdag művészi megélésével. Annak beláttatásával, hogy *az azonosság és kifejezés időbe vetett és menthetetlenül retorikus*.

A test a Pasolini-kritikában

Az emberi test megjelenítései Pasolini filmjeinek hangsúlyos és visszatérő motívumai. A markáns arcok, a meztelen test, a testi erőszak, a szexualitás és homoerotika ábrázolásával a test a látvány szintjén, a pszichoanalitikus diskurzushoz kötődő témákkal (álom, Ödipusz-történet) valamint a művészettörténethez, a testábrázolások festészeti hagyományához való kapcsolódással konceptuális szinten is jelentések hordozójává válik. Meglepő módon azonban a Pasolini-kritikában nem esik túl sok szó a testről. Vannak ugyan címükkel a testet vagy ahhoz kötődő diskurzusokat megidéző monográfiák, de ezek többsége mégsem nyújt átfogó elemzést: vagy túlzottan metaforikusan és ezért rendszerezhetetlenül ragadják meg a témát, vagy elsősorban a szerző homoszexualitására koncentrálnak, a *gay-studies* mindenképpen érvényes, de mindenképpen parciális megközelítéseiként.⁽⁶⁾ A recepciónak ez a hiánya egyrészt különös, másrészt érthető is. A Pasolini-filmekben megjelenő testek egyrészt valóban testek, másrészt azonban mindig valami mások, szimbólumok, allegóriák, ezért nem bizonyulnak szerencsésnek azok az interpretációk, amelyek a testekről beszélve csupán a testiséghez mint erotikához, vágyhoz legszorosabban tartozó jelentésrétegekben nyomoznak. Így gondolkodik Peter Kuon is, amikor elutasítja a tematikus értelmezéseket.⁽⁷⁾



Hibát követnénk el, ha a testiséget Pasolininál kizárólag tematikai szinten közelítenénk meg: ha az *Atti impuri*, *Amado mio* és más korai elbeszélésekből csupán azt a provokációt emelnénk ki, melyet a friuli fiúk – Gide és Mann mintájára dekadens képzeteket mozgósító – homoszexuális teste vált ki az olvasóban... Hibát követnénk el, ha leragadnánk a tematikus szintnél, egyszerűen azért, mert Pasolininál a test egy intermediális esztétika elágazási pontjaként működik.

Amint azt a későbbiekben igyekszem megmutatni, a test valóban az esztétikai dimenziót is érzékeltető, privilegizált helyzetben lévő jelölő Pasolini munkáiban. Ezt a minőségét pedig abból nyeri, hogy – csatlakozva a fenti idézethez – egyfajta elágazási pontként működik a filmszövegben, de nem feltétlenül vagy nem csak intermediális vonatkozásban. Nem akarom persze vitatni, a Pasolini-filmek valóban lényeges ismérve a médiumköziség, vagyis a filmben egyébként inherens ösztéművészeti karakter hangsúlyozása, amellyel a kép, a szó, a zene és tánc specifikus esztétikai potenciálját hasznosítja és tükrözi egymásra. A test véleményem szerint azonban más értelemben is elágazási pont, más területeket is összeköt. Egyfajta link, vagy ugrópont szerepet játszik – nem a különböző médiumok terében, hanem a *modern, nyitott filmszövegben*, amennyiben felfokozott szimbolikája folytán nemcsak *különböző szemantika, vagy tematikai mezőkre*, hanem a *szerző más szövegeibe*, illetve a *művészi szöveg használatának különböző síkjaira* is vezet.

1. Testek túl a filmekben

1.1. A valóság, a nyelv és az emberi test státusa Pasolini filmelméleti írásaiban

Az ábrázolt test Pasolini filmelméleti kijelentéseinek kontextusában a film, valóság és nyelv viszonyának problémaköréhez kapcsolódik, amellyel a rendező szemiotikai indíttatásra kezd el foglalkozni a hatvanas évek közepén. A szemiotikai kutatás a kultúra több területét átfogó expanziója során ekkor éri el a filmelméletet, és azzal a céllal fordul új tárgya felé, hogy azt a kommunikáció felől közelítve mint jelentőmechanizmusok rendszerét, azaz mint nyelvet írja le. A film és nyelv fogalmi párhuzama – amely a filmelmélet történetében Balázs Béla óta többször és

többféle értelemben is előkerült már – még egyazon diszciplinán belül sem bizonyul egyértelműnek: a Pesaróban 1965-ben tartott filmszemlén több résztvevős vita kerekedik ennek kapcsán.

Itt hangzik el először és vált ki a „keményvonalas” szemiotikusokból – vagy jobban mondva, az akkor egységes módon „keményvonalas” szemiotika képviselőiből – felháborodást és ironikus, lekicsinylő reakciókat Pasolini tézise, mely szerint a film a „valóság írott nyelve”. Eco, Garroni, Bettetini, Metz és Roland Barthes egyaránt elfogadhatatlannak tartják Pasolini naiv, a realizmus illúzióját védeni látszó álláspontját, és mögötte egy misztikus, tehát a tudomány minden misztikát leleplező szándékával összeegyeztethetetlen világképet sejtnek. A filmet a valósággal ontológiailag egy szintre hozó elképzelés szükségszerűen avítnak, reakciónak tűnik annak, a kor szemiotikáját/szemiológiáját egyesítő közös célkitűzésnek a fényében, amely, és egyébként üdvözölhető módon, éppen a társadalmi gyakorlat egyre több szegmenséről mutatja ki az önkényességet. A társadalomtudományokban akkortájt uralkodó paradigma, a nyelvészeti vizsgálat eszközeivel bebizonyítják: a természetesnek látszó jelenségek mögött nem a természet, hanem a közmegegyezés és bizonyos érdekek munkálnak.

Kétségtelen, Pasolini kijelentéseinek jó néhány olyan eleme van, amely metafizikába hajlik.⁽⁸⁾ (De kiről nem mondták ezt még el a bölcselet történetében?) Ráadásul, a miszticizmustól eltekintve elkövet olyan „hibákat” is, melyek nézeteit a korabeli kontextusban formailag nehezen elfogadhatókká teszik: egyrészt azokat nem homogén diszciplináris keretben fogalmazza meg – ami természetesen csak a hatvanas-hetvenes években minősülhetett vétségnek, másrészt – és talán ez az egyetlen valóban hibának tekinthető vonás – nem teljesen korrekt módon élt bizonyos nyelvészeti analógiákkal.



Az előbbivel kapcsolatban hadd idézzem Maurizio Vianót, aki monográfiájában külön fejezetet szán Pasolini elméleti téziseinek, valamint nagyszerű – bár némely tekintetben kiegészítésre szoruló – áttekintést ad annak recepciójáról is.

Pasolini meglehetősen hanyagul használt olyan kifejezéseket, mint „természetes” és „valóság”, és ez megtette hatását. Felháborodást keltett ezen kívül az is, hogy egyszerre látszott képviselni nyelvészeti és fenomenológiai nézeteket (a valóság kettős reprezentációja az én és másik vonatkozásában), melyeket marxi és vicói nézőpontokkal kevert (az emberi cselekvés mint történelemformálás), illetve posztstrukturálisizmussal (az írott nyelvnek inskripcióként való felfogása) és vallásos misztikával („természetes, totális nyelv”, „Teremtés könyve”) vegyített. És mindezt miközben filmelméletet írt!(9)

Ami pedig az utóbbit illeti, zavaró körülmény véleményem szerint Pasolini fejtegetéseiben az a makacsság, amelyet a filmnyelv mint természetes nyelv fogalma iránt tanúsít.(10) Jóllehet, az általa a filmre alkalmazott nyelvfogalom bizonyos tekintetben tényleg a természetes nyelvek kritériumait viseli magán – amennyiben azt beszélt és írott nyelvre osztja a saussure-i *langue* és *parole* opozíció mintájára(11) –, ám valójában ez csupán szükséges, de nem elégséges feltétele a definíciónak. Mert hát azt az igazságot mégse vitassuk el Metztől, hogy a film nem nyelv a szó szoros értelmében, hiszen nem rendelkezik kettős artikulációval, ami a verbális nyelvek elengedhetetlen attribútuma.(12)

Pasolini elméleti kijelentéseinek igazi hordereje ezért nem a valóság mint természetes nyelv vonalon keresendő, amely miatt, és a kortársak szűk látóköre, szűk keble folytán, írásai – minden újszerűségük és remek intuícióik ellenére – éveken keresztül a filmelmélet margináliái közt kaptak csak helyet. Pasolini újraolvasása a valóság mint „nyelv”, vagyis nyelvezet irányban azonban nagyon termékenynek bizonyult, annak bizonyul még ma is – és nemcsak a filmelméletek számára. Nézeteinek „rehabilitálása” bár a nyolcvanas években elkezdődött, még mindig egyik le nem játszott játszma a gondolkodásnak. Jól mutatja ezt Eco 1997-es kijelentése, melyben jelentősen revideálja korábbi véleményét. Igazából teljesen ártértékeli, anélkül, hogy teljesen felmentené a Pasolini-féle elképzelést, amennyiben azt peirce-i terminusokban újrafogalmazhatónak, tehát egy új állásponttal, a hatvanas évek óta jelentősen nyitottabbá vált szemiotikával összeegyeztethetőnek találja.(13)

S hogy miért peng ez a téma meglehetősen érzékeny világnézeti húrokat? Pasolini ugyanis, ahogy a hatvanas évekből látszott, nem tételezi fel a társadalmi praxist, ami szavatolná a dolgok jelentését, ekkor tehát valami mást kellene a helyébe állítani, mondjuk Istent, vagy valamely innátista elképzelést. A tényleges helyzet viszont az, hogy Pasolini tisztán látja ezt a gyakorlatot, sőt *csak ezt látja, a gyakorlatot misztifikálja*. Maga a létezés válik számára egyfajta értelemképző gyakorlattá, amikor megállapítja, hogy a valóságban már eleve, az érzékelés előtt benne van a jelentés, és a valóság e jelentéseket csupán kommunikálja annak, aki szintén e valóság részét képezi. Tehát tulajdonképpen egy másik „hübriszt” követ el: nem – pontosabban nem megfelelően – használja az objektív valóság kategóriáját. Onnan indul, ahová a logikusok,

szemiotikusok el akarnak jutni. Ez utóbbiak feltételezik bár a valóságot, mint tőlünk független tények halmazát („a világ az, aminek esete fennáll”), ugyanakkor igyekeznek bebizonyítani, a valóságban alig van valami nyelvtől vagy társadalmi praxistól független jelenség. A nyelvfilozófia amellet érvel, hogy már a percepció is lényegében nyelvi struktúráink függvénye, másrészt – ahogy már utaltunk rá – a szemiotika egyre több, korábban „naiv módon” természetesnek hitt jelenségről állítja: voltaképpen a közmegegyezés eredményei. Pasolininak, mint gyakorlati embernek és szuverén gondolkodónak nincs szüksége absztrakt konstrukciókra. (Hiszen csak elvileg létezik objektív valóság, a magánvaló dolog nem valamely létező, hanem egy logikai fogalom. S mindez nyilvánvalóan azt is jelenti, hogy a szemiotikának a valósághoz fűződő viszonya nem kevésbé ideológiai alapokon áll, mint bármely más világnézetű filozófiának.(14))

Ha zárójelbe tesszük Pasolini kijelentéseinek misztikus voltát, azt találjuk tehát, hogy a másokkal megosztott tapasztalati valóság az, amit a filmmel rokonít. Ez a valóság *egy modern világ*, az interszubjektív praxis világa, ahol akarva-akaratlanul minden jelként működik. („Nincs semmi a természetben, ami ne lenne reprezentáció”.(15)) A valóság nyelv, valamely jelentésnek a saját eszközeivel – a szubjektumnak a fizikai valósághoz és másokhoz fűződő kölcsönös viszonyát megjelenítő –, *cselekvéssel* való kifejezése.

Ha tehát a valóság nem más, mint természetes film [cinema in natura], akkor ebből az következik, hogy az első és legfontosabb emberi nyelvezet maga a cselekvés, amely mint viszony lehetővé teszi a fizikai valósággal és a másikkal való kölcsönös reprezentációt.(16)

Majd pontosabbá teszi a meghatározást, a valóság és a film nem teljesen ekvivalens fogalmak, az előbbi úgy viszonyul az utóbbihoz, ahogy a beszélt nyelv az írottéhoz.

A valóságban életünkkel készítünk filmet, vagyis gyakorlatilag azáltal, hogy létezőnk, tehát cselekszünk. *Az egész élet, az összes véghezvitt cselekvéssel egy természetes és élő film és így, természeti vagy biológiai sajátossága révén nyelvészeti szempontból a beszélt nyelvnek felel meg.*

Tehát azáltal, hogy élünk, megjelenítjük magunkat, és tanúi vagyunk mások reprezentációinak. Az emberi világ nem más, mint ez a kettős reprezentáció, amelyben, ha úgy tetszik, egyszerre vagyunk egy gigantikus *happening* színészei és nézői is...

A cselekvés – vagy tágabban a valóság (ami mindig cselekvés) – nyelvezetének reprodukciós archetípusai ma egy mechanikus és közönséges eszközben, a filmfelvevőgépben konkretizálódtak. Ezért az nem más, mint az írott megfelelője egy természetes és totális nyelvnek, a valóságban végbemenő cselekvésnek.(17)

Ha jobban belegondolunk, ezek a megállapítások nem egy filmelmélet, hanem egy filozófiai esztétika vagy ismeretelmélet körvonalait nyújtják. Nem a filmről, hanem a valóságról, a szubjektum számára adott valóságról szólnak elsősorban, a szubjektum-valóság viszony pedig a film tapasztalatán keresztül válik *szemléletesebbé*, jobban érthetővé. Pasolininak konkrét javaslatai is

vannak ebből következően: mivel a filmről való gondolkodás megvilágítja azt a viszonyt, amely a világ és a szubjektum közt létesül, a film eszközeinek tanulmányozása beleilleszkezik egy nagyobb spektrumú kutatás, a valóság általános szemiotikájának keretébe.

(A) valóság általános szemiotikája valójában olyan filozófia, amely a világot nyelvként interpretálja. (18)

A valóság általános szemiotikájának gondolatával Pasolini olyan új szaktudományos kérdéseket vet fel, amelyek tágították a szemiotika horizontját. Néhány évvel később a jelentésre (tehát nem a jelre, mint az interpretatív szemiotika, vagy a lingvisztikai jelrendszer egészére, mint a strukturális nyelvészet) összpontosító, elsősorban Greimas nevéhez kötődő kutatás lesz az, amelyet egyrészt nemcsak a természetes nyelvek, hanem a természeti világ makroszemiotikája is érdekel, másrészt pedig Pasolininhoz hasonlóan használja az értelemkeletkezés mint transzpozíció elvét.

(A) greimasi elmélet egy általános szemiotika, vagyis nemcsak a természetes nyelvek makroszemiotikáinak, hanem a természeti világ makroszemiotikájának is figyelmet szentel. Ez utóbbi, „a józan ész” közös tapasztalati világa maga is egy kétszintű nyelvezet, figurális nyelv, melyet érzéki tulajdonságok tagolnak. (19)

A jelentésképzés ezért nem más, mint az egyik szintről a másikra, az egyik nyelvből a másikba történő áthelyezés, miközben az értelem egyszerűen az átkódolás lehetőségének tekinthető. (20)

Nem véletlen, hogy Pasolininak ebben az irányban – Deleuze-ön keresztül – a filozófiához is lesznek kapcsolódási pontjai. A rokonlelkű francia (21) két nagyszabású könyvben szintén filozófiai keretben veti fel film, valóság és „nyelv” (nála gondolkodás) kérdését. Alaptételeinek felállítására Pasolini egyértelmű és számottevő hatást gyakorolt, s Deleuze-nek – mintegy okulva az előd hibáiból –, sikerült a vallásos misztikától is megszabadulnia, hiszen az előzetes értelmet, illetve az értelem megteremtésének lehetőségét, nem a valóságba mint nyelvbe, hanem egy nyelv előtti, mozgásokból és gondolkodási folyamatokból álló szellemi kapacitás területére utalja. (22)

A film tehát a valóság írott nyelve, a valóság maga pedig a beszélt nyelv, valóság és film tehát egylényegű: a filmre vett látvány egyrészt a filmen kívüli valósághoz tapad, másrészt a film mint audio-vizuális médium eszközeivel konstruálódik. Ám ez a műviség tulajdonképpen már jelekre és a jelentésre utalt emberi mivoltunkból fakadóan egzisztenciánk sajátja is, a film nem tesz mást, pusztán érzékletesebb, kódoltabb formában tárja elénk „retorikus” léthelyzetünket. Élet és film intim kapcsolatának ez a felismerése az, ami Pasolini írásaiban valóban iránymutatónak bizonyul.

A mi fejünkben tehát már létezik egy bizonyos 'Valóság Kódex' (tehát az Általános Szemiotika potenciális Kódexe, amelyről beszélek). És ezen a ki nem fejezett, tudattalan kódexen keresztül, amelyet a valóságból merítünk, értjük meg az egyes filmeket is. Sőt,

hogy igazán egyszerű és elemi módon fejezzem ki magam, a filmekben a valóságot ismerjük fel, amely ugyanúgy nyilatkozik meg bennük, ahogy általában a mindennapokban is.(23)

1.2. A testre figyelő modernitás

A testábrázolás Pasolininál ebben a filozófiai keretben értékelhető, elméletéből következően a testek a tulajdonképpeni jelölők, „*élő színtagmák*”(24) hordozói lesznek. A testnek/testiségnek ez a felértékelése azt is előre vetíti, hogy Pasolini számára különösen fontossá válnak azok a jelentésgeneráló eszközök, amelyek nem esnek egybe a történetmesélés logikai-kauzális rendjével, hanem érzelmi, hangulati természetük révén a nézőt testi, érzékelő mivoltában érintik meg. Vagyis a nézőt visszavezetik az esztétika „eredeti” célterületére, mivel a görög „*aisthitikos*” kifejezés erre a testi, anyagi érzékelésre utal, arra az érzékszervi percepcióra, amelyen keresztül a befogadó és kiváltképp a film nézője mobilizálható.

Ugyanakkor a testek jelölő státusát domináns helyzetbe hozó Pasolini-nézetek és filmek az esztétikáinál tágabb kontextusba is helyezhetők. Olyan korában, de még korunkban is formálódó diskurzusokhoz kapcsolódnak, amelyeknek közös jegye, hogy más-más keretben ugyan, de a test, testiség történeti rehabilitációját kívánják végrehajtani; továbbá abban is egyetértenek, hogy a történelem nem ártatlan, természetes folyamat, és ennek legjellegzetesebb példáját éppen az emberi testnek juttatott ideológiai szerepekben találják meg.(25) A tudományos és a művészi tevékenység erre egyaránt reflektál, dialogizálva halad az elfedett jelenségek feltárásában, hogy láthatóvá tegyék a történelemben mindig is jelenlévő cenzúrát, az ideológia erőszakos jellegét. A pszichoanalízis, a kulturális antropológia, a szemiotika egyes iskolái vagy a hatalmi mechanizmusokat és metafizikákat kritika tárgyává tevő filozófiai gondolkodás bizonyos eredményei ihletet nyújtanak, másrészt ihletet is merítenek a művészi gyakorlatból.

A testek materialitásának szentelt figyelem a posztstrukturalista elméletekben emelkedik explicit módon társadalomszemléletet formáló érvényre az 1970-es évek végétől kezdve(26) , de ennél jóval korábbi művészi példákat is találunk, amelyek a test pszichoszociális aspektusainak főszerepet juttatnak és a testet a jelentésalkotás megkerülhetetlen forrásaként kezelik. A pszichoanalitikus gondolkodástól inspirált Peter Brooks a modern elbeszélő irodalom jellegzetes vonásának tekinti annak a testhez fűződő kapcsolatát, és abban a modernség egyik alapvető tulajdonságára ismer. Úgy látja, a modern szövegek oka és tárgya az emberi test. Ebben az értelemben a test nem egyszerűen a narratíva szimbolikus építményének alapanyaga, hanem olykor annak nyelvi kibontakozásában, az elbeszélésben is meghatározó szerephez jut. Brooks a test szemiotizálódásáról beszél, és ezzel egyidejűleg a történet szomatizálódását is regisztrálja, s azt érti ezalatt, hogy a szövegben jellé vált test, mint a vágy tárgya, a megragadhatatlan, szükségszerűen utópisztikus jelentésre utal. A modern elbeszélő műfajokban a főszereplő gyakran

vágyakozik egy testre (leggyakrabban valaki máséra, de olykor saját magáéra), a vágyott test ebben a viszonyban – a vágy kielégüléséhez, a hatalomhoz és a jelentéshez jutás eszközeként – valamely végső értéket jelenít meg. (27)

2. Testek a filmekben

2.1. A filmes „testbeszéd”

Pasolini filmről szóló írásaiban világosan megkülönbözteti az absztrakt, pusztán lehetőségeiben felfogott filmet („cinema”) annak konkrét megvalósulásaitól („film”). Álláspontja ebben a tekintetben teljes összhangban van a kanonizált szemiotikai felfogással, mivel az utóbbinak egyáltalán nem vitatja esztétikai és konvencionális jellegét, és a filmkészítés gyakorlatában sem tekinti a műviséget szükséges, ám kerülendő rossznak. Éppen ellenkezőleg, filmjein azt látjuk, hogy tudatosan és bőven használta a film konstruált voltát feltáró eszközöket, és legkevésbé éppen a naturalista hatásra vágyó filmek sajátja, a hosszúbeállítás(28) fordul elő nála.

A film jelei a valóságból származó jelek, nem önkényesen és rendszerbe ágyazottságuk révén hordozzák jelentésüket, hanem – legalábbis elsősorban – motiváltságukból fakadóan. Ezek a sajátságok több tekintetben is megkülönböztetik a filmet a többi művészeti ágtól és technikától. Egyrészt a képi jelek valóságosságából és kodifikáltságuk hiányából(29) a film megalkotásának – az irodalommal szemben – nagyobb kihívásokkal járó specifikuma származik, másrészt a film általuk tesz szert elemibb kifejezőerőre vagy plaszticitásra.

A filmalkotónak nem áll rendelkezésére szótár, csak a lehetőségek végtelene, képi jeleit (im-segni) nem egy jól őrzött kincsesládából veszi, hanem a káoszból, ahol azok pusztán lehetőségként, egy álomszerű vagy automatikus kommunikáció árnyaiként vannak jelen. Szemléletesen fogalmazva a filmalkotó feladata nem egy, hanem kettő. Mivel (1.) a káoszból ki kell választania, és lehetségessé kell tennie a jeleket, úgy kell viszonyulnia hozzájuk, mintha a jelentéssel bíró képi jelek (arcjáték, környezet, álom, emlékek) szótárának részét képeznék; (2.) ezután láthat neki az írói feladat végrehajtásának, ami abban áll, hogy a szóban forgó, csupán morfológiailag létező képi jelekhez az egyedi kifejezés minőségét kell kapcsolnia.(30)

A szereplők a filmen éppúgy, ahogy a valóságban is, cselekedeteik jelein, vagyis *élő színtagmákon* keresztül beszélnek hozzánk a következő felosztás szerint:

1. a fizikai jelenlét nyelve; 2. a magatartás nyelve; 3. a leírt, kimondott szó nyelve; mindezek a cselekvés nyelvében összegződnek, amelyen át létrejön a kapcsolat köztünk és az objektív világ között.(31)

Az, hogy a konkrét film megalkotásában a testnek többszörös és lényegi szerep jut, részben magától értetődik, részben viszont határozott stilisztikai-formai elkötelezettségre vall. A filmnek a testre utaltsága figurális természetéből eleve adódik: míg az írott szövegben a testről beszélnek, addig a filmben maga a test beszél. A test a film, és főképpen az elbeszélő film expresszív formáinak lényegi elemét alkotja, egyszerre lévén kép, hang és akció, ábrázolása a statikus tárgyakénál vagy tájakénál eleve jobban megfelel a film jellegének. Pasolini azonban úgy tűnik, felülírja, illetve tudatosan felfokozza ezeket az adottságokat, a testre bízott jelölő funkciót már pályája elején különösen intenzívvé teszi. Mindig is nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy olyan testeket, arcokat szerepeltessen filmjeiben, amelyek maguktól, a fikciótól függetlenül is kifejezők. Korai filmjei (*A csóró*, *Mamma Roma*), bár a színre vitt történetekkel és helyszíneikkel még úgy látszik, a neorealista stílust folytatják, valójában már nem tekinthetők egy realista esztétikai program kifejezéseinek. A történelmi aktualitástól eltávolított, sajátos érzelmességgel és fizikális egyediségükben bemutatott hősök egyértelműen jelzik: ezek a filmek mások, és mást akarnak, mint a valóságot, vagy annak valamely átlényegített esszenciáját a népi tömegeknek közvetíteni.

2.2 Pasolini „autentikus” tekintete és a költői film

Az eddig elmondottak talán hozzájárultak egy Pasolinira – mint műveivel keletkező szöveg-identitásra – vonatkozó elképzelés kialakításához. Ez az elképzelés nem több a szerzői pozíció jelenlegi rekonstrukciójánál, mely a szóban forgó szöveg-identitás, vagy egyfajta auktoriális „tekintet” sajátosságait kísérel meg leírni. A tekintet szó ebben az elméleti vonatkozásban metaforikusan használt, hiszen nem kizárólag a fokolizációhoz köthető jelenségek képviselik a szerzőséget a filmben, hanem megalkotásának komplex stratégiája. A film nézőpontkínálatában e stratégiáknak csak egy, ugyanakkor legszemléletesebb elemét ismerhetjük fel.



Illusztrációképpen emlékezzünk vissza Pasolini *Dekameronj*ának egy híres képsorára, amikor is a Pasolini alakította Giotto keretet formál ujjaiával, és abba tekintve leli kedvét a középkori piac

látványában. Az esemény minden további nélkül beilleszthető az elbeszélt történetbe, melynek Giotto egyik szereplője, aki nem tesz mást, mint festői látásmódját gyakorolja. E látásmód által indul el a hétköznapi egy másik állapotba, a megformált műalkotáséba. Fontos azonban, hogy ennek az átmenetnek éppen az a momentuma jelenik meg előttünk, amely nem különbözik a filmes gyakorlat alapját képező keretbefoglalástól. Vagyis nem annyira Giotto, mint inkább Pasolini ez a szereplő, aki „kamerába” nézve nem is egy statikus, hanem egy hangos és mozgó képet élvez a zajos köztér forgatagában, s a mozgás nyújtotta élményt még fokozza is azzal, hogy „kézikamerája” – a rendező kedvelt eszköze – elfordul tengelye körül. Pasolini nem a környező valóságban, a látott dolgokban leli örömét, hanem az *életben és a filmben*, amely a testekben formát találó mozgásnak, az élet „esszenciájának” hű leképezése.

A *Dekameron*ban valami olyasmi fogalmazódik meg, amely nem az egyes film, hanem az általános film, a film mint jelentést előállító technika jellemzője. Néhány képbe sűrítve Pasolini több tanulmányban, előadásban leírt, szerzői pozícióját megalapozó nézeteit mutatja fel, és ezzel együtt pedig azt is bizonyítja, hogy a film – igaz, csak a maga sajátos módján – alkalmas gondolatok, filozofikus tartalmak kifejezésére. A rendező elméleti munkáiban megjelenő gondolatok egy olyan valódi filmelméletté állnak össze,⁽³²⁾ amelynek legmarkánsabb kérdése éppen a szerzői reflexió filmi megjelenítésére vonatkozik. Pasolini „A költői film” című írásában vizsgálja, hogyan jelenhet meg a filmen a szerzői szubjektivitás, amely minden művészet, de kiváltképp a költészet sajátja, és amellyel az irodalmi gyakorlatban – egyfajta függő beszéd, „discorso indiretto libero” formájában – akkor találkozunk, amikor „a szerző alámerül hősének lelkébe, és így hősének nem csupán lelki alkatával, hanem nyelvével is azonosul”.⁽³³⁾

Hogyan mehet végbe a *nyelvi* azonosulás a filmen, ahol nincs intézményes filmnyelv és nincsenek ehhez képest különböző filmképi nyelvjárások, tolvajnyelvek sem, vagy ha vannak is, azok teljességgel alkalmazhatatlanok, mert esetenként mások? A rendező ebben a helyzetben csak áttételesen, lélektani és társadalmi értelemben tudja alkotó-önmagát megkülönböztetni hősétől, a filmes kommunikáció sajátosságaiból eredően eljárása nem lehet lingvisztikai, csupán stilisztikai, feladata pedig abban áll, hogy megtalálja a megfelelő stilisztikai eszközöket a maga függő beszédéhez.

Pasolini megállapításai egyértelműen jelzik, milyen irányban mozdul el a neorealizmustól. A költőiség felvetése a valóságábrázolás kívánalmáról arra a filmnyelvre irányítja a figyelmet, amely egy individuális választás eredménye, és ezért feltétlenül, megkerülhetetlen módon vonatkozik a szerzőre. A szerző így nem oldódhat fel teljesen semmilyen kollektív tudatban, a saját nyelv pedig lehetővé teszi számára, hogy autentikusan⁽³⁴⁾ szólaljon meg, felszabadulva a domináns reprezentáció, az uralkodó ideológia nyelvi elnyomása alól.⁽³⁵⁾

2.3 Az erotikus/szokrális test

Pasolini egész filmes pályafutása alatt öntudatos és önelemző modern szerzőként cselekszik a

szöveggel, a többszörösen kódolt, több szimbolikus kódhoz köthető testek filmjei modernségének lényeges elemét alkotják. A filmekkel való cselekvés a művészet „tettértékű” koncepcióján nyugszik szorosan kötődve ahhoz a baloldali értelmiségi pozícióhoz, melyet mindig is felvállalt, és amelynek célkitűzése a valóságban való aktív részvétel. Egy olyan poétikát követ ezzel, amelyben a valóság alakításának készítése kitágítja a hagyományos művészi célokat. Az esztétikum elveszti önálló értékét, a politikummal és az önanalízissal vagy identitásteremtéssel egybefonódva a filmek értelmezése egy összetett vonatkozási rendszer előterében válik lehetővé. A művészet, az ideológia és az identitás képezik azokat – a gyakorlatban egymástól el nem választható és nem is rangsorolható – jelentéssíkokat, amelyekben a Pasolini-filmek a testet koncepciózusan felhasználják.

Pasolini már csak koncepciói miatt sem folyamodhatott valamiféle semleges stílushoz, elveinek közvetítése morális küldetés számára, és megköveteli az érzelmekre és értelemre egyaránt apelláló, olykor egészen manierizmusig fokozott hatáskeltést. Éppen ezért nem is csodálkozhatunk, hogy az ateista és magát kommunistának valló rendező képi világa a vallásos művészetből merít elsősorban. Egyrészt konkrét utalások formájában kapcsolódik a középkori (*Trecento*) és manierista (késő *Quattrocento*) festők munkáihoz, másrészt e művek szakrális auráját ülteti át a film modern közegébe és teszi az audio-vizuális esztétikum lényegi összetevőjévé.

A rendezői munka minden fázisában megjelenik az erre irányuló törekvés, legelőbb a képi „szótár megalkotásánál”, amely főként a szereplők sokszor komoly energiákat igénylő, céltudatos kiválasztását jelentette. Filmjeinek visszatérő alakjai reáliák és mégis elvont eszmények, az autenticitás és valóságosság benyomását keltő stilizációk, vagyis olyan testek, amelyeket még nem vett birtokba az ipari civilizáció és a polgári kultúra. Pasolini szenvedélyesen gyűjti ezt a helyszínekben és az emberekben egyre kevésbé fellelhető érintetlenséget. A *Máté evangéliuma* forgatásakor Palesztinába megy(36) tájak és arcok után kutatva, majd csalódottan tér vissza Olaszországba, ahol végül is Pugliában és Calabriában találja meg, amit keresett:

...az araboknak szokványos, lágy, szép és kicsit üres arcuk van, semmi nyoma rajtuk Krisztus ottjártának, a zsidók arca pedig modern, ilyeneket Milánóban is találhat az ember...(37)

Filmjeinek visszatérő főszereplői, azáltal, hogy egy eleve meglévő esztétikai képzet megjelenítése, egyfajta ikonjellegre tesznek szert az életműben, és Pasolini tudatosan dolgozik az ebben rejlő lehetőségekkel. Figuráin keresztül olyan utalásrendszert hasznosíthat, amely az egyes filmet előzményeivel, a konkrét jelenséget más vetületeivel köti össze, mintha a variációk egy személyes mitológia különféle darabjai lennének. Egyfajta művek feletti, átfogó diskurzus jön így létre, melynek összetartó hatása biztosítja, hogy Pasolini filmes munkássága esztétikáját tekintve lényegében homogén: noha stiláris vagy hangnembeli eltérések megfigyelhetők a korpusz darabjai közt, illetve ezeket az eltéréseket figyelembe véve az életmű korszakolhatóvá is válik,(38) az egyes

műveket azonban kivétel nélkül egy konzisztens, meghatározó vonás jelöli meg: a testek (a valóság) remítizálására, reszakralizálására és re-erotizálására való törekvés.(39)

2.3.1. *Accattone* – a Fiú teste

Pasolini első saját rendezésű nagyjátékfilmje, *A csóró (Accattone)*, mely 1961-ben készült el és azonnal nagy visszhangot váltott ki – az első csak 18 éven felülieknek bemutatható olasz filmként –, ezt a sajátos esztétikát vezeti be. A rendező a prózájából jól ismert római peremvárosi miliő fiataljaival játszatja el tulajdonképpen saját történetüket, amely átesztétizálva, a főszereplő tragikus sorsában válik jelképertékűvé. A peremvidék (*le borgate*) Pasolininál nem naturalista színekkel megrajzolt háttérként szolgál egy konkrét, történeti szituáció bemutatásának, hanem a marginális egzisztencia – földrajzi és történelmi viszonyoktól független – általános helyét foglalja el ebben a nyers, kezdetleges és álomszerű hatásokra játszó, *költői* filmben.(40)

Accattone egy a nincstelenség és lelki szegények közül, akiknek létfeltételei és ebből származó tragédiája időtlen-idők óta apáról fiúra száll, és akik csak szenvedő (passzív) alanyai (valódi „szubjektumai”) a történelmi szituációnak, anélkül, hogy arra bármiféle rálátással rendelkeznének.(41) Cselekvései – eleve kudarcra ítélve – egy anonim társadalmi igazságtalanság által kijelölt és lehatárolt területen mozoghatnak csak, ezért a halál – és ez vérbeli melodrájára vall – megváltásként éri. Csóró úgy fejezi be fiatal életét, ahogy a *Kifulladásig* szintén csóró Michelje, csupán a francia kényszercinizmusa kap „olaszosabb”, érzelmesebb színezetet. Pasolini Godard-on kívül, ha nem is narratív szinten, de másokat is idéz. Stílusában, technikájában – nem feltétlenül tudatosan – azokhoz a rendezőkhöz kötődik, akiknek művészi koncepcióit hozzá hasonlóan egy „emberközpontú”, a „másság elfogadására is nyitott”(42) szemlélet hatja át.

Az *Accattone* expresszív/stilisztikai utalásai egyértelműek, minden nehézség nélkül felismerjük Ejzenstejn, Dreyer, Mizoguchi, Chaplin vagy Bergman előtti főhajtásait ... a római külváros barakkjai, a szemét, a modernitás térhódításával elnyomottá vált, szerencsétlen nép páratlan arcú egyedei a „másság” hiperreális kinyilatkoztatásává állnak össze.(43)

Hogy *Accattone*-ból – fokozatosan és valóban gyönyörűen – egy lumpenproletár Krisztus válik, ennek a kitaszítottakkal közösséget vállaló szemléletnek az eredménye. Történetét áthatják a mítosz (Jézus kálváriája) és a tudattalan (az álom) motívumai, amelyek „valóságának” éppen annyira részét képezik, mint a tárgyi, társadalmi világ, amelyben pillanatnyi vágyaktól, ötletektől mozgatott cselekedetei által próbál fennmaradni. Morális ítéletnek nincs helye Csóró felett, hiszen nincs semmilyen tudata, amihez felelősség lenne társítható, és a nézőnek sincs felajánlva semmiféle pozíció, ahonnan bírálója lehetne a szereplőnek és hozzá hasonló környezetének. (Sőt, nemhogy nem kapunk ilyen nézőpontot, de Pasolini az etikai ítékezés és törvény hagyományos társadalmi letéteményeseit is – egy-egy nem ítélező szerepre sorvasztva – kivonja az ábrázolt világból, minthogy a katolicizmus csupán a babonás halálfélelemre épített rituálé, a rendfenntartás

pedig a testi-lelki erőszak gyakorlójaként jelenik meg.) A pszichológiai fatalizmus felülírja a (neo)realista objektivitást, és Bach zenéjével, valamint festményszerű beállításokkal megerősítve az elbeszélte eseményeket szükségszerűen a tragikus vég felé tereli.



A megjelenített figura – Pasolini mindvégig ügyel erre – nem lesz szeretni való és ezért szálnalmat keltő sem. Bár a film egyáltalán nem nevezhető érzelemmentesnek, az epizódokból felépülő történetnek nincsenek hagyományos értelemben vett (a szereplő érzelmeire épített) szentimentális mélységei és magaslatai, így a rosszéletű egy véletlen balesettel véget érő földi pályafutása teljességgel a mindennapok banalitásában lenne elhelyezhető – ha a sztori nem kapná meg mégis metafizikus/szentimentális magaslátát az „utolsó szó jogán” megjelenő „üdvözlés” lehetőségével. A film érzelmessége tehát az *agapé*, vagyis egyfajta keresztény „és mégis szeretet” logikájával teremődik meg, nem a jellemábrázolás és a dramaturgia, hanem a Csóróhoz köthető szubjektív nézőpontok, a vizuális stílus és az epizódok szimbolikus párhuzamait kidomborító elbeszélő szerkezet eredményeként alakul ki figura és néző közt. Az válik a filmben művésziileg különössé, *ahogy* Pasolini az esetlegességből és értéktelenségből a szükségszerűre és az értékvesztésre építkező tragédiát képes alkotni, *ahogy* Accattone egyszerűen és szövegszerűen „megszépül”, és odáig jut, hogy halála ennek a furcsa, kortalanul, vagy inkább klasszicizálóan modern szépségnek beteljesedése és pusztulása is egyben, magába sűrítve a Pasolini-féle esztétikumot, az erotika és a halál stigmáit egyszerre hordozó fiútest szépségét.

Az egyébként klasszikus filmekre jellemző tragikus-érzelmes (melodramatikus) hangnem jelenléte azoknak a filmeknek a sajátja, amelyek átmenetet képeznek a neorealista, a klasszikus és a modern film között. Lényegében azt a fajta kontaminációt tapasztaljuk *A csóróban*, amelyet Kovács András Bálint romantikus modernizmusnak nevez, és amelyet a filmi formálás különböző területeit különböző stílusok közt felosztva meg is határoz.

Mivel a korai modern filmek főleg a klasszikus stúdióvilágítási stílussal és komponálásmóddal, valamint a színpadias színészi játékkal álltak szemben, ebben a tekintetben a legtöbb, amit tenni tudtak, hogy közelítették a neorealizmus naturalista stílusához, de mivel a legtöbb modern szerző szemben állt a neorealizmussal, a

romantikus modernizmus vizuális minősége és színészi játéka meglehetősen klasszikus maradt.(44)

Erre a filmre (de Pasolinire általában is) ez a definíció csak megszorításokkal lehet igaz. *A csóró* ban, ahogy már volt erről szó, neorealista a közeg, az elbeszélés és a szimbolizáció alakítása pedig a klasszikus és a modern közt helyezhető el. A színészi játék tekintetében viszont nem illik a fenti általánosítás alapjául szolgáló művek sorába, hiszen az nem hogy nem klasszikus, hanem még a neorealista filmekénél is naturalistább (vagy mondhatjuk azt is: modernebb(45)). Accattone tudattalan élete testi funkcióira redukált öncélú egzisztencia, amelyet pusztán az önfenntartás, az éhség csillapítása motivál és tölt ki, és amely a nem pusztán biológiai (a szerelmi vagy erotikus, mint egy humánusabb/metafizikaibb élet utáni) vágy megjelenésével megakadályozhatatlanul felszámolódik. A szerepet játszó Franco Citti, ahogy a mintegy kétórás film jórésztében félig lehajtott fejjel, kissé ringatózva, álmatag szemekkel és léptekkel halad a Csórónak szánt „megváltás” felé, prototípusa vagy inkább archetípusa lesz ennek a minden mesterkéeltséget nélkülöző melankóliának.

Csóró minden földhözragadtsága ellenére álomszerű, és szépsége is az. A film álom, és bizonyos szempontból álom az élet is. Kétségtelenül freudi ihletésű, noha Calderonig és azon túl is érő Pasolininek a film onirikus jellegét hangoztató gondolata, melyet elméleti írásaiban is kifejtett. Az általában értett film képei, állítja ő is, olyanok, akár az álom és emlékezet képei. Éppen annyira valóságosak. *A csóró*ban álom-kép és valóság-kép egymásra tükröződnek. A lassú kameramozgások (kocsizások, zoomok, svenkek), a szaggatott vágásból és sok közeliből gyakran rekonstruálhatatlanná váló tér egy szubjektív valóság képzetét adják, a gyakori áttűnések pedig mintha egy álmos néző nehéz pislogásai lennének.

Accattone álmában éri el mindez (és a filmi dramaturgia is) a tetőpontját. Pasolini nem tünteti el az átmenetet ébrenlét és álom közt, éppen ellenkezőleg: nagyon is határozott kontrasztot alkalmaz. Hirtelen irreálisan teljes lesz a csend, a világítás még inkább elmélyíti a fekete-fehér ellentétet, ugyanakkor erős ellenfényeket is használ. A stílus cezúrájában a folytonosságot a diegetikus hang, Csóró ziháló lélegzetvétele teremti meg. A test folytonos, a képek mások, de mégsem radikálisan különbözőek. A tér és a történet ugyan irreális, de a látvány csak intenzívebbé vált, azt sugallva, hogy a valóságnak csupán egy másik, egy intenzívebben megélt, más szabályok szerint leképzett szintjén, egyfajta bennefoglalt valóságban helyezkedünk el.(46)

Talán egyik legsajátosabb jellemzője a filmnek álom és valóság racionális hierarchiájának megszüntetése, amely nyilvánvalóan szürreális elhajlást jelez a neorealizmus valóságfelfogásától.(47) A filmet nézve ugyanis úgy találjuk, hogy az álommotívumok a történet köré egy markáns hermeneutikai keretet írnak, s alapjaiban ingatják meg az egyértelmű jel-jelentés viszonyt csakúgy, mint a valóság egyértelmű leképezésébe vetett hitet – felfedve azt, hogy az (álom)kép jelentése mindig viszonylagos, és lényegét tekintve textuális. Míg a neorealizmus, mint mindenfajta realizmus, a képnek önmagában lévő erejére hagyatkozott, a jelentés és a józanész egyetemességében bízva igyekezett felszámolni mindenfajta meghatározatlanságot,(48) addig a

kép Pasolininál relációi által szövegszerűen, kontextusa és intertextusa terében nyer értelmet. A képnek nincs jelentése, csupán retorikus használata van.

A film második jelenetében Csóró kihívja a sorsot/véletlent, fogadásból tele hassal készül magát a Tiberiszbe vetni, megismételve egy korábban szerencsétlenül járt társának mutatványát. Az ugrásra készülő alak mögött a barokk Rómát idéző pazar márványangyal látható. Azon túl, hogy a nézőt elsősorban a történet alakulása érdekli, tehát az, hogy sikerül-e a hősnek végrehajtani és túlélni az eseményt, fel kell tennie azt a kérdést is, hogy milyen kapcsolatban van a hős (igazából anti-hős) a szimbólummal. Az első feltétlenül levonandó következtetése pedig az kell legyen, hogy itt egy szimbólummal van dolga, és ebben egy olyan intenció megnyilvánulását veheti észre, hogy a film nemcsak a történet által, de a történethez képest redundáns elemek által is kommunikálni kíván. Narratív expozíciók vagy incipitek vizsgálatánál – mint itt is –, gyakran tehetünk a szöveg értelmezési stratégiájára vonatkozó felfedezést, hiszen az elbeszélő szövegek kezdetei információtartalmuk tekintetében igen erős részei az egésznek, és ez nemcsak narratív, de metanarratív vonatkozásban is igaz.⁽⁴⁹⁾ Az, hogy ebben az esetben egy modern, epizodikus cselekményszerkezettel állunk szemben, azt eredményezi, hogy hagyományos feladataihoz⁽⁵⁰⁾ képest az expozíció metanarratív funkciója felértékelődik. Ezt a fajta expozíciót akár tipikusan modernnek is nevezhetnénk, hiszen mindez legtöbbször maga után vonja azt, hogy a komplex rendszerként megjelenő elbeszélés bizonytalanná vagy egyenesen önellentmondóvá válik.⁽⁵¹⁾

A szimbólum expozícióbeli felismerése ezért egyben felhívás a szöveg részéről további szimbólumok keresésére és a történet szimbolikus olvasatára, majd a lehetséges szimbolikus rétegek azonosítására. Ezt végiggondolva azonban arra is rá kell jönnünk, hogy a szimbólummal való találkozásunk az angyal megjelenésénél régebbi keletű. Már a filmszöveg előtti szöveggel, a paratextként működő Dante-idézettel is lezajlott, és mintha mindez azt is sugallná, hogy a konkrét szöveg szándéktól függetlenül, mindig egy megelőző szimbolikus tartalomra utalt,⁽⁵²⁾ ahonnan az értelem egyfajta láncreakció útján egyre csak érkezik a végtelenbe nyitott kezdet felől. A Dantétól vett részlet ezért nemcsak tartalmi utalás, amely Buonconte purgatóriumbeli történetét, egy bűnös élet jóra fordulását, vagyis a megváltás bűnbánattal bekövetkező lehetőségét állítja, és amely segít lefordítani Csóró halálát egy metafizikus nyelvre. Dante egy művészi program, a kód forrása is, lévén az európai/nyugati szimbolizmus felülmúlhatatlan művének szerzője, és ezen túl, a szimbolikus interpretáció egyik korai – Augustinus nyomdokain haladó – teoretikusa. Az *Isteni Színjáték* kölcsönvett szövege ezért a film szimbolikus komplexitására utaló első jeladás. Ugyanakkor az sem mellékes, hogy Dante szimbolizmusa nemcsak egy elvont eszmeiség kódolt formája, hanem olyan nyelvi absztrakció eredménye, amely a valóságban, pontosabban a szó szerinti értelemben gyökerezik. Remekműve ezért – amint Auerbach is állítja – bár metafizikai mű, az európai realista hagyomány kezdete is egyben.⁽⁵³⁾

Pasolini azonban nem „középkori”, hanem modern filmet forgatott. Míg Dante messzemenőig élhetett autoritásával és kijelölhette az értelmezés irányait, megadva a szimbolikus rétegek számát és referenciáit, addig Pasolininél – a művészi szokások jó néhány száz év alatti változása folytán – nem is találhatunk ilyen restriktív, (de ha találnánk, akkor se vehetnék komolyan). A szimbólum

itt, ahogy a modern szimbolistáknál is tapasztaljuk, nem adja fel enigma-jellegét, teret ad eltérő, és akár egymásnak ellentmondó értelmezéseknek is.



Accattone és az angyal együttes jelenléte olyan ambivalenciát visz a képbe, amely mindvégig meghatározza a film és nézője közti párbeszédet, és felvázolja a filmszöveg dualista ellentéteken nyugvó szerkezetét. Accattone úgy állítható szembe a szoborral, mint a lent a fenttel, kultúrátlan nincstelen a magas művészettel, a modern az antikkal, az élő a holttal, a hitetlen a hittel, a biológiai a metafizikaival stb. (Accattone jelentése a szobor jelentésének hatására metaforikusan keletkezik, sem a szereplőnek, sem a szobornak nincs izolált, csak relativizált, relációjukból előálló jelentése.) Az angyal, mint nem nélküli lény, annak a meghatározatlanságnak lesz a figurális kifejezése, amely az ellentéteket egymásra vetíti ugyan, de semmiféle dialektikus közelítést nem enged az oppozícióknak, nem békíti ki vagy oldja fel azokat szintézisben. A se nem férfi, se nem nő figura igazából annak a két világ közt kommunikáló *messaggero*-funkciónak a betöltője, amellyel Pasolini több filmjében is él, és eza harmadik típus, egy teljesen más nem lesz az, amellyel a filmben Accattone alakja azonosítható.

A kritikából természetesen nem hiányoznak teljesen azok a megállapítások, amelyek a szereplőnek/műnek erre a kettős természetére utalnak. Viano Pasolinit jellemző kettős látásmódról beszél („dual vision”), és az egy keretbe hozott ellentéteket („dual framing”) e látásmód megnyilvánulásának nevezi, miközben a kettősséget a figura „látens” homoszexualitásával hozza összefüggésbe. Micciché ellentmondásosnak nevezi Pasolini világát, anélkül, hogy ezt bővebben kifejtene, Bertelli még ennél is sommásabb, „mély ellentétek” egymásnak ütközését regisztrálja, és bár szót ejt a szerző homoszexualitásáról, igazából nem von le érdemi következtetéseket, minthogy az ellentéteket elsősorban filozófiai távlataikban, ám meglehetősen aforizmatikus módon, Nietzsche és Gramscin keresztül nézi.⁽⁵⁴⁾ Ezek alapján úgy tűnik, hogy a kettősségre mint értelemgeneráló erőre vonatkozó reflexió főként azokban a munkákban jelenik meg, amelyek nem tartóztatják meg magukat a testiség/nemiség körébe tartozó kérdések felvetésétől.⁽⁵⁵⁾

A csóróban ugyanis azt látjuk, hogy Accattone bár külső jegyeiben nem különbözik társaitól és

társadalmi közegetől, valahogy mégis magányos és kívülálló alak. Kívül áll a proletár közösségen, mert nem dolgozik, a családon, mert életvitele miatt elkergették, de mikor az angyalian ártatlan Stellát végül mégsem akarja prostituálni, kívül kerül a prostitúció alvilágán is.⁽⁵⁶⁾ Csóró munkakerülő, mert nem akar kizsákmányolt lenni, inkább a hatalom pozícióját foglalja el női testeket bocsátva áruba. Morális tisztulása akkor kezdődik, amikor erről a szerepről is lemond, és inkább a kizsákmányoltságot választja, majd – lévén az nem valódi alternatíva, ugyanannak a rendszernek másik pólusa – végképp kiszállva az elnyomó-elnyomott oppozícióból, tolvajnak áll.

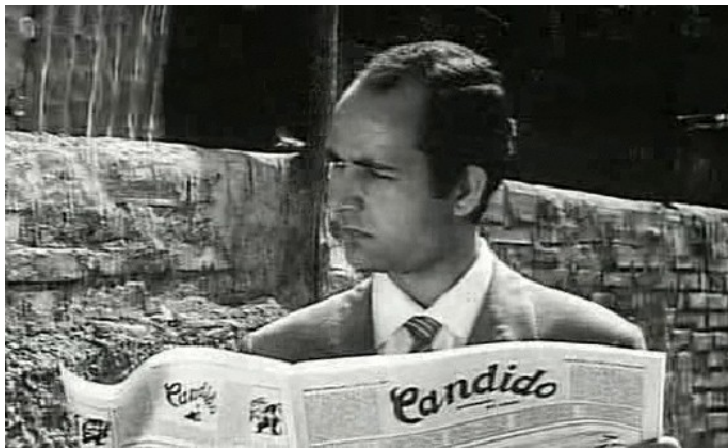


Accattone egy vándorló, meghatározatlan elem ebben a társadalmi szerkezetben, egy kétértelmű lény. A térszűkítést bemutató jelenetben Csóró, hogy csökkentse az éhes szájak számát, félrehívja a házigazdát, Fulviót, hogy megbeszéljék, hogyan szabadulhatnak meg a többiektől. Beszélgetésük közben bizarr látvány kerekedik: Csóró egy női kalapot vesz fel, Fulvio fejére pedig egy fonott kosarat helyez. A két szereplőt profilból látjuk, majd egy vágás után Csórót egyedül, mögötte a falon egy női fénykép néz egyenesen a néző szemébe. Viano kitűnő érzékkel figyel fel az itt rejlő, határozottan *gender*-irányultságú értelmezési lehetőségekre.

Ez a beállítás azon túl, hogy megerősíti a női kalappal bevezetett ellentétet, a nemiséget mint mindvégig jelenlévő kapcsolatrendszert állítja előtérbe, melyet Accattone (és talán *Accattone* is) ez idáig szisztematikusan elrejtett, nem reprezentált. Minthogy a legtöbb filmbeli nőfigura prostituáltként kizsákmányolt és mindegyik a férfiak könyörületére bízva valamilyen uralt pozíciót foglal el, a falon lévő női képmás ehhez képest egy olyan polaritást vázol fel, amely viszonyítási alapként szolgál Accattone képéhez. Az, hogy Accattone női kalapot vesz fel, vajon azt jelenti, hogy ő is hasonlóan kizsákmányolt? Azt sugallja mindez, hogy el akarja hagyni a kizsákmányolókat nemét? Vagy arról van szó, hogy Accattone, *Accattone* (az *écriture féminine* értelmében) nővé akar válni? Netán Pasolini kívánsága ez? Akárhogy is van, újból azzal szembesülünk, hogy egy beállítás egyértelmű értelmezését vertikálisan elrendezett feszültségek hiúsítják meg.

A képek szimbolikája itt tehát a háttérben rejlő utalásrendszert alkot, a domináns, történetorientált olvasathoz képest egyfajta másodlagos szöveget hoz létre. A kép nem válik le teljesen „szó szerinti értelméről”, vagyis közvetlen refenciájáról, ennyiben tehát realista a dantei/auerbach-i értelemben,

ugyanakkor modernista módon nem is mellékel megoldó kulcsot az ambivalencia megfejtéséhez. A gender-téma éppen a nemiség meghatározatlanul hagyásával – és Viano itt már kiegészítésre szorul –, a szexuális identitás konkrét témáját, amellyel Pasolini nagyon óvatosan bánik,⁽⁵⁷⁾ hozzárendeli, visszavezeti az identitás általában vett problémájához, amely az angyalmotívum átvezetésével Accattone Jézussá válásában jelentkezik. Accattone a kalapban olyan kétértelmű lény, akár az angyal (a kalapos kép szintaxisa egyébként is utal az angyalos képére) és pontosan olyan kortalan, örök fiú. A Fiú kiszolgáltatottsága éppen abból a képtelenségből fakad, hogy valaha is apává/Atyává váljon. Látjuk a filmen, ahogy Csóró sem tudja elfoglalni az apai pozíciót, és ez fia nyakláncának ellopásával végérvényesen megpecsételődik.



A Csórót figyelő rendőr tekintete is az Apa-Fiú mítoszhoz kapcsolódik. Miután Csóró Stellához fűződő érzelmei és korábbi futtatottja, Maddalena vallomása miatt gyanús személlyé válik, egy fiatal és egyáltalán nem marcona arcú rendőrt állítanak rá, akinek figyelő tekintete, a végkifejlet felé haladva egyre sejtelmesebben jelenik meg, miközben ritmikusan is tagolja a filmi elbeszélést. A rendőr előbb egy konkrét karhatalmi megfigyelőnek látszik, és nem rendelkezik a történet szintjén kívüli jelentéssel. De minden további feltűnésével – éppen a képi redundancia, tekintetének közelebbi felvételei és a különös logikájú montázs folytán⁽⁵⁸⁾ – veszít konkrétságából, egyre inkább elidegenítő effektusként hat a filmben. Azt az elvont hatalmi tekintetet reprezentálja, amely minden társadalmi történet, ideértve az individuális szocializációt is – ha nem is aktív, de passzív módon –, ellenőriz és ural. Hogy mennyire egy átvitt hatalomgyakorlásról, egy ideológiai tekintetről van szó, egyértelműen kiderül azokból a képekből, amelyek az álcázásként használt újságot is mutatják. A hatalom mindig is betűk/kultúrák/vallások mögé rejti arcát. A nyugati civilizációban az érzéki test, a Fiú az elvont Atyának, a Szónak eleve kiszolgáltatott.

A *csóró*ban a címszereplő fizikai lény, teste fokozatosan a szenvedés színterévé válik, és a szenvedés révén, az Apától elhagyottan⁽⁵⁹⁾ töltődik fel lélekkel. Pasolini szellemi beállítódásának egzisztencialista/fenomenológiai felhangjai itt markánsan érzékelhetők: mintha a metafizikai űrt maga a szenvedés töltené ki, a testi-lelki szenvedés – mint eredendő valóságtapasztalat – egyfajta értékévé, a szenvedő test pedig – kellőképp megtámogatva a krisztusi szenvedéstörténetet ábrázoló képzőművészeti utalásokkal – széppé válik. Accattone Fiúsága bűnéért lesz a – bűnös/elnyomott státust neki eleve kiutaló – világért hozott áldozat, Bach Máté passiójával kísérve végig is járja

stációit: láthatatlan keresztjét cipelve, kiteve a „nép” gúnyolódásának pontosan játssza el evangéliumi szerepét.

3. Összefoglalás

A csóró egy olyan életműnek lett első darabja, amely ambíciója szerint a modern társadalmi valóság kritikáját a társadalmi együttélést irányító, többé-kevésbé rejtett ideológiák kritikájával hajtja végre, miközben a neokapitalista antihumanizmust felváltó alternatív ideológiát is igyekszik találni. Bár a valósághoz való ragaszkodás meglehetősen eklektikus ideológiai elvekkel párosul – Pasolini a baloldali marxista-gramsciánus szellemiséget, egy sajátosan modellált keresztény szeretettannal ötvözi úgy, hogy közben freudi és jungi nézeteket is osztani látszik –, a heterogenitásban is kirajzolódik az az eltérő szellemi szálakat összefűző törekvés, amely az élet – mint globális tapasztalati horizont – kodifikált minőségeinek meghaladásával azonosítható. Figyelme arra a „másikra” irányul, ami „élő”, a kultúrán, az ideológia nyelvén túli, vagyis ami az adott összefüggések közt – mivel a kultúra klasszikus fogalmához leginkább polgári legitimációs mechanizmusok társíthatók –, túl van a kapitalista társadalom racionális értékrendjén.



Pasolini elméletében ezen a vonalon jutott el a nyelvként működő valóság koncepciójához, filmes gyakorlatában pedig a reszakralizált, remítizált és re-erotizált testhez, mint érzéki, de a „metafizikait” is „inkorporeáló”, tehát *par excellence* (művész)filmi jelölőhöz. Ugyanez az elv vezeti a klasszikus vagy modern mítoszhoz mítoszfilmjeiben – *Oidipusz király*, *Médea*, *Máté evangéliuma*, *Teoréma*, *Disznóól* – vagy a premodern fikcióhoz az Élet trilógiájában – *Canterbury mesék*, *Dekameron*, *Az ezeregyéjszaka virágai*. Az életmű egészére megállapítható, hogy a testábrázolások egy modern esztétikai program, egy fokozottan izolálódó ideológiakritika és a személyes szexuális-erotikus identifikáció folyamatának szerves része. Pályája végén Pasolini pozitív ideáit nemcsak megtagadja, de vissza is vonja, meg is semmisíti. A *Saló* a visszaút, az illúziók (ön)kíméletlen lerombolása és egyben a rombolás fájdalmanak színrevitele. Szenvedéstörténet ez is, de már amodernitás végpontját jelző paranoia terméke, mivel a rombolást és formálást egyesítve a filmkészítés értékmentő motivációját nélkülöző anti-filmmé válik, ahol sem a test, sem a mítosz, sem a fikció nem kaphat többé humánus jelleget.

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest, Osiris – Gond, 1997.
- Bertelli, Pino: *Pier Paolo Pasolini: il cinema in corpo; atti impuri di un eretico*. Roma, Libreria Croce, 2001.
- Brooks, Peter: *Bodywork. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Casetti, Francesco: *Filmelméletek 1945-1990*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest, Osiris, 1998.
- Dobai Péter: *Angyali agresszió. Írások Pier Paolo Pasoliniról és a filmről*. Budapest, Nagyvilág, 1999.
- Eco, Umberto: *Kant e l'ornitorinco*. Bompiani, Milano 1997.
- *Egy eljövendő élet* (Mispál Attila, 2005.)
- Greimas, Julien Algirdas: *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.
- Jauss, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest, Osiris, 1997.
- Kiss Attila Atilla: Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza. *Jelenkor*, 2005/3. 619-632. o.
- Kovács András Bálint: A gondolat filmje (emc.elte.hu/~metropolis/9702/KAB1.html 2006.02.03.)
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus, 2005.
- Kuon, Peter: *Corpi/Körper In Corpi. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, Szerk. uő Frankfurt am Main, Lang, 2001.
- Magli, Patrizia – Pozzato, Maria Pia: Prefazione. La grammatica narrativa di Greimas. In Greimas, Julien Algirdas: *Del Senso 2*. Milano, Bompiani, 1985.
- Magli, Patrizia: *Il linguaggio e il corpo*. Milano, Bompiani, 1990.
- Micciché, Lino: *Pasolini nella città del cinema*. Venezia, Marsilio, 1999.
- Nemes Károly: *Pier Paolo Pasolini*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1977.
- Nemesio, Aldo: *Le prime parole. L'uso dell'incipit nella narrativa dell'Italia unita*. Torino, Edizione dell'orso, 1990.

- Oster, Angela: Pier Paolo Pasolinis häretische Poetologie des Kinos In *Corpi. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Szerk. Peter Kuon. Frankfurt am Main, Lang, 2001.
- Pasolini, Pier Paolo: A kódexek kódexe. Ford. Csantavéri Júlia. In *Mindenszentek és Halottak között*. Szerk. Parcz Ferenc. Budapest, Új Mandátum – Montázs 2000, 1995.
- Pasolini, Pier Paolo: A költői film. In *A film ma*. Szerk. Nemeskürty István. Budapest, Gondolat, 1971.
- Pasolini, Pier Paolo: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano, Mondadori, 1999.
- Pasolini, Pier Paolo: Természetes-e lét? Ford. Csantavéri Júlia. In *Mindenszentek és Halottak között*. Szerk. Parcz Ferenc. Budapest, Új Mandátum – Montázs 2000, 1995.
- Szilvássy Orsolya: Kant és a kacsacsőrű. In *Magyar Filozófiai Szemle*, 1998. 4-5-6. 376-379. o.
- Viano, Maurizio: *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Filmtheory and Practice*. Berkeley, University of California P., 1993.

© Apertúra, 2006. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/nyar/szilvassy-testhelyzetek-a-test-pasolini-filmelmelteben-es-gyakorlatban/>

