



PASOLINI STILIZÁLT DOKUMENTARIZMUSA – 2. RÉSZ

a város peremén

HARMAT GYÖRGY

PASOLINI VALÓSÁGHŰSÉGE MÁS, MINT NEOREALISTA ELŐDEIÉ: AZ EMBERI NYOMORÚSÁG PROFÁN KÖZNAPISÁGÁBAN MAKACsul KERESI A SZENTSÉG JELENLÉTÉT. FILMJEIBEN ANGYAL ÉS ÖRDÖG CIVAKODIK AZ EMBERÉRT.



Báméskodók sereglete figyel egy eseményt. Valaki a tömegből arra törekszik, hogy minél jobban lássson, mozognia kell, mert gyakran fejek takarják a távoli történéseket. A részletek alig kivehetőek, a hangok alig hallatszanak, nehéz értelmezni, mi is zajlik tulajdonképpen. Éppen ezért emberünk olykor közelebb merészkedik megfigyelése tárgyához – kiválva a sokaságból.

Én vagyok a kamera – mondhatná, mivel Pasolini (hiszen az ő módszeréről van szó, melyet néhány mitikus-történelmi filmjében alkalmaz) párhuzamosan mutatja a szemlélőt, a „tökéletlen szemtanút” meg azt és úgy, amit és ahogy az lát.

Pier Paolo Pasolini játékfilmek jeleneit alkotja meg ily módon, de a kamera billegése, bizonytalan mozgása, részvétele egyfajta dokumentumfilmre emlékeztet. Annak operátőre próbál meg így

helyezkedni, mivel azonban nincs kiemelt pozícióban (emelvényen például), csak korlátozott lehet a látása, az értelmezése. Innen az elnevezés, melyet a jelenségnek adtam: „a tökéletlen szemtanú”.

A FIGYELŐ SZEMPÁR

PPP kortársi történetei során nem használja e megoldást, ám – tartalmilag-formailag egészen más funkcióval – a megfigyelés motívuma már debütáló filmjének utolsó harmadában is fontos tényezővé válik. Az 1961-es jelenben játszódó Csóró címszereplője kültelki napoló, strici. Maddalenát futtatja, aki egy évre börtönbe kerül. A lány ott egy idő után megtudja, hogy Csóró (Accattone) immár új áldozatra lett, a szép, naiv Stel-lával él, őt küldi az utcára. Maddalena bosszúból beköpi a férfit a rendőröknek.

„A szépet nem hajkurássza, egyszerűen találja”
(RoGoPaG. A túró
– Orson Welles)

Ettől kezdve Accattone – anélkül, hogy tudna róla – bizonyos értelemben felügyelet alatt áll: ráállítanak egy nyomozót. Az a különleges, hogy Pasolini

e cselekményelemet – annak ellenére, hogy ez vezet Csóró filmvégi halálához – egyáltalán nem hangsúlyozza (mint egy krimi tenné), „csak” mutatja. Szórványosan elhelyezett, igen rövid beállításokkal is el tudja érni, hogy folyamatosan érezzük a megfigyelő jelenlétét. Speciálisak az eszközei.

A szegényes külvárosi közegben feltűnő ruházatú, öltönyös-nyakkendő-s nyomozót először secondos közeliben pillantjuk meg: egy ivókúthoz hajol le, de tekintetét felemeli. Szemrevételez. E képkivágásban még nem látszik, hogy a csinos fiatalember erősen kopaszodik,

már itt is szemei uralják a plánt. Egyelőre ártatlan történet tanúja: Csóró (Franco Citti) takaros, ám nyomorúságos házikóba költözteti Stellát. Most már tágabb, de nem egész alakos kép mutatja a nyomozót. Később ugyanilyen beállításban látjuk: falnak támaszkodik, keresztretjényt fejt. Azt lesi, amint Csóróknak éppen munkát szerez szorgos öccse. Ekkor következik az a szuperközeli (a nyomozó szeméről), mely majd még többször visszatér.

Pasolini, a homoszexuális művész megtalálja a fiatal ember arcának legvonzóbb részletét: igéző szemeit. E szempár azonban nemcsak szép, hanem fürkész, követ, figyel is. A homoerotikus árnyalat sötétebbre, fenyegetőbbre színeződik. A nyomozó szemei hősnőket fenyegetik, gyaló, bűnös hősnőket, Accattonét. Ékes, általánosítható példaként igazolja e kis mozzanatot: Pasolini homoszexuális látásmódja mindig a mű, a nagy egész szolgálatában áll.

Legközelebb akkor jelenik meg a nyomozó, amikor Csóró – egy gyötrően fárasztó munkanap után, leszámolva a becsületes pénzkeresés lehetőségével – lopni indul. A fiatal ember – a szempár szuperközeli jéne apró bevillanásai jelzik – végig Accattoné nyomában halad: látja, ahogy az két társat verbuvál, majd amint a kis csapat kézikocsi felé indul, hogy kipróbálja szerencséjét. A nyomozó tanúja a szánalmasan kisszerű rablásnak, részt vesz a tettesek letartóztatásában, és jelen van, mikor Csóró – menekülését és végzetes motorbalesetét követően – kileheli a lelkét.

Mennyire különbözik a nyomozó szerepe „a tökéletlen szemtanú” módszerétől (mely majd a *Máté evangéliumával* kerül be PPP eszköztárába)! Ez a szempár nem a néző szemeit képviseli a vásznon. Ez a szempár egy idegené. Amit lát, azt nem szubjektív kamerával követi az operatőr. A nyomozó csak a *Csóró* utolsó harmadában kerül a történetbe, feladata nem a megértés, hanem a leleplezés. A néző azonban addigra már másként tekint Accattonéra: teljes embert lát, nem csak egy bűnözőt, ismeri, átélte érzéseit, belső motívumait, kényszereit, megnyomorítottágát. Így rendülhet meg végül egy bűnös lélek halálán. Elkárhozásán vagy felemelkedésén. Csóróknak nem volt más útja. Nem kis részben őrá is érvényes az, amit az Orson Welles alakított a *Rendező* mond, amikor *A túró* (a *RoGoPaG* című film Pasolini-epizódja) – Accattonéval ellentétben büntelen –



főhőséből, Stracciból kiszáll az élet: „Megkrepált. Más-képp nem tudott emlékeztetni rá, hogy ő is él.”

„Már a kezdet kezdetén a halállal kacérokodik”

(Csóró – Franco Citti)

JÉZUS KRISZTUS VAGY AZ ÖRDÖG?

Csóró már a kezdet kezdetén a halállal kacérokodik. Egy cimborájával arra fogad, hogy ő túléli azt a vállalat, melybe egy vagány elődje, Barberone belevetült. Hőségnél, bőséges étkezés után, egy hídról a Teverébe veti magát – bámuló tömeg szeme láttára. Megnyeri a fogadást. Egy haver szerint Szent Barberone védte meg Csórókat. Ugyanő teszi fel a kérdést: „Ki vitte el Barberonét? Jézus Krisztus vagy az ördög?” A válasz: „Harcolnak érte.” E párbeszéd a *Csóró* mottóját visszhangozza, mely idézet az *Istini színjátékból*. A Dante-szövegben egy halott számol be angyal és ördög civakodásáról: kié is legyen ő? Ám Jó és Gonosz küzdelme nem csak holtában folyik az emberért: életében is.

Úgy tűnik, Csóró aztán mindenestül az ördögé: hazudik, enyves a keze (saját kisfiát is megfosztja nyakláncától), prostituálja az ártatlan Stellát, akit pedig a maga módján még szeret is. Éppen a lány iránti kölcsönös szerelme készítené egy becsületesebb életre, nem képes rá. Az utca nevelte, aminek törvénye pedig: aki gyenge, annak jaja! (A *Csóró*ban suhancok gúnyolnak, bántalmaznak egy időse embert.)

A második Pasolini-opus, a *Mamma Róma* címszereplője, az ötvenes utcalány (Anna Magnani) elérte célját: zöldség-

standja van a piacon, lakása a külvárosi Rómában. Ám mindez csak eszköz arra, hogy magához vehesse végre vidéken nevelt, 16 éves fiát, Ettore-t. Leg-

hőbb vágya ugyanis, hogy gyermekének tisztességes sorsot biztosítson. Ennek érdekében még arra is képes, hogy törbe csaljon és megszaroljon egy „köz-tiszteltben álló” polgárt, aki így pincéri álláshoz juttatja Ettore-t. Minden hiába: a körülmények hatalma legyőzi a mégoly szívós, kitartó anyai erőfeszítéseket is. Ettore lop, elfogják, a börtönben súlyosbodik tüdőbetegsége, lekötözve, krisztusi pózban éri a halál.

A következő „fél film”, *A túró* című *RoGoPaG*-epizód Straccija már egyenesen a keresztfán szenved ki. Színes, bibliai témájú mozgóképet forgatnak az első két Pasolini-alkotásban már alaposan bejárt elővárosi mezőkön. A statiszták szintén ismerőseink: Rómakörnyéki parasztok, római munkások, lumpenproletárok: ők népesítették be eddig rendezőnk filmi világát. Stracci szerepe az egyik latoré, akit Jézus mellett feszítenek keresztre. Stracci az ellátmányként kapott ételcsomagokat sorra családtagjainak viszi, ő maga éhes marad. Amikor végre túróhoz és egyéb finomságokhoz jut, agyoneszi magát, ezért leli aztán halálát a kereszten, forgatás közben.

Láthatjuk hőseink sorsán: a Jó létezik, de folyvást vesztesre áll. Így hát e Pasolini-művekben – még a *Máté evangélium* előtt – a blokkházak közti el-

vadult réteken megterem a mártírium (a nincstelenség): Ettoré, Straccié, tán még Csóróé is. Az ő halálakor rablótársa bilincsbe vert kézzel vet keresztet. Ez a Csóró utolsó képe.

A SZENT, A PROFÁN ÉS A SZÉP

PPP életművének vezérlő ellentétpárjaiból (együttal paraleleleiből) kettő is meghúzódik e problémakörben: profán kontra szent; modern kontra ősi. A rendező első „két és fél” filmjének hangja sajátossága, hogy a kísérőzene kizárólag klasszikus (Csóró: Bach; *Mamma Róma*: Vivaldi; *A túró*: a *Dies irae* dallama, Verdi *Traviatájából* egy áriarészlet – *Sempre libera* – zenekari átíratban). A modern zene (jazzes táncmuzsika a Csóróban; a *Violino tzigano* című közkedvelt dal, majd csacsacsca, „népi zenekar” a *Mamma Rómában*; twist *A túróban*) mindig funkcionális, tehát helyszínen szóló – lemezzel, rádióból, élőben. *A túró* már jelzi az elmozdulást a későbbi *Madarak és ragadozó madarak* (1966) groteszk stílusa felé: a burleszkyszerű gyorsított felvételekhez a *Sempre libera* mulatságosan felgyorsított változata dukál.

A zenehasználat is egyfajta stilizáció, itt többek között a magasztos és a profán, az ősi és a modern összekapcsolásának eszköze. A sűrűn megszólaló barokk muzsika emelkedettsége olykor ellentéppontként szolgál a közeg sivárságával, az erőszakkal, a történések romlottságával, aljasságával szemben. Gyakorta, igen gyakorta azonban éppen ellenkezőleg: segít felismerni a meggyötört emberi szépséget a gyarló figurákban és cselekedeteikben, villanásszerűen, mégis folytonosan felragyogtatni a szakralitás fényét a profán világban. Képi szinten ugyanezek az összefüggések figyelhetőek meg. Gondoljunk a *Mamma Róma* kezdetén a parasztesküvő beállítására, mely *Az utolsó vacsora* leonardói megformálását idézi emlékezetünkbe. Az olasz főváros perifériáján játszódó alkotásai-ból PPP kiiktatja a képeslapok historikus nevezetességeit, ám például a *Mamma Róma* kültelki helyszínein, a modern lakótelepek közti óriási beépítetlen területeken hangsúlyozottan ábrázolja az ókori vízvezetékek, egyéb romok jelenlétét.

Pasolinitől rendkívül távol áll a szépelgés, a szépet nem hajkurássza, mint oly sok rendezőtársa, hanem egyszerűen találja, akár a kövek közül vagy a beton réseiből kisarjadó virágot. Ennek forrása: valóságHITE. „A város peremén” élő

„megalázottak és megszorítottak” sorsában lel meg szentet, ősit, szépet. Franca Pasut (ő a Csóró Stellája) félénk szökevényében, madonnai arcában könnyű felfedezni a szépséget, ha azonban Ettore Garofolót nézzük (ő Ettore a *Mamma Rómában*), már nem ez a helyzet. A PPP szülőföldjéről, Friuli tartományból származó Pasut nem az egyetlen amatőr, akit Fellinitől „vesz át” rendezőnk, *Az édes élet* vége felé, az orgia jelenetében találkozhattunk vele, ott debütált filmen.

Pasolini maga idézi fel, hogy Garofolo viszont az ő felfedezettje: „Az étteremben láttam meg, ahol pincérkedett [...], pontosan úgy, ahogy a filmben is ábrázolom, gyümölcsös tállal a kezében, mint egy Caravaggio-figurát.” Ettoré inkább csúnyácskának mondaná az ember. Ha nevet, akkor szebb. De ritkán nevet. Mégis: nemcsak *Mamma Róma* anyai tekintete találja meg a bájt ebben a hányaveti mozgású, nyegle, többnyire mogorva sihederben, hanem – Pasolini instrukciói nyomán – Tonino Delli Colli kamerája is. Meg a mártíromságra szánt szépséget – a nézővel együtt.

TÚL A NEOREALIZMUSON

A zene alkalmazása, a képi megoldások, a kérdésfeltevés, a tartalmi vezérmotívumok – mind-mind jelzik, hogy PPP filmes életművének már eme korai periódusában túlnő a neorealizmuson. Ezért neveztem korábban ezeket az alkotásokat „álneorealistának”. Nem abban az értelemben, hogy hamisak lennének. Nem *akarnak* neorealistának látszani, felülettes rápillantásra mindazonáltal annak látszanak. (Természetesen semmi bajom a neorealizmussal, mely a filmtörténet egyik legjelentősebb, leginspirálóbb erejű irányzata – s így Pasolinire is hatott. Csak éppen fontos tisztázni, hogy mi micsoda és mi nem.)

Hogy mi újat hozott a Csóró a mozgókép művészetébe, arra kitűnő összehasonlítási alapot nyújt egy Pier Paolo Pasolini regényéből Paolo Heusch és Brunello Rondi rendezésében készült filmalkotás, melynek címe azonos az irodalmi műével: *Egy erőszakos élet*. A forgatókönyv megírásában PPP nem vett részt. A film premierje a Csóró és a *Mamma Róma* bemutatása közötti időben, 1962 márciusában volt.

A regény és az adaptáció főhőse Tommaso. A fiatalember egy siralmas nyomornegyed szülőtte és lakója. Társaival a kommunista párt helyiségé-

ben szórakoznak, ám újfasiszta akciókat hajtanak végre. Tommaso részese kocsilopásnak, verekedésnek, rablásnak, gyilkossági kísérletnek, másfél évre börtönbe is kerül. Egy lány kedvéért megpróbálkozna azzal, hogy jó útra térjen, de elviszi a tüdőbaj.

Szembeszökő a hasonlóság a Csóróval: közeg, téma, cselekmény, protagonista tekintetében egyaránt. Így mérhetőek le igazán a két film közti különbségek, melyek nagyrészt abból adódnak, hogy az egyiket Pasolini rendezte, a másikat nem. *Az Egy erőszakos élet* neorealista alapokra épülő, a modernizmus felé igencsak közelítő, mégis lényegesen konvencionálisabb alkotás, mint a Csóró. Jól sikerült produkció, nem is erőltlen, de távol áll PPP filmes eredetiségétől, remekléstől, miközben – s ezt ne felejtsük el – az ő regényének feldolgozása. Pasolini művészetében például egyszerű sokkal tárgyyszerűbb és mondhatni ünnepélyesebb a bűn, a büntettek ábrázolása, mint Heusch és Rondi alkotásában. Izgalmas összevetést kínál, hogy az *Egy erőszakos élet* főszerepében is az amatőr Franco Citti látjuk: a Csóróban debütált, ez a második filmje. Alakítása itt „realistább”, gesztus-, részletgazdagabb, mint PPP-nél, aki egy sajátos, nem „természetes”, hanem zsigerileg hiteles játékmód híve.

A *Mamma Rómában* ott van Anna Magnani, *A túróban* Orson Welles, a Csóróban azonban nincs hivatásos színész. És nincs rendezőnk első mitikus-történelmi filmjében, a *Máté evangéliumában* sem. (*A túró* fekete-fehér kortársi történet, a bibliai jelenetek csak színes, forgatási betétek benne, élőképek.) Nem színészek kellett Pasolininek az újtestamentumi adaptációhoz, hanem arcok, személyiségek. Esze ágában sem volt ugyanis a szokványosan veretes, fennkölt Biblia-filmek számát szaporítani. Egyfajta magasztosságot ugyan sugároz magából a *Máté evangélium*, nem is ritkán, ám ennek forrása jórészt a hétköznapi, mégpedig a mából transzponált hétköznapi. Ezen alkotás szentsége ugyanabból az anyagból vétetett, mint a korábbi külvárosi filmeké. Melyeknek felszíni hasonlósága (ennek következtében egybemosása) a neorealizmussal az ábrázolt közeg, az amatőr szereplők vászonra vitele és az egyszerűnek vélt formanyelv révén alakulhatott ki.

(Folytatjuk)