



a TALÁLT TÁRGY FELMUTATÁSA

HARMAT GYÖRGY

MINT A RÉGÉSZ A MAGA LELETEIT, FILMJEIBEN ÚGY TÁRJA ELÉNK PASOLINI A JELEN ÉS A MÚLT SPECIÁLISAN MEGALKOTOTT FIGURÁIT, TÖRTÉNETEIT.

Egy interjúban Pier Paolo Pasolini maga rajzolja meg azt az ívet, mely nemcsak életében, de filmművészetében is nyomon követhető. Az észak-olasz Friuli tartományban töltött gyermek- és ifjúkori (ahogy ő mondja) „földműves évek” után 1950-ben édesanyjával Rómába „menekül” a (homoszexuális) megrontás és szemérem-sértés rendőrségi vádja, valamint paranoiás apja dührohamai elől. „Itt értek a városi élet első fájdalmas tapasztalatait, – vallja – „miközben soha egy percre sem hagyott el a szántóföldek utáni kínzó honvágy. A római lumpenproletariátus mellesleg a város határán élő, rosszul beilleszkedett paraszti rétegekből alakult ki. [...] Lassacskán ideológiává érett bennem a föld iránti szeretet, és az lett a vége, hogy [...] gyakran utazom a harmadik világ országaiba, melyeket örök földművesként szeretek.”

A FELFEDEZŐÚT ÉS A VÉGE

Hiába nevezte önmagát „földművesnek”, születése szerint Pasolini mégiscsak polgár. Mégpedig vidéken felnőtt polgár, aki értelmiségivé, művészé nevelte magát, szolidaritást vállalt a parasztsággal, így szembekerült a burzsoáziával. Vonzó személyisége, kiemelkedő képességei révén tiszteletet váltott ki mindkét társadalmi osztályban, ámde kívülálló maradt itt is, ott is. A parasztkat ismeri, de nem az. Rómába kerülve a munkásság, lumpenproletárság részben idegen számára, részben annyira ismerős, amennyiben ez a két réteg rokon a parasztsággal. A jelenség ismétlődik: a külvárosok népével szolidáris, szimpatizáns, de kívülálló lesz a fővárosban is.

Ahogy PPP tapasztalatai során értelmiségi szemmel fölfedezi – ebben a

sorrendben – a parasztságot és a városi proletariátust, úgy tágul a láthatára más („harmadik világ”-beli) kultúrák irányába. Rokonságot lát egyrészt az itáliai alsóbb társadalmi osztályok és a fejlődő országok néprétegei között, másrészt pedig ugyanezen embercsoportok jelenkori és múltbéli állapotában. Így aztán amikor érdeklődése a mitikus-történelmi témák felé fordul, azok forgatási helyszíneit, szereplőit, vonatkoztatási pontjait egyre inkább ázsiai és észak-afrikai közegekben leli meg.

Filmjeiben Pasolini viszonya a valósághoz egyszerre elméleti, szinte tudósi és éppen ellenkezőleg: érzéki. Mégpedig realitáshűen, „földszagúan” érzéki. A két véglet között (számára) a kapocs: a fiúk, a férfiak. Felfedezendők érzékileg, szexuálisan, „antropológiailag”, társadalmi, történelmi, artistikus vonatkozásban. Hogy a szexualitás, a nemi vágy a művészi (és egyéb) alkotóerő igen jelentős motorja, azt nem csak általánosságban tudjuk, PPP önmagára vonatkoztatva jó néhány-szor beszélt, írt erről.

Mielőtt 1975. november 2-ára virradóra, az ostiai tengerparton, meggyilkolásával tragikus véget ért volna Pasolini felfedezőútja, művészetében, gondolkodásában már bekövetkezett a végső(nek bizonyult) fordulópont. Ugyanez évben leforgatta a filmművészetét tartalmilag, formailag visszajára fordító alkotást, a *Salò, vagy Szodoma 120 napját*. Június 15-én pedig megírta esszéjét *Az élet trilógiájának megtagadása* címmel. („Az élet trilógiája” három darabját – *Dekameron, Canterbury mesék, Az Ezeregyéjszaka virága* – 1971 és 1974 között mutatták be.)

Fájdalmas ez a megtagadás, hiszen PPP mélyeséges csalódottságában nem

csak a triptichonnal, de addigi művészi törekvéseivel, sőt egész életútjával számol le itt, azzal az imént vázolt folyamattal, mely a friuli „földműves évek” során vette kezdetét: „A történelem által éppen csak túlhaladott, de (Nápolyban, a Közel-Keleten) fizikailag még létező emberi közegben ábrázolt nemiséget személy szerint, mint író és ember, elbűvölőnek találtam. Mostanra minden megfordult. [...] Az ártatlan testek »valóságát« megerőszakolta, manipulálta, meghamisította a fogyasztói hatalom. [...] Ha a római lumpenproletariátus fiataljai és kamaszai – hiszen őket plántáltam át az ősi és mindennek ellenálló Nápolyba, aztán pedig a harmadik világba – mára emberi szemétté változtak, az azt jelenti, hogy már *akkor* azok voltak...”

A JELEN ÉS A MÚLT RÉGÉSZE

Ha azonban Pasolini mozgóképi életművéről beszélünk, annak túlnyomó többsége mégiscsak a „megtagadás” és a *Salò* fordulata előtti 14 eszten-dő 15 játékfilmje. Azokban pedig – s ezt a művek éppúgy igazolják, mint alkotójuk szavai – a mítosz alapja mindig a valóság, a múlté a jelen. Egy a PPP-filmekben gyakorta megjelenő motívum is bizonyosság erre: a foghíjas férfi (nemritkán fiatalé). Akit még nem értek el bizonyos civilizációs vívmányok, pénze, lehetősége, igénye sincs arra, hogy rendbe hozassa a fogait. Szabálytalan fogsor, fogak közti rés, foghíj: szembetűnően sokszor találkozunk ilyen figurákkal a kortársi történetekben (Csóró) és a mitikus-történelmi alkotásokban (*Dekameron*) egyaránt, jelenben, múltban, különböző kultúrákban. „A foghíjasság eszté-



tikája” – nevezhetnénk így is – a művészi igazság, a valóság-hűség, egyfajta dokumentarizmus mintapéldájaként, szinte szimbólumaként végigvonul az egész életművön. Hisz mit is jelent ez: rendezőnk nem szépít, mutatja, amit lát, elfogadja (valamelyest tán csodálja is) a maga természetességében.

Nem tökéletes a hasonlat, hiszen Pasolini nagyon is az élőt, az életet vizsgálja, de mégis: úgy tisztítja meg ő – óvatos mozdulatokkal, a régészecset gondos használatával – a ráakódott földtől, portól akár a mítosz, a történelem, a harmadik világ, akár jelenkora olasz külvárosi-vidéki valóságát, arcait, személyiségeit, szokásait, rítusait, életmódját, mint a régész a maga kikutatott leleteit. S miután azok értékesek, nyilvánosságra kíváncsoznak, fel is mutatja őket: íme, ezt találtam!

Ez a folyamat azonban csak képletesen „megtalálás”, tulajdonképpen „megalkotás”, mégpedig sokrétű módon az. Pasolini dokumentarizmusa stilizációk sorozata révén jön létre. Filmjei „nyersnek” tűnnek, holott „megt munkáltak”, azaz a nyersség megmunkálás eredménye. A valóság lényegéhez csak így lehet eljutni, a felszínen át a mélyrétegekhez. Azért nem könnyen befo-

„Megtalálja a múlt lenyomatát”
(Disznóól – Jean-Pierre Léaud)

gadható PPP alkotásainak többsége, mert művészként a lényegét akarja láttatni. A stilizáció, a „megalakítás” aktusa nyilvánvalóbb, látványosabb akkor, amikor rendezőnk a létezett (de mégiscsak elképzelt) vagy „sosem volt” múltba (mítoszba) merül. Ám nincs lényegbevágó stilizációs különbség a kortársi és a történelmi filmek között, az életmű rendkívül egységes (csak a *Salò* üt el a többi alkotástól). Ez természetesen nem jelenti azt, hogy nincsenek erős módosulások hangnemben, problematikában, az „álneorealista” darabok például igencsak más karakterűek, mint *A Föld a Holdról nézve* (A boszorkányok egyik epizódja 1967-ből) mesészerű, abszurd burleszkje vagy a *Médea* bár szertartásregije.

A történelmi és a „külvárosi” opusok „egylényegűsége” különösen szembeeső, ha a *Máté evangéliumát* nézzük. A bibliai adaptációk – a mitológiai és a historikus filmek általában – hozzászoktattak ugyanis egyfajta dramaturgiai rendhez, megformáltságához, lekerékítetttséghez. Pasolini ábrázolásmódja gyökeresen eltér ettől a hagyománytól: a jelenetek hirtelen, mintegy „elharapva” érnek véget, nem hosszan

kitartott képpel, nem lecsengető szünettel vagy zenével. Ez a töredezettség a kezdetektől fogva része PPP „amatőrízmusának”. (A *Salò* e vonatkozásban is kivétel.)

Ugyanezt a módszert használja Pasolini filmjei befejezésében is. Lezárásai rövidek, gyorsak: mint egy felkiáltójel! Az utolsó kép éppen csak leheletnyit van kitartva, utána hirtelen következik a fehér alapon fekete FINE felirat, az sem hosszan, és nem követi vége főcím. Gyakori, hogy a zárómondat utolsó szavának elhangzása után máris jön a rövid felirat. A nézőnek a főhős (Jézus a *Máté evangéliumában*, a címszereplő a *Médeában*, Nureddin Az *Ezeregyéjszaka virágában* stb.) utolsó megnyilatkozása marad a fülében, így, a filmben elfoglalt helyéből adódóan kap hangsúlyt az „elharapott” zárlat. Ez nemcsak az elhangzó szavakra, ha-

nem az utolsó képekre is érvényes. (A „Pasolini-befejezés” szabályától csak a *Madarak és ragadozó madarak* parodisztikus és a *Salò* áttűnőes lezárása tér el.) E módszer nem adja meg a befogadónak azt a megnyugvást, hogy lassan, fokozatosan búcsúzzon el a filmtől. De hiszen tudjuk, látjuk az alkotásokból: Pasolini nem megnyugtató, hanem felzaklatni akar.

Ebből is adódik, hogy filmnyelvének integráns része a szabálytalanság. Gyakori nála az a beállítás, amikor az emberfigurákat – különösen, ha többen vannak – a kép legaljára komponálja, feltűnően disszonáns módon. Az alakoknak csak a felső harmada, fele látszik, följük tornyosul az ég vagy egy várfal (vagy mindkettő, mint a *Disznóól* kannibáljainak ítélethirdetésekor), szinte összenyomva őket.

Filmes tankönyvek alapvetése az ún. tengelyszabály: honnan kell fotografálni a szereplőket ahhoz, hogy a néző tisztában legyen azzal például, ki kihez fordul, beszél. PPP ezt is gyakorta áthágja (amire a legtöbb precedenst talán a *Médea* nyújtja), jóval azelőtt, hogy a posztmodern és követői megszakoták a szabályszerűt. „Indokolatlanul” váltja a nézésirányokat, ez az amatőrízmusban előforduló,

de a profi filmezésben akkor még tiltott eszköz elbizonytalanítja a nézőt a térvizonyok (és az emberi viszonyok) tekintetében.

AZ ARC FELMUTATÁSA

Megtalálás és megalkotás viszonyát szemléltetően világítja meg az, ahogy PPP filmjeiben az arccal bánt. A módszer az egész filmes oeuvre-ben megtalálható, de a legpregnansabb példákat ismét a *Maté evangéliuma* szolgáltatja, már csak azért is, mert minden szereplője amatőr, meg kellett találni őket, mielőtt a vászonra kerültek volna. A felnőtt Jézusnak először az arcát látjuk meg (premier plánban). Csend van, sem zaj, sem zene. Előbb ő indul el (még mindig közeliben tartva) Keresztelő János és a Jordán vize felé, csak aztán halljuk a Bach-muzsikát. Az arc a legfőbb valóság; a stilizáció, az értelmezés csak utána következik.

A betlehemi gyermekgyilkosság döbbenetes erejű képsora is arcon premier plánját láttatja (lovass katonák totálja után), azokét, akik a szörnnyeteket el fogják követni. Fialat tekintetek, átlagosak, ha valami, legfeljebb elszánás, némi meditatív szomorúság látszik rajtuk, nem vérszomj. (A kamera habozva igazít át egyik arcról a másikra.) Egy sikakos társuk fűtyszavára zúdul le a lejtőn a vészjósló tömeg, hogy megkezdje a mézszárlást. Pasolini – másutt is – általában először az arcot, a figurát mutatja föl, némán, mozdulatlanul, mielőtt megszólalna vagy cselekedne. Kiindulópontul szóljon a meglelt és vászonra delegált személyiség önmagában, nyilvánítsa ki pusztán látványával: milyen is valójában. Rendezőnk előőrsként a valóságot vezényli csatasorba: álljon helyt magáért filmen.

Ugyanez érvényes a díszletek használatára is, ebben a tekintetben Pasolini művészete mintha az egyik összekötő kapocs lenne a neorealizmus és a dán Dogma 95 mozgalma között. Ez utóbbi szabályzata, fogadalmak mondja ki: „A felvételeket a valódi helyszíneken kell készíteni. [...] A történetnek nem ott kell játszódnia, ahol a kamera van; a kamerának kell ott lennie, ahol a történet játszódik.” PPP ritkán forgatott díszletben. A kezdeti kortársi, „kvázi-neorealista” filmeknél ez szinte természetesen, a külvárosok, falvak népe saját környezetében, azzal együtt hiteles. Ám ő mitikus-histori-

kus műveihez is eredeti helyszíneket keresett és talált: Olaszországban, Angliában, Ázsiában, Afrikában. Kiválasztotta, hol játszódnak történetei, és oda vitte a kamerát. Belsőket filmezett díszletben (*Az Ezeregyéjszaka virága* készítésekor például), külsőket esetében azonban legfeljebb átalakításokat, részletpótlásokat hajtatott végre.

AZ ŐSIDŐK BARBÁR KÖLTÉSZETE

A helyszínválasztás, a „megtalálás” voltaképpen nem más, mint a „megalkotás” kezdete, első fázisa. Ahogy a *Maté evangéliuma* cseppet sem emlékeztet a Jézus-történet hagyományos mozgóképi ábrázolásaira, úgy Pasolini két görög mitológiai tárgyú filmjében (*Ödipusz király*, *Médea*) sem találjuk nyomát annak a fajta klasszicitásnak, mely korábban az ilyen tragédiaadaptációkat jellemezte. Nála a hellén világ nem az a virágzó, zöld, dús növényzetű, finom, civilizált univerzum, amelynek elődeinkkel együtt elképzeljük. Ő ugyanis nem az alapul szolgáló drámák íróinak (Szophoklész, Euripidész) periódusába, az athéni demokrácia aranykorába – i. e. V. század – nyúlt vissza, hanem maguknak a mítoszoknak az ősidejébe. (Az más kérdés, hogy alighanem az a bizonyos „aranykor” is közelebb állhatott PPP víziójához, mint a bennünk élő idealizált képhez.)

Az, hogy Pasolini Marokkóban forgatja az ókori görög témájú *Ödipusz királyt*, szemléletből fakadó döntés, ám szoros összefüggésben azzal, hogy ez képileg milyen fontos következményekkel jár. A kamera ősi, barbár világot mutat. Földrajzilag (a tájélmény szempontjából: csekély növényzet, sivárság, „kővilág”), etnográfiailag (emberek, népszokások), építészetiileg (a sivatagi homok színét viselő, napégette, erődszerű paloták) más vidéken, Észak-Afrikában járunk: PPP nem kis részben kortársi „harmadik világot” csinál az antik Görögországból.

Egy esküvői jelenetben – ahol Ödipusz befogadott vendég – afrikai rítusokat látunk, miközben tempós, hangszeres román népzene szól. De hallunk a filmben tradicionális japán muzsikát is. Ruhák, épületek, énekek, szertartások: a marokkói környezet különböző más, egzotikus, jobbára nem keresztény kultúrákat fogad be PPP megjelenítésében. A rendező mixtúrája ősvízió stílizál, egyetemessé tágit.

Most már Pasolini egész (a *Salòig* terjedő) filmes életművére vonatkoz-

tatva: ő az operatőr felvevőgépével leírhatja a tájakat, városokat, embereket, szokásokat, mintha egyszerre végezne kutatást, és tárná annak eredményét a nézők elé. A „tudományos” kutatás objektivitása, hidegsége áll szemben a nézők elé. A képek(-hangok) érzelmi voltával, másrészt a történetek emberi szenvedélyességével. Ez egyike a mesterünk művészetét mozgó paradoxonoknak. Nála a hűvös leírás mindig átüt a személyes, alkotói tűz.

A tudósítás dokumentarizmusa párosul a végzetes tett(ek) hevületével Ödipusz ámokfutásának szekvenciájában. A fiú nem tudja, hogy az, akinek parancsszavára nem hajlandó félreállni a királyi kordé előtt a Thébaiba vezető országúton, valójában az apja, Laiosz. Egy hatalmas kővel térden dobja a felé induló katonát (aki összeesik), majd irtózatossal ordítással rohan előre, mögötte a királyi kíséret. Ödipusz jókora előnyvel, ám egyre lankadva fut a köves-sziklás pusztaság övezte úton, kénytelen bevárni leggyorsabb üldözőjét, majd a súlyos kardokkal vívott párbajban legyőzi. Tovább menekül, hogy aztán mégis sorban végezzen az összes ellenfelével. Vissza a kordéhoz, ahol végül Ödipusz megöli a királyt is, csak a kíséret fegyvertelen tagja tud elfutni dühöngő haragja előtt. A képek (a szétlőtt s lépésektől porzó út, az ősi öltözékek, fegyverek, a kifáradás, az erőfeszítések, a gyilkolás), a hangok (lihegés, ordítás) dialógus nélkül, szikáran, hűen közvetítik a sorsszerű harc menetét és tétjét: élet vagy halál. Az egyetlen stilizációs eszköz a bizonyos kulcspillantásokban a kamerába villanó, elvakító napfény.

Az az igazi „dokumentumfilm” vagy „tisztá film”, amit itt látunk, a *Médeában* (elsősorban a kolkhiszi királylány környezetének ábrázolásában) és a *Disznóól* középkori vonulatában uralkodóvá válik. Pasolini semmit sem magyaráz – a szereplői sem! –, mindent csak mutat. Kihagyásokkal dolgozik, s ha ezeket az üröket nem töltjük ki képzeletünkkel, létre sem jön fejünkben a cselekmény. A szereplők nem indokolnak, csak cselekszenek, párbeszéd nem segíti a megértést. Ez a módszer kontrasztál – ugyane két film során – mindennek az ellenkezőjével, egyfajta túlbeszéltséggel (próza „áriakkal”), ideologizálással, amit a *Médeában* főként a Kentaur és történetészala képvisel, a *Disznóól*ban

pedig a modern rész és figurái. A korábban említett, művészükre jellemző paradoxon újabb vetületét mutatja: a konkrét áll szemben az elvonttal.

Durva szövésű anyagokból összeállított öltözékek, hancstárgyak, durva kőből emelt épületek, durva hegyek a horizonton, durva rítusok, durva (elemi) viszonyok, durva tettek: nem csak az *Ödipusz király* marokkói helyszínére (és ábrázolásmódjára) érvényes e leírás. A barbár idők a *Médea* törökországi és szíriai, sőt a *Máté evangéliuma* és a *Disznóól* olaszországi színterein is tárgyiasulnak. Pasolini, a művész mutat, ábrázol. Pasolini, az elméleti ember, a tudós esztéta szavakban is megvilágítja, honnan is, miért is e törekvése: „Mi mást fedezhetnénk fel a filmkészítés eszközeiben, mint az ősidők barbár, szabálytalan, erőszakos, látomásos költészetét: ez a régi hagyomány most a költői nyelvvel újra polgárjogot nyert.”

KÖTÁBLÁBA VÉSVÉ

Ha már költészet: szó és kép poézise ötvöződik a *Disznóól* első (főcím előtti) beállításában. Narrátorhang mondja a bevezető szöveget, mely két kötétlén is megjelenik, a kamera egyikről mozdul át a másikra, annyi időt hagyva, hogy el is olvashassuk az írást. A szöveg, amely kettős formában élénk kerül, csak költészetként értelmezhető, arról szól, amiről a film, és így kezdődik (apa szól a fiához): „Lelkiismeretünk szigorú vizsgálata után úgy döntöttünk, megesszünk téged...”

A két kötétlén az Etna feketés lávahajmuján fekszik, azon a homokon, mely bizonyos emberi létezés sivatagának szimbólumaként a *Disznóól* egyik szálának, a középkori kannibáltörténetnek fő helyszíne, de hangsúlyosan visszavisszatér a *Teorémában* is, majd a *Canterbury mesék* végén a pokol-látomás színtere.

A kötétlén széléi töredezték, repedésekkel, elszíneződésekkel hordozzák magukban az idő nyomait, ez és a betűk vésésének stílusa azt sugallja: a régmúltból valók. Holott a rajtuk látható szöveg tartalma – a felszínén legalábbis – a *Disznóól* modern szálához kötődik, Hitlerről és az 1960-as évek NSZK-járól is esik szó benne.

Mintha ez a film – tágabban értelmezve: a *Salò* kivételével minden PPP-játékfilm – talált tárgy lenne, lelet a múltból. Tény, adat, fel kell fedezni, megtisztíta-

ni, felmutatni. (A csavar az, hogy persze meg is kell alkotni.) Így válaszol Pasolini – holtában is – korábban kifejtett „régész-hasonlatomra”. Sajátos, mert az övé, és sajátos, mert ha múltat teremt, akkor is a mából indul visszafelé. Ezért aztán, hogy akár ókort (*Ödipusz király*, *Médea*), akár középkort (*Dekameron*, *Canterbury mesék*) idéz elénk, hasonló – korábban ecsetelt – eszközökkel teszi. Különbség viszont, hogy az előbbieken a szertartásszerűség, az utóbbiakban az életszerűség az uralkodó (nem véletlenül, hiszen ezek „Az élet trilógiájának” részei).

Hogy alkotónknál a „múlt” alapját a „ma” adja, arra látható, szemléltető bizonyítékot nyújt a vásznon megjelenő személyek kiválasztása – főszerepektől a legaróbbakig. Ókori és középkori témájú filmjeiben a mellékszereplők, a statiszták teljes egésze („Az élet trilógiájában” a főszereplők egy része is) helybéli, mégpedig természetesen a forgatások jelenidejéből (1960-as, '70-es évek). Olaszok, angolok mellett arabok, törökök, észak-afrikaiak, irániak, nepáliak, indiaiak. Hozzák, a rendező rendelkezésére bocsátják a maguk kortárs kinézetét, gesztusait, sőt szokásait, rítusait is. Pasolini – „etnoscziografikus” érdeklődésével, látásmódjával – megtalálja a mában a múlt lenyomatát, s visszahelyezi az egykori történelembé és a mítoszba.

Két kedvenc „színésze” – eredetileg amatőrök voltak mindketten –, Franco Citti és Ninetto Davoli (mindössze két filmjében nem szerepelt egyikük sem) esetében is megfigyelhetjük ugyanezt a jelenséget. PPP a szó hagyományos értelmében nem „természetesen” játszatja őket, ugyanakkor persze alapoz személyiségükre. Citti viszonylagos zártága, gesztusszegény-sége Ödipuszként, Ördögként, Démonként éppúgy kortársi, olasz, (lumpen) proletári, mint ahogy Davoli nyíltsága, gesztusgazdagsága Andreuccióként, Perkinként, Azizként is kortársi, olasz, paraszti-(lumpen)proletári.

A TÖRTÉNELEM SZÖRNYŰ VÉGE

Az egyik Pasolini-játékfilm, amelyben nem láthatjuk sem Cittit, sem Davolit: az 1975-ös *Salò*. Jó néhányszor utaltam rá az eddigiekben, hogy ez az utolsó opus nagyban különbözik az összes többitől – akkor is, ha nyilvánvalóan ezer szállal

kötődik az életműhöz. A formai változás összhangban áll a tartalmival: „Az élet trilógiája” visszavonásával. Az elbeszélés mód rendezőnkre eddig oly jellemző töredezettségét itt a folyamatosságot hangsúlyozó tradicionális filmeszköz oldja, az áttűnés, melynek használatától PPP korábban jórészt tartózkodott. Még a nála ugyancsak szokatlan kifehéredéssel is találkozunk.

A film fő helyszíne a kastély szalonja, ahol irtóztató történetek meséltetnek, irtóztató dolgok cselekedtetnek, az elnyomó urak gyönyörére, az elnyomott áldozatok rontására. E díszes szalon gyakran visszatérő (emberekkel zsúfolt, végül emberektől megfosztott) „látképe” szép, szimmetrikus kompozíció, Pasolinótól meglepő. „Finomul a kín”, de nem „a szabadság békessége” jön el, mint József Attila versében, éppen ellenkezőleg: minden eddiginél szörnyűbb barbarizmus, mellyel az ábrázolásmód célzatosan kontrasztban áll. Az „ősidők barbár költészetének” (a dokumentarizmusnak, az amatőrizmusnak) helyét átveszi egy másfajta megformáltság, „Finomul a kín”: mintha domesztikálódna, mívesedne, cizellálódna a barbarizmus.

A korábbi mitikus-történelmi filmeket az is megkülönbözteti a *Salò*tól, hogy azokban PPP teremt ősi, kollektív, organikus-„természetes”(nemegyszer barbár) szertartásrendszert, mítoszt, itt pedig a fasiszták teremtenek maguknak (és másoknak) ősinek látszó, egyéni, önkényes, mesterséges, barbár szertartásrendszert, mítoszt – a kifinomultság álarcában vagy éppen annak különleges, túlrett formájaként. (Nem feledhetjük persze, hogy ez utóbbit is Pasolini hozza létre.) Éppen ezért az utolsó film nem is sorolható a mitikus alkotások közé. Hisz hiányzik, kiirtódik belőle a transzcendencia.

Felmerül a kérdés: mivel a *Salò* gondolatilag, művésziileg az addigi életmű ellen fordul, megsemmisíti-e azt? Meggyőződésem szerint nem. Pasolini egész oeuvre-je, élete (az utak, melyeket bejárt) és halála egységesen érvényes.

A művész arra (is) való, hogy túlérzékeny legyen, meg vátesz, ha szükséges. Pier Paolo Pasolini ez is, az is volt. Műalkotásokba foglalt jóslatai a harmadik világ jelentőségéről, a fogyasztói társadalom elembertelenítő hatásáról, egy újfajta fasizmus veszélyéről nem csekély mértékben igazolódtak. •

BESZÉLGETÉS ANDRÁS FERENCCEL – 2. RÉSZ

Életem filmjei

MORSÁNYI BERNADETT

ANDRÁS FERENC ELSŐ NAGYJÁTÉKFILMJÉT (VERI AZ ÖRDÖG A FELESÉGÉT) 40 ÉVE MUTATTÁK BE. A KOSSUTH- ÉS BALÁZS BÉLA-DÍJAS FILMRENDEZŐ IDÉN ÜNNEPLI 75. SZÜLETÉSNAPOJÁT.

• *A legtöbb forgatókönyvet Dobai Péterrel, Bereményi Gézával és Munkácsi Miklóssal írtad. Milyen volt velük dolgozni?*

Gézával jó volt együtt dolgozni, mindig közösen írtunk. Munkácsi elvonulós típus, egyedül írja a forgatókönyvet, aztán megsértődik, mert kivágok részeket, a film bemutatója után persze már örül. Dobai is egyedül ír, de utána azt mondja, hogy nyugodtan húzhatok belőle, mert tudja, hogy hajlamos a túlírásra. Péter *Vadon* című regényét Pesaróban olvastam a tengerparton és nem tudtam letenni. Őt évembe telt, míg elértem, hogy hozzá lehessem nyúlni. Szerencsém volt, mert *A nagy generáció* (1986) hatalmas siker lett, s akkor megengedték, hogy drágább filmet csináljak, ez negyven milliót jelentett. Az olasz szint lehetetlen volt megcsinálni, rengeteg pénz kellett volna ahhoz, hogy rekonstruáljuk az egykori helyeket, és sok szereplő kellett volna hozzá. Az, hogy akkor Olaszországban forgassunk egyébként is kizárt lett volna. Idén március 15-én a Tabán mozi vetítette a *Vadont*, olyan hihetetlenül szép, érett, komoly film. Többen kérdezték, hogy miért van eldugva? Mondtam, hogy nincs eldugva, csak, amikor bemutatták, akkor Nagy Imre újratemetése volt az érdekes, nem pedig a történelem. Ha egy évvel előbb kerül moziba, akkor nagyobb lett volna a visszhangja. 1989. március 15-én volt a bemutató, aznap, amikor Csengey Dénes és Cserhalmi György kora délután a TV-székház előtt elmondta a *12 pontot*. Este a Puskinban lábdobogósos siker volt a bemutatón, utána reggelig ültünk Cseh Tamásék házában egy éjjel-nappal nyitva tartó bárban. Forradalmi volt a hangulat, de akkor az ávosok leleplezése volt teríték. Van egy jelenet a filmben, amikor a solferinói győztes csatának a híre eljut

a somogyi légióhoz. Dobai játszotta az osztrák tisztet, aki közli a magyarokkal a győzelem hírért. A filmgyári vetítőben néztem a musztert, s akkor vettem észre, hogy Péter a felvételen elordítja magát, hogy éljen Maléter Pál! Azt hittem ott azonnal infarktust kapok. Nem tudtam, hogy ki van fent a vetítőben, reszkettem, hogy ebből, mi lesz. A gyártásvezetőm, Elek Andris, aki fiatalabb nálam tíz évvel, megkérdezte, ki az a Maléter Pál? Ez még jobban szíven ütött. Nagy Imre, Maléter Pál, Gyimes Miklós nevét évtizedekig nem lehetett kimondani. Nekem a *Vadon* 1956-ról szól.

• *1979-ben Te is tiltakoztál a Charta '77 aktivistáinak elítélése ellen, s ezéret évekkel kellett várnod arra, hogy játékfilmet készíthess.*

Leforgattam a *Végkiárusítást* (1978), s utána még egy tv-filmet készítettem, *A legnagyobb sűrűség közepét* (1980), ennek a forgatása közben vittek kihallgatásra Pozsgay Imréhez, a miniszterhez. A petíciót tizenegyen írtuk alá, többek közt Dobai Péter, Sára Sándor, Makk Károly, Zsámbéki Gábor, Valló Péter, Sándor Pál, Simó Sándor, Marx Józsa és én. Leültünk egy asztalhoz. Pozsgay mondta, hogy őt bízták meg a kormánytól azzal, hogy ki nyomozza, miért csináltuk. Neki nincs kifogása, csak az, hogy a *Le Monde* címlapján jelent meg a tiltakozás, s a franciák előbb olvasták, mint ők itthon. Mindenki elmondta az egyéni véleményét, Pozsgay azt mondta, rendben, s még egy Csoóri Sándor versből is idézett. Mámorosan összehoztuk, jöttünk ki, örültünk, hogy milyen rendes miniszterünk van. De a Filmgyárban is összehívtak egy gyűlést, ahol ordenáré módon beszéltek velünk, szinte leköptek. Palásthy György ordított, kretén, hülye bandának nevezett minket,

de nem foglalkoztam az ügygel, mentem vissza a Hiltonba forgatni. A *Végkiárusítás* hatalmas siker volt, egy szombat este vetítette le a televízió, öt millióan nézték meg. De aztán írtam Gion Nándor *Latroknak is játszott* című regényéből egy kétrészes filmet. A művészeti tanácscon elhangzott, hogy ilyen jó forgatókönyvvel még nem találkoztak, de nem forgathattam belőle filmet. S ez így ment évekig, de közben a tévénél dolgozhattam. 1990-ben, egy délután ültem otthon, s csöngött a telefon. Egy Gáspár Tiborné nevű hölgy telefonált a Történelmi Igazságtétel Bizottságtól, s megkérdezte, milyen kárpótlást szeretnék kapni azért, hogy öt évig nem csinálhattam filmet. Mondtam, hogy ezt semmi sem lehet kárpótolni.

• *Második játékfilmedet, a Dögkeselyűt – melyet Munkácsi Miklós Kihívás című regénye inspirált – így csak 1982-ben készíthetted el.*

Munkácsi Miklóst a *Végkiárusítás* után két évig nem láttam. Egyszer csak felcsöngetett hozzám, és az asztalra csapott egy paksamétát, azzal, hogy most vágta ki vele Nemeskürty István. Nagyon ritka, hogy elolvasok egy könyvet és felforrósodom tőle, mert baromi jó. Bementem a Filmgyárba, pont összefutottam Nemeskürtyvel, megkérdezte, miért kerülöm. Mivel elutasította a Dobaival írt forgatókönyveimet tényleg kerültem, és inkább Bacsó Péterhez mentem a könyvvel. Bogács Antal volt a Dialóg Stúdió vezetője, Bacsó pedig a fődramaturg. Odaadtam Bacsonak az elbeszélést, erre azt mondta, nagyon jó, mutassam meg Bogácsnak. Bogács éppen Szófiába ment, de azt mondta, elolvassa a repülőn, s ha visszajön, megbeszéljük. Mikor hazajött azt mondta, Ferikém elolvastam a könyvet, de ez egy lektúr. Erre azt válaszoltam, a lektűrökből lehet a legjobb forgatókönyvet írni. Megkérdezte, mit akarok csinálni belőle, elmondtam, erre azt mondta, csinálj. Rögtön összeállítottam egy baráti csapatot, Kardos Pityuval, Kóródy Ildikóval lementünk Leányfalura, s ott kieszedtem a könyvből, ami kell. Beleépítettem a történetbe egy apát, egy budaörsi telket – a saját apám sosem értette, hogy ez a lepukkant telek, miért nem tetszik nekem –, s akkor kezdett a történet másról szólni. A főhős nem tanár lett, hanem mérnök. Akkoriban váltam el, a volt feleségem elperelte tőlem a gyerekeket, ez az élmény is belekerült a filmbe.