



Helyszíneresés közben

Ugyanis e drámák, főképpen pedig a Saló, tanúsága szerint: a győzelem a pusztítás után a pusztulásba vezet.

Sokáig lehetne sorolni még a Pasolini-drámák gondolati-lélektani csomópontjait, főleg pedig azok összefüggéseit, mindaddig azonban, amíg e művek magyar nyelven nem hozzáférhetők, ennek nem sok értelme van. (Mindenesetre a jég megtörésében felbecsülhetetlen érdeme van a Budapesti Kamaraszínháznak, amely a színpadra állítással végre hozzáférhetővé tette Pasolininek legalább egy irodalmi alkotását, valamint a Színház című folyóiratnak, amely a megkopó emlékezet helyett annak megőrzését a nyomtatásra bízta.)

Érdeemes viszont még érinteni azokat a formai konzekvenciákat, amelyek a fentebb taglalt gondolatkör, illetve a Pasolini-féle színpadi koncepció erőterében világosan kirajzolódnak. Pasolini színházi kiáltványának tükrében világos, hogy a „kulturális” rítusként felfogott „beszédszínház” természetszerűleg szinte teljesen kiiktatja a drámából a cselekményt, s ennek megfelelően a színpadi akciót. Ez természetesen nehéz feladat elé állítja a rendezőt és a színészeket, hiszen a feszültség ébrentartásához a verbális szófolyam, hordozzon bármily gondolati súlyt, nem elegendő. Emellett a dialógusok is sokszor csapnak át hosszú, a teátrális monológfüzérékbe. Ezek értékelése azonban mára Pasolini-drámák olvasástechnikája és feldolgozása szempontjából is fontos. Tudniillik láthatóvá teszik - a redukált dramaturgia mellett - a szöveg költői logikát

ját és működését. Vagyis a legadekvátabb értelmezés költői szövegnek tekinti e drámákat, s mint ilyeneket dolgozza fel őket - természetesen nem önkényesen - színpadra, hiszen ez a költői érvény és hangzás a darabok vivőereje, ez a költői érvény teszi minden nehézség ellenére érzékelhetővé és felfoghatóvá a sokszor nagyon is összetett, színpadi szempontból nehéz gondolati tartalmat.

Sok szempontból valóban antidrámái megol-

dások jelentenek tehetételt a szövegekben. Jellegzetes ilyen tehetétel a Pasolininál oly gyakori, s valóbai nehezen indokolható, ezért a húzásoknak automatikusan áldozatul eső kulturális hivatkozások (olvasmányélmények, szerzők, címek, idézetek stb.). Az is igaz, hogy ezekben a verbális, színpadellenes szituációkban annál hangsúlyosabb, provokatívabb egy-egy erős akció. (Mint amilyen például a Férfi önakasztása az *Orgia* végén). Az a tény, hogy Pasolini sokszor elég nagyvonalúan kezeli a színpadi törvényszerűségeket, nem csökkenti műveinek érvényét, mégpedig a már elemzett költői logika működése okán. Sőt azt lehet mondani, hogy ahol eleget akar tenni a színpadi konvencióknak, megoldásai ott válnak érdektelegebbé.

A hatás kulcsa megint csak abban rejlik, hogy színpadi munkáira is érvényes alkotó énjének írásom elején jellemzett működési mechanizmusa, vagyis az, hogy legérvényesebb műalkotásai magas fokú szellemi izzásának alkalmi tárgyiasulásaiaként jöttek létre, s műfajukat, konkrét formájukat -- a külső adottságok erőterében - a gondolat következetes, bármilyen fajta meghátrálást eleve kizáró kidolgozása adta meg.

Jegyzetek

1. Jean-Michel Gardair, *Corriere del Tirreno*, 1971. november 13.
2. Aurelio Roncaglia: *Nota a „Porcile, Orgia, Bestia da stile”*, Garzanti, 1979
3. Ld. Guido Davico Bonino: *Prefazione a „Pier Paolo Pasolini: Teatro”*, Garzanti, 1988

BABARCZY ESZTER

ENYHE MÁMOR

PIER PAOLO PASOLINI: MÁMOR

Pasolini 1968-ban forgatta a *Teorernát*. Ez a film számomra a filmes mítoszteremtés egyik fokmérője; elfogulatlan látássá varázsolt naturalizmus; a filmjelentés rétegzése olyan festményszerű képek révén, amelyekből hiányzik a Greenaway-féle kellemetlen modorosság; az emberközi viszonyok legelemibb és legalapvetőbb parabolája; olyan művészi technika, amely egyfajta lényeglátás segítségével a realista képből is szimbólumot formál:

Fiatal idegen férfi érkezik a nagypolgári házba, és lényének misztikus érzékisége - gyöngegsége - révén identitásvesztésbe, örület-

be, és bizonyos értelemben megdicsőült vagy szent halálba kergeti a ház összes lakóját, az Apát, az Anyát, a Fiút, a Lányt és Emiliát, a szolgálot.

Pasolini e filmnél két évvel előbb írta a Székárosi Andre által Mámor címen lefordított színdarabot. Mindössze hat színdarabjának egyikét, amely a Teorémához hasonlóan az emberközi érzékiségnek, az érzékiségnek mint hatalomnak misztikus, a társadalmi identitást veszélyeztető, önmagunkról való tudásunk kereteit szétromboló erejéről szól. Most, az 1980-as évek legvégének s a '90-es évek legelejének Pasolinimámora után, a Budapesti Kamaraszínház műsorra tűzte



Ujvári Zoltán (Apa) és Őze Áron (Fiú)



fűszeres családi tragédiaként színpadra állítani. Nem engedelmeskedik ez az alig-alig színpadra való szöveg, trivializálódik a meztelenség, eltűnik a Pasolini-dimenzió, a szimbolikusan túlzó igazmondás és a könyörtelenség által igazolt retorika.

Az Apa egy napon, Milánó környéki luxusvillájának kertjében nyugtalanító álmot lát, s azontúl más szemmel néz tizenkilenc éves fiára. Más-
képpen látja a fia székeségét, teste szabálytalanak tűnő fiatalságát, amely által a Fiú éppen most válik önálló lényé. A saját élet és a szexualitás megtapasztalása, az apjáról leválni készülő fiatalság rejtély, titok az Apa szemében, olyasmi, amit leleplezés révén szeretne visszaszerezni, mintegy szexuálisan magáévá tenni. A felismerés és a visszanyerés vágya lassan eluralkodik rajta. Az egykori felvilágosult ironikus most vallási tébolyba esik, s a bornírt Pappal próbálja enyhíttetni istenfélelmét. Fia barátnőjét arkangyali szavakkal kiűzi a házból. Azt akarja, hogy fia lássa őt szeretkezni. Azt akarja, hogy fia lássa őt meztelenül, tette kész férfiként. A fia ágyékát akarja látni. Látni akarja a fiát, amint az szeretkezik. Sorra kudarcot vall: minden tervét megvalósítja, de amit meg akart érteni, vissza akart nyerni, elérhetetlen maradt. A tragédia nem a végső gyilkosság - a tragédia az, hogy Apa és Fiú közé éket ver a férfitudat, az a tudat, hogy a gyermeki érzékiség és közelség visszanyerhetetlen. Az apák megölik fiaikat, a fiúk pedig megölik apjukat - a Jósónó víziója -, s ez éppannyira szeretet, mint gyűlölet - ezt olvasom én ki a darabból, inkább az előadás ellenére, semmint segítségével.

Könnyű volt ezt a történetet kissé felszínes aktualizálással vérfagyasztó szenzációvá avatni, afféle emancipatorikus gesztusként: íme, a homoszexualitás forradalmi módon megjelenik vérrokonok, sőt - horribile dictu - atya és fia között is. De ennél alighanem többről is lehetne szó: az emberi viszonyoknak, a szeretetnek és a rivalizálásnak Pasolininél testi, érzéki jellege van. („A testemmel szeretem a világot” - mond-ta.)

És persze szó lehetne Pasolini polgárgyűlöletéről is, a polgári identitás kereteiről, amelyeket elfogadhatatlannak érzett - annyira elfogadhatatlannak, hogy ábrázolni sem tudta őket. A darab közhelyes mondataival is meg kellene küzdenie az előadásnak. A szöveg mögött kellene megmutatnia - nemcsak egy luxusvillát idéző díszlet és a hanyagul viselt pénzszagú anyagok meséje révén - azt a polgári identitást, amelyre a szövegben csak néhány klisészerű utalás

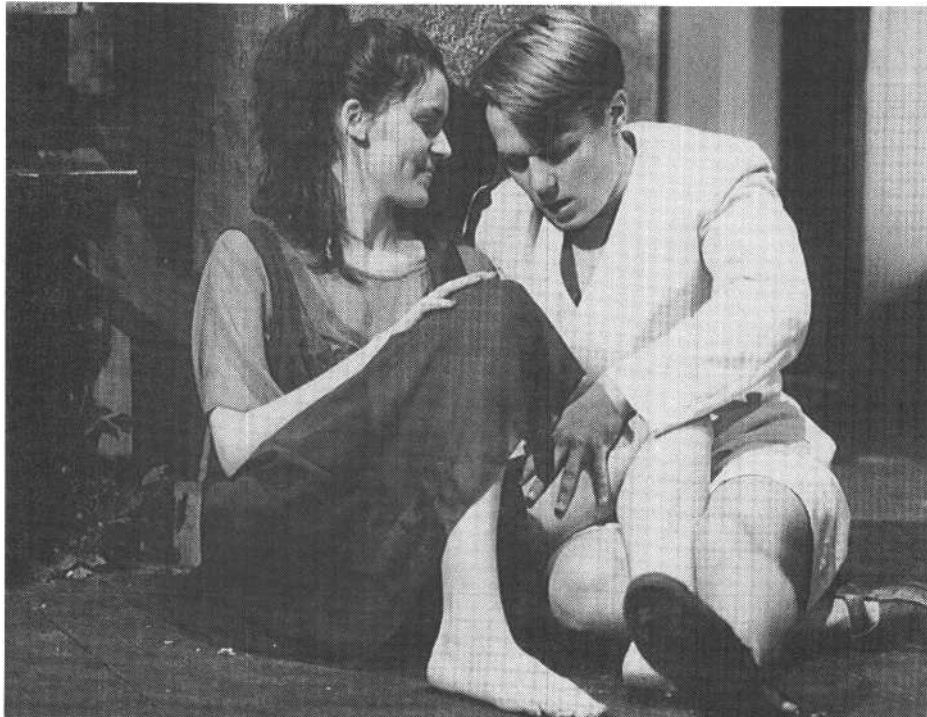
Kerekes Viktória (Lány) és Őze Áron (Koncz Zsuzsa felvételei)

a darabot. S úgy látszik, jó érzéssel, mert afféle bestselling előadás sikeredett belőle.

Sajnálattal kell azonban bevallanom, hogy ama vonzerő okát, amelyet e *Mámora* budapesti közönségre gyakorol, nem a művészi színvonalban, hanem a pucér férfifenek és a szokatlan érzéki vonzódások keltette ellenállhatatlan kíváncsiságban véltem megtalálni. Az előadás ugyanis - a Peter Brook által leírt csalahatlatlan

jelekből ítélve - nem tetszett a közönségnek, és nem tetszett nekem sem. Amit a színpadon láttam, az nem a szabálytalan érzékiség tapasztalatának lemeztelenítő hatása, hanem a budoárközelségből mutatott pucérság köré szerveződött. S ezzel bizony a dráma jelentős, jelentősebb része - a színészek tiszteletre méltó erőfeszítései ellenére - eljátszhatatlanná vált.

Alighanem végzetes félreértés volt a Mámort





történi. Ehelyett azonban, kissé aránytalan gonoszszággal szólván, a dráma eme klisék szintjén egységesedett.

Csizmadia Tibor rendezésében az apa-fiú viszonyoknak ez a visszahódítandó távolsága, a lázadás, az életért folyó hatalmi harc igencsak egyszerű ölbe kényszerítésekben ölt színpadi formát. A történet magva egy vérfertőző homoszexuális viszonyra redukálódik, botrányos kis kertvárosi történet lesz belőle, amelyből időtlenül kilógnak a retorikus-látomásos, naturalisztikusan megoldhatatlan szövegek. Szophoklész, az *Oidipusz* írójának árnya szimbolikus szellemi centrum helyett a kínos naturalizmust enyhítő el-idegenítő figuraként jelenik meg. A Pap (Cs. Németh Lajos) ismételt színrelépései ellenére sem képes rátalálni dramaturgiai funkciójára. **Az Anya (Szerencsi Éva) érdektelen mellékszereplővé válik - nincs érzelmi jelenléte, jelenései végszavas betoppanásokra és kitoppanásokra korlátozódnak.** Így aztán a darab egyik utolsó - s egyik legfontosabb - mondata elsikkad: „Azt mondták nekem - mondja az Apa, aki a fia meg-gyilkolásáért kiszabott húsz év letöltése után a pályaudvaron (Teoréma!) találja meg végső helyét -, hogy utolsó szavai ezek voltak: »Nem akarom szeretni azokat, akiket szeretek!« " A szerepével tisztességgel küzdő Apa (Ujvári Zol-

tán) mellett talán csak a Fiú (Őze Áron) tud testet ölteni a kamaraszínházi előadásban - s talán éppen annak a kamaszos merevségnek köszönhetően, amely az artikulátlanságból és a zavarodottságból formálja ki azt a bizonyos titkot, amely köré a darab felépülhet.

A „Beszélő színház”, a „szó kétszeres dicsősége” - az ábrázolás elsajátító gesztusa --, a meztelen test mint politikai metafora (Dobai Péter nevezte így) - a harcos szabálytalanság - az értelem erőszakosságának szembeszegezése az alapprincípiumként értett érvényesülési vágy erőszakosságával - lehet, hogy mindaz, amit Pasolini a színháztól akart, valójában csak a többértelmű filmben valósítható meg, amely a nézői azonosulásba a jelenlét hiányának, a jelszerűségnek, a szimbolikusságnak a tudatát is beleszővi - s ezért nem véletlenül lett a Pasolini-drámák sorsa a feledés.

Annyi azonban bizonyos, hogy semmiféle naturalisztikus színház sem képes arra, hogy e követelményeknek eleget tegyen. Éppen ezt bizonyítja az előadás egyetlen igazán jó pillanata, az egyetlen bátor elmozdulás a kissé takargatott naturalizmustól a jelszerűség felé: a fiúgyilkosság és a filozófiai nagymonológ jelenete, amelyhez voltaképpen az egész dráma felvezetésül szolgál. A Kamaraszínházban az Apa a tört nem

a fiába, hanem abba az ajtóba dőfi, amely mögött a Fiú a Lánnyal szerelmeskedik. (Meg kell említenem, hogy az igen szép ruhák és a díszlet közül az előbbi inkább a naturalizmus, az utóbbi, antik vázák töredékeivel, inkább a szimbólum felé hajlik, s szimbolikus használata a maga esetlegességével -- kisebb közapór a tragikus pillanatban - a nevetségességhez közelít, bizonyos koncepcionális határozatlanságról tanúskodva.) Mindenesetre itt - és ez sokat elárul arról, hogyan lehetne (talán) Pasolinit színpadra vinni - sikerült a késleltetés, a feszültségteremtés és a gyomorforgató akció oly igen egyszerű eszközeit összhangba hozni a poétikus monológ filozófiai igényével. Ennek a jelszerűségnek a következtesebb vállalása engedte volna felszínre jönni mindazt, amit így - sajnos - csak Pasolini-rajongásom sejtetett meg velem.

Pier Paolo Pasolini: Mámor (Budapesti Kamaraszínház)

Fordította: Székárosi Endre. Díszlet: Lábás Zoltán. Jelmez: Békés Rozsi. Zene: Selmeczi György. Rendezte: Csizmadia Tibor.

Szereplők: Ujvári Zoltán, Szerencsi Éva, Őze Áron f. h., Kerekes Viktória, Tímár Éva, Cs. Németh Lajos, Tóth József.

A PASOLINI-DRÁMÁK ŐSBEMUTATÓI

ORGIA. Első változata megjelent a *Quaderni del Teatro Stabile di Torino* 1968. évi 13. számában. Ezt Pasolini rendezésében mutatták be Torinóban, ugyanazon év december 11-én. A szereplők Laura Betti, Luigi Mezzanotte és Nelide Giammarco voltak. Díszlet: Mario Ceroli, zene: Ennio Morricone.

Újabb bemutató a párizsi Beaubourg-ban, ugyancsak a Teatro Stabile di Torino előadásában, Mario Missioli rendezésében, 1984. november 21-én. Szereplők: Laura Betti, Alessandro Haber, Daniela Vitali. Díszlet: Enrico Job.

CALDERÓN. 1978. május-június, Prato, Teatro Metastasio. Rendező: Luca Ronconi, díszlet: Gae Aulenti, jelmez: Gian Maurizio Fercioni. Szereplők: Gabriella Zamparini, Edmonda Aldini, Nicoletta Languasco, Miriam Acevedo, Anita Laurenzi, Carla Bizzarri, Giacomo Piperno, Franco Mezzera, Mauro Avogadro, Giancarlo Prati.

Újabb bemutató: 1980. március 7., Pordenone, Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia. Rendező: Giorgio Pressburger, díszlet és jelmez: Sergio D'Osimo. Szereplők: Paolo Bonacelli, Francesca Muzio, Carmen Scarpitta, Marina Dolfín, Gianni Galavotti, Franco Jesurum.

AFFABULAZIONE (Mámor). Első bemutató: 1975. január 30., Torino, Cabaret Voltaire, Teatro Proposta társulat. Rendező: Beppe Navello.

1977. december, Roma, Teatro Tenda, rendező és főszereplő: Vittorio Gassman. Díszlet: Gabriele Di Stefano, zene: Fiorenzo Carpi. Szereplők: Corrado Gaipa, Silvia Monelli, Luca Dal Fabbro, Roberta Paladini, Laura Tanziani, Attilio Cucari, Vanna Polverosi.

Újabb bemutató, szintén Gassman rendezésében és főszereplésével: 1986. február 2., Firenze, Teatro La Pergola. Díszlet: Gianni Polidori, szereplők: Alessandro Gassman (V. G. fia), Paola Pavese, Sergio Meogrossi, Giusi Cataldo, Eleonora Di Mario.

PILADE (Püladész). Első bemutató: 1969. augusztus 29., Taormina, Cavea del Teatro Greco. Rendező: Giovanni Cutrufelli, szereplők: Annibale és Arnaldo Ninchi, Claudia Giannotti, Lombardo Fornara.

Újabb bemutató: 1981. június, rendező: Melo Freni, szereplők: Luigi Mezzanotte, Ida Di Benedetto, Franco Interlenghi, Mario Maranzana.

BESTIA DA STILE (Stilusszörnyeteg). 1985. november 22., Róma, Teatro Valle, a Fondo Pier Paolo Pasolini kezdeményezésére. Rendezés: Cherif és Marisa Fabbri. Díszlet és jelmez: Nicola Trusardi. Szereplők: Maurizio Donadoni, Marisa Fabbri és az Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico növendékei.

A hatodik Pasolini-dráma, a *PORCILE* (Disznó!) bemutatóiról nincs adatunk Sz. E.