

Debreceni Egyetem

Bölcsészettudományi Kar

Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola

Egyetemi doktori (PhD) értekezés

Lakó Zsigmond



Debrecen

2017

Debreceni Egyetem
Bölcsészettudományi Kar
Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola

„A szerző mint tragikus hős”

**Pier Paolo Pasolini *Calderón* című művének
kultúratudományos olvasata**

Doktori disszertáció

Témavezető:

dr. Puskás István
Egyetemi docens

Szerző:

Lakó Zsigmond

Debrecen

2017

„A szerző mint tragikus hős”

Pier Paolo Pasolini *Calderón* című művének kultúratudományos olvasata

*Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
irodalom- és kultúratudomány tudományágban*

Írta: Lakó Zsigmond okleveles olasz szakos bölcész

Készült a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolája
(Olasz Irodalom Alprogramja) keretében

Témavezető: Dr. Puskás István

.....
(olvasható aláírás)

Az értekezés bírálói:

Dr.

Dr.

Dr.

A bírálóbizottság:

elnök:

Dr.

tagok:

Dr.

Dr.

Dr.

Dr.

Az értekezés védésének időpontja: 20...

„Én Lakó Zsigmond teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaitélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.”

.....

Lakó Zsigmond

Tartalomjegyzék

Bevezető	6
Pasolini színháza	32
A szerző mint tragikus hős: posztmodern és pastiche	32
A nyelv kérdése	42
A Manifesto és színésze.....	54
Pasolini posztkoloniális olvasatban	59
A posztkoloniális Itália – az urbánus terek mint az elnyomás helyszínei	59
A „Dél-kérdés” – Pasolini és a Panmeridione.....	75
A vágy gépezete - társadalmi ödipalitás és incestus a Calderónban	83
A Calderón	93
Álomtestek és testálmok: a testre írt hatalom változatai	93
Rosaura: a hősnő a világ ellen	114
Keretbe zárt testek - Diego Velázquez <i>Udvarhölgyek</i> című képének mediális átértelmezése Pier Paolo Pasolini Calderón című drámájában.....	135
Bibliográfia.....	143
Absztrakt.....	157
Abstract (English).....	159
Publikációs jegyzék.....	160
Konferencia-előadások.....	164
Függelék	165
I SZTASZIMON.....	165
II SZTASZIMON.....	166
III EPEISZODION	167
III SZTASZIMON.....	172
XVI EPEISZODION.....	173
Nyelvészeti zárójel: a nyelv (Manifesto 21-31)	177
A két létező színésztípus (Manifesto 32-35).....	180

(Megjegyzés: ahol másként nincs jelölve, ott a fordítások a szerző saját munkái, beleértve a Pier Paolo Pasolini *Calderón* című művéből származó részleteket is. A fordításból részletek jelentek meg a Kalligram folyóiratban, valamint a Vörös Postakocsi és az Amúgy online folyóiratokban. A fordítás a: Pasolini, Pier Paolo: *Teatro*, Szerk.: Walter Siti. Milánó, Mondadori, 1999. kiadás alapján készült.)

Bevezető

Pier Paolo Pasolini jelentős örökséget hagyott hátra filmrendezőként, költőként, szépirodaként és teoretikusként is. 2015 októberében a Debreceni Egyetem Olasz Tanszéke nagyszabású nemzetközi konferenciát rendezett *Anni di piombo (Ólomévek)* címmel a Nagyerdei Víztoronyban. Az esemény célja az olasz történelem eme beszédes nevű korszakának felidézése mellett a napjaink kulturális érdeklődésének középpontjában álló filmrendező, költő, regényíró, publicista és drámaíró, Pier Paolo Pasolini brutális meggyilkolásának negyvenedik évfordulójára való megemlékezés is volt. Az író élete botrányokkal övezett, ahogyan halála is. 1975. november 1-jéről 2-ára virradó éjjel egy Alfa Romeo Giulia GT típusú személygépkocsi gördül be az ostiai tengerpart mellett található parkolóba, két utast szállítva. Az egyik Pino Pelosi di Guidonia, utcakölyök, prostituált, a másik Pier Paolo Pasolini. A rendőrségi jegyzőkönyv tanúsága szerint a fiú egy bottal brutálisan agyonveri az írot, majd autóval áthajt a még élő testen. Tettét akkor beismeri, indítéka – saját bevallása szerint – az, hogy Pasolini változtatni akart a szexuális szolgáltatást érintő megállapodáson. 2005-ben azonban már két másik elkövetőről beszél egy vele készült interjúban. A művész halála azóta is tisztázatlan, míg egyesek összeesküvésről beszélnek, addig mások azt állítják, hogy az író megrendezte saját halálát. Pasolini utolsó, befejezetlen regényét, melynek köze lehetett az író halálához, az évfordulóra időzítve jelentette meg a Kalligram kiadó *Olaj (Petrolio)* címmel. A *La Stampa* olasz napilap 2010. március 2-i számában az olasz felsőház egyik szenátora, Marcello Dell’Utri bejelentette, tudomása van arról, hogy Pier Paolo Pasolini *Olaj* című regényének kallódó fejezetei, melyekben a hatvanas-hetvenes évek politikai-gazdasági ügyeit leplezi le, nem csak a szerző életét és halálát övező mitológia részei, hanem valóban léteznek, s nemsokára megismerhetők lesznek. Végül azonban a szenzációs bemutató elmaradt, Dell’Utri pedig magyarázkodásra kényszerült.¹ Állítása szerint sohasem volt kezében a szöveg, annak titokzatos tulajdonosa pedig a fejezetekkel együtt ismét eltűnt a ködben.

A Pasolini-recepció még mindig kiemelt területként kezeli a művész filmes munkásságát, de Olaszországban az elmúlt években egyre több tanulmány lát napvilágot Pasolini drámaírói tevékenységével kapcsolatban is. Ennek köszönhetően az író teljes hagyatéka kirajzolódni látszik előttünk, s ahogyan egyre érthetőbbé válik számunkra az, amit a színházról gondolt, úgy kezdjük felismerni, hogy drámái valójában nemhogy életművének szégyenfoltjai lennének, de talán ezen írásaiban fejeződik ki a legjobban Pasolini forradalmi

¹ Puskás István: *Utószó*, In: Pier Paolo Pasolini: *Olaj*, Kalligram, Pozsony, 2015. p. 651.

gondolkodása s válik világossá, hogy ideológiai tekintetben mennyire megelőzte korát. S bár az európai színházi hagyományokat követő rendezők még mindig félve nyúlnak drámáihoz, az a tény magáért beszél, hogy tíz év leforgása alatt (az utolsó előadás 2013 áprilisa) Takeshi Kawamura, japán rendező, Pasolini mind a hat tragédiáját színpadra állította.², de 2016-ban a *Calderón* műsoron volt Rómában is a Teatro Argentínában a Teatro di Roma és a Fondazione Teatro della Toscana koprodukciójában, Federico Tiezzi rendezésében, Camilla Semino Favróval Rosaura szerepében. Pasolini színháza kevésbé épül gyakorlatra, inkább a szó és a nyelv szeretetéből táplálkozik, s a Pasolini-rendezések is inkább a lírai nyelv és erős vizualitás segítségével mesélnek az író szenvedélyéről, vágyairól és küzdelmeiről.

Pasolini már kamaszkora óta ír drámákat, összesen tizenhat színházi művéről tudunk: *La sua gloria*, *Edipo all'alba*, *I turcs tal Friul*, *I fanciulli e gli elfi*, *La poesia o la gioia*, *Un pesciolino*, *Vivo e coscienza*, *Italie magique*, *Nel 46!*, *Progetto di uno spettacolo nello spettacolo*; továbbá drámaírói életművének csúcsei, a következő hat tragédiája: *Pilade*, *Porcile*, *Affabulazione*, *Orgia*, *Calderón* és *Bestia da Stile*. Néhány piszkozatszerű, iskolai előadásokra megírt mű is a nevéhez köthető, ezek azonban nem maradtak fenn, nem úgy, mint a *La Morteana*, *Contrasto tra il Carnevale e la Quaresima* című drámája, amelyből ma is olvashatóak részletek.³ (Bár nem kapcsolódik témánkhoz, filológia szempontból és a teljesség igénye végett itt felsoroljuk Pasolini összes drámafordítását is: Aiszhülosz: *Oreszteia* (trilógia), Szophoklész: *Antigoné*, Plautus: *A hetvenkedő katona*, melyet Pasolini római zsargonra fordított.)

Írói ambíciói már korán kirajzolódtak, az „anyai bölcső”, Casarsa volt az a hely, ahol megpróbálkozott a friulán dialektusban való írással is, hajlama a görög tragédiákhoz, mint előképekhez való fordulás is itt alakult ki, a közösség és a nyelv szeretetének együttes hatására. Miután Rómába költözött, kis szünet után folytatta a drámaírást, s ahogyan Stefano Casi, Pasolini színházának legelismertebb kutatója írja az *Un pesciolinoról* című drámáról, a mű egyenesen a Teatro dei Satiri társulatával végzett közös munkából nő ki, s Pasolini ebben a korai római művében valóban próbál dramaturgiailag megfelelni a színházi *establishment*-nek és bekerülni az olasz színházi élet körforgásába is.⁴ Az *Italie magique* című műben azonban már nyíltan megjelenik Pasolini prózai színházzal szembeni bizalmatlansága, s egy plurilingvisztikus mű bontakozik ki előttünk, mely használja a varieté, a kabaré és a balett formai elemeit, továbbá vetítéseket is, a szerzői utasítások szintjén pedig a filmes nyelvezettel

²Doi, Hideyuki: *Recensione: Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini, <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/3703> (Utolsó megtekintés: 2017. január 5.)

³ Pasolini, Pier Paolo: *Teatro*, Szerk.: Walter Siti. Milánó, Mondadori, 1999.

⁴ Casi, Stefano: *Pasolini – Un'idea di teatro*, Campanotto Editore, Udine, 2015., p. 68.

dolgozik (pl.: premier plán). A darabban található idézetek is főként – Brechtől eltekintve - filmes utalások: Fellini, Antonioni, Marlène Dietrich. Fontos megjegyezni, hogy az *Italie magique* valójában Pasolini egy kedves ismerőse, Laura Betti színésznő számára íródott, s ez előképként szolgál majd Rosaura (a *Calderón* hősnője) karakterének megalkotásához. (Ezzel a kérdéssel a *Rosaura: a hősnő a világ ellen* című fejezetben foglalkozom majd részletesebben.) Casi szerint az író ezen művében gyakorlatilag az összes Pasolini színházára jellemző kérdés megtalálható, ilyen például az írott és kimondott szó közti kapcsolat, vagy a burzsoázia tragédiaként megélt elidegenedése. A bábú ötlete is itt jelenik meg elsőként, ami talán nem tudatosan, de már implikálja a művész totális kontrolljának vágyát a műve felett.⁵ De ezen kérdések megválaszolását az egyfelvonásos dráma már nem vállalja fel, hanem átadja a mozinak, különösen az *Uccellacci e uccellini* című műnek, melyben Pasolini véglegesen elhagyja a brechti vonalat és egy új színházi ideológiát alapoz meg.⁶

Következő drámája a *Nel '46*, mely egy fiatalkori művének újraírása (erről részletesebben lásd az *A szerző mint tragikus hős* című fejezetet). A műben nagyon pontos szerzői utasításokat alkalmaz, melyek kiterjednek minden részletre, egészen a színészek által alkalmazott gesztusokig. Casi úgy véli, hogy ennek oka a szöveg útjának teljes kontroll alatt tartásán túl az, hogy míg az első két felvonás lineárisan követhető, addig a darab második felében már egyre inkább pastiche jelleget ölt és csak a magyarázatokon keresztül érthető a különböző síkok közötti váltás.⁷ A *Contrasto*-ban Erósz és a Tudatosság allegorikus figurái csak Giovannival beszélnek, aki a két hatalom között őrlődik, ugyanakkor a konfliktus nem egyéni szinten jelenik meg, hanem Erósz és a Normák szintjén. A *Nel '46!*-ban a vallások megtestesítői a Normák: katolicizmus, judaizmus, iszlám. Pasolini a hiábavaló és kissé komikus istenvárást figurázza ki, s azt az elnyomó Tudatossággal helyettesíti. Casi vélekedése szerint ugyanakkor a mű legérdekesebb témája már itt is az író belső pszichológiájának viszonya a társadalom többi részével: többek között a homoszexualitás kérdése is megjelenik, mely elvezet a friuliban megélt Polis érzésétől, avagy a görög tragédiák újraolvasásának aktusától (melynek csúcspontja az 1944-es *I Turcs tal Friúl*), a társadalommal való konfliktusig, ezáltal a nyelvkérdésig, s így a színházi kommunikáció kérdéséig.⁸ Ebben nagy szerepe lesz a Living Theatre-rel való találkozásnak és Peter Brook színházának is.⁹ Ebből alakulnak majd ki a hatvanas években a polgári tragédiák, melyek többsége még magyar

⁵ Uő., p. 88.

⁶ Uő., p. 87.

⁷ Uő., p. 95.

⁸ Uő., p. 96.

⁹Uő., p. 11.

fordításra vár. (Egészben publikált magyar fordítása az *Orgiának* {*Orgia*} és a *Mámornak* {*Affabulazione*} van, Szkárosi Endre munkájában.)

1965 májusában jelenik meg a *Siparióban* (az egyik legfontosabb színházi folyóirat Olaszországban) *Gli scrittori e il teatro (Az írók és a színház)*¹⁰ címmel egy szöveg, melyben harmincegy értelmiségi próbálja megfejtetni az írók és színház között létrejött törés okát, melyet végül a következőképpen határoznak meg: hiányzik a társadalmi homogenitás – amint erről a későbbiekben részletesen szó is lesz –, valamint egy működőképes színházi *establishment*, a valódi beszélt nyelv, egy olyan irodalmi társaság, mely felkarolná a színház ügyét. Problémaként említik meg, hogy az írók tipikusan csak irodalmi képzést kapnak, illetve véleményük szerint ezen hiátusért okolható még a színházi környezet lustasága és a változásra nem fogékony publikum. Az eredmények vitát szülnek az írók és a színházi emberek között, akik a júliusi *Sipario* számban csapnak össze, a kritikusok pedig egész nyáron porondon tartják a problémát. A *Marcatre* 1966-os áprilisi kiadványában Pasolini kifejti, hogy bár tudna friulán dialektusban drámát írni, ennek végeredményeképpen nem nemzeti dráma születne, mivel csak az adott dialektust beszélők értenék a művet. Megszólalásából érezhető, hogy a hat tragédia nyelve és színházi koncepciója akkor még alakulóban volt.¹¹

A *La fine dell'avanguardia* című tanulmányában, mely a *Nuovi Argomentibben* 1966-ban jelenik meg, Pasolini egy Barthes-tal készített interjút idéz, mely akkor jelent meg az új *Cinema e Film* első számában. Barthes szerint Brecht az érzékek technikáját nem perspektivikus irányban alkalmazta, hanem politikai funkcióval: az érzék Brechtnél egy kérdés. Ebben az elemzésben Pasolini remek alapot talál az író új feladatának meghatározásra. Pasolini válasza a brechti gondolatra az események egyszerű szemtanúsága, a felvevőgép, mely igazi képeket közvetít Togliatti temetéséről az *Uccellacci e uccellini* című filmben. Pasolini ebből vezeti le a saját „szögre akasztott fegyverét”. Az értelmiségi réteg feladata a hatvanas években tehát a kétértelműség létrehozása. A hivatkozási pont nem lehet Brecht, hanem Barthes Brechtje kell, hogy legyen, ahogyan Sigismondo is megfogalmazza a jelen dolgozat központi témáját alkotó *Calderón* című tragédia második epeizódionjában:

SIGISMONDO

Kedves Doña Lupe, hangom kissé fenyegető, vagy, legalábbis veszélyt sugalló tónusa (egyfajta... zsaroló, aki épp kimondani készül az átkozott szót)

¹⁰ *Gli scrittori e il teatro*, In: *Sipario* n. 229, 1965. május

¹¹ Uő., p. 100.

csupán a meghatottság számlájára írható. Abbéli kötelességemnek, hogy elrejtsem azt. Ebből fakad ez a keserű és szellemes, kissé brechti beszéd. A fegyver azonban a szögre van akasztva! Barátom, Barthes helyes értelmezése szerint (kit Japánban ismertem meg, miközben néhány diák, hétköznapi, ám mégis rituális viselkedését csodálta).¹²

Pasolini művészetére Brecht és Barthes munkássága mellett nagy hatással volt egyik szintén világhírű kortársa, a szintén olasz származású Alberto Moravia, akivel erős alkotói közösségben dolgoztak, hatottak egymásra és megosztották egymással gondolataikat. 1967-ben jelenik meg Moravia *La chiacchiera a teatro* című írása is, melyben a modern drámát a „szimbolikus fecsegésen” keresztül javasolja olvasni: Csehov, Beckett, Ionesco színházában a dráma a szavakon kívül zajlik, s így a szavaknak semmilyen esetben sem szabad dramatikusként lenniük, míg a dialektikus színházban, mely végül is tragikus, amilyen Ibsen, Pirandello, Genet, Brecht, Sartre és Weiss színháza, a téma kizárja a fecsegést és a dráma a szóban van, a szavak tehát nem szimbolikusak, és rajtuk kívül nincsen semmi: a dialektikus színház az ókori tragikus görög színház örököse.¹³

Pasolini drámáit illetően, látszólag hiányzik belőlük a linearitás és a karakterek jellemfejlődése, mintha azok egy társadalmi-politikai kinyilatkoztatás eszközeinek részeként ellentmondásba keveredtek volna egymással. A művek mögött ugyanakkor érezhetően meghúzódik egy olyan rejtett tartalom, melynek olvasásához eddig nem álltak rendelkezésre a megfelelő eszközeink.

Ahogy Francesca Tommasini írja Pasolini alapmotívumairól és karaktertípusairól, Pasolini színházában az ideák viszik előre a cselekményt, a főszereplők ezeknek a hordozói. Az író gyakran azért hoz be új mellékszereplőket, hogy azok bizonyos gondolatokat közöljenek, ezzel rajzolva ki a főszereplők másik, sötét oldalát. A családi, apa-fiú konfliktus mentén haladó történetekben a hatalom megtestesítője lehet az apa, aki dönt fia sorsáról. A Pasolini-féle dráma-corporus fő mozgatója a hatalom és a szerelem-vágy keresése. A cselekmény motorját képező, a drámák hősei által elkövetett lázadási kísérletek eleve kudarcra vannak ítélve, halált hozva a főhősökre.¹⁴

Bár a céloom a *Calderón*, mint írott munka elemzése, elengedhetetlen szót ejtenünk Pasolini színházi tapasztalatairól és színházi műveivel kapcsolatos elképzeléseiről is, minthogy

¹² Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, In: Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, Szerk.: Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milánó, 2001., p. 672.

¹³ Moravia, Alberto: *Teatro*, Bompiani, Milánó, 2007. p. 430-432.

¹⁴ Tommasini, Francesca: *La sperimentazione teatrale di Pier Paolo Pasolini nel panorama drammaturgico novecentesco*, Roma Tre, Róma, 2013., p. 45.

egy dráma szövege mindig szituációt teremt, illetve egy adott szitációból táplálkozik, s amikor Pasolinit keressük szövege mögött, akkor kutatásom szempontjából releváns drámaírói és színházi munkásságának (nemzetközi) kontextusba helyezése is: Pasolinit mind hazájában, mind pedig nemzetközi szinten sok művészeti hatás érte, európai alkotóktól egészen az amerikai Living Theatre-ig.

Francesca Tommasini szerint Pasolini különös figyelmet fordított az 1900-as évek költőire, például d'Annunzióra, majd eljutott W. B. Yeats, T. S. Eliot és Peter Weiss dramaturgiájához, később pedig Brecht felfedezéséig és a Living Theatre forradalmáig is, a Beat Generation vonzerejével kapcsolatban pedig különösen Allen Ginsberg ragdta meg. Nemzeti szinten nem csupán Eduardo De Filippo és Carmelo Bene munkássága hatottak rá, de a Gruppo 63 nevű avantgárd csoporttal, ezen belül is főként az Edoardo Sanguinetivel folytatott viták is jelentősen befolyásolták írói szemléletét.¹⁵

A *Calderón* című dráma idő- és térbeli kontextusa pontosan meghatározható: Pasolini 1967-be, Franco Spanyolországába helyezi a mű cselekményét, melyben Rosaura három álma elevenedik meg három különböző környezetben: az elsőben egy dúsgazdag arisztokrata család sarja, a másodikban egy alacsony származású prostituált, míg a harmadikban középosztálybeli polgári környezetben jelenik meg előttünk a hősnő karaktere, miközben az utcán éppen zajlanak a diák- és munkástüntetések. A darab helyszínválasztása allegóriaként mutatja be Itália ebben az időben Spanyolországéhoz nagyon hasonló társadalmi és gazdasági helyzetét. A 60-as években lezajló gazdasági boom eredményeképpen Olaszországban – de szinte mindenhol Nyugat-Európában – radikális szociális változások indultak be, melyek betetőzésekként 1968-ban a diákság és a munkásság tüntetéshullámai söpörtek végig az országon.

Ahogy Giancarlo Coghi írja, az 1968-as olasz mozgalmakat olyan rebellis eszméket követő csoportok képviselték, melyek az oktatás, kultúra és tájékoztatás terén kívántak reformokat elérni azok felépítésére és gyakorlatára vonatkozóan, törekvéseik tehát nem a meglévő hatalom megdöntésére irányultak. A mozgalom résztvevőinek többsége a diákság közül került ki, s ez akkor szintén új elemnek számított a világ minden táján.¹⁶ A legtöbb diák lelkesen vetette bele magát az új szocialista világrend kialakításába, s ehhez a maoista tanokat hívták segítségül a szovjet szocializmus megreformálására.¹⁷

Massimo Congiu *Dall'evoluzione e trasformazione dei movimenti degli ultimi anni*

¹⁵ Uő., p. 45

¹⁶ Giancarlo Coghi: *Lázongó évek* In: *Dario Fo a Nobel-díjas komédiás. Tőle, róla*. Madarász Imre szerk., Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1998., pp. 117-126. (Ford.: Sztanó László és Pete László)

¹⁷ Uő. 118.

sessanta alla nascita delle Brigate rosse (A hatvanas évek utolsó éveinek mozgalmi: fejlődés és átalakulás a Vörös brigádok születéséig) című írásában kifejti, hogy az olaszországi 68-as események nagyban különböznek a francia és a világ más tájain lezajló diáklázadásoktól. Az itteni események egy hároméves, 1966-69-ig tartó folyamat részei. Ez a három év a végső fázisa egy olyan társadalomban folyó modernizációs folyamatnak, mely előtte élte meg az úgynevezett „boom economico” („gazdasági robbanás”) korszakát. Az olasz társadalom 1950 és 1962 között olyan jóléti változáson ment keresztül, mint még soha azelőtt. A hatvanas években még mindig számottevően jelen vannak a társadalomban a paraszti értékek, mint például a rokoni kötődés és a családi szolidaritás, de az új generációk ezt már elkezdik megkérdőjelezni. Az ötvenes és hatvanas években folyamatosan nő a diákok száma és a fiatalok is egyre inkább érdeklődnek a politika iránt. Az egyetemisták száma 1961-ben 250.000, míg 1968-ra ez a szám eléri az 550.000-et.^{18 19}

A gazdaság meglódulásával a burzsoázia különböző rétegei mind vagyonosabbá váltak, a társadalmi ranglétra alsóbb részeit elfoglaló osztályok azonban továbbra sem tudtak javítani helyzetükön, s az így kialakuló különbségek egyre több feszültséget szültek. A *Calderón*ban ez a motívum rögtön az első álomban megjelenik, mikor Stella próbálja visszatéríteni Rosaurát a „saját” valóságába s pozicionálni őt társadalmi helyzetében:

STELLA

Igen, gazdagok vagyunk, Rosaura, apánknak
annyi birtoka van Madrid körül,
hogy akár egy másik Madrid is felépülhetne rajtuk;
az építési területek értéke
napról napra növekszik; az idő nekünk dolgozik;
a szokásainknak legellentmondóbb újdonságok is
a mi tőkénket gyarapítják.²⁰

¹⁸ Congiu, Massimo: *Dall'evoluzione e trasformazione dei movimenti degli ultimi anni sessanta alla nascita delle Brigate rosse*, In: *LA STORIA NASCENTE, L'Italia degli anni Settanta*, szerk.: Puskás István, Franco Cesati Editore, Firenze, 2016. p. 13.

¹⁹ Dolgozatomhoz elengedhetetlen a *Calderón* történelmi háttérnek rövid ismertetése, nem célja azonban a korszak történelemtudományi szempontú elemzése. Természetesen Olaszországban nagyon kiterjedt szakirodalma van a 68-as eseményeknek, a teljesség igénye nélkül itt felsorolok pár fontosabb munkát: Bravo, Anna: *A colpi di cuore: storie del sessantotto*, Laterza, Róma 2008.; Bernocchi, Piero: *Per una critica del '68, considerazioni per l'oggi e il domani*, Massari editore, Bolsena, 1998.; Bontempelli, Massimo: *Il sessantotto: un anno ancora da scoprire*, CUEC, Cagliari, 2008.; Capanna, Mario: *Il Sessantotto al futuro*, Garzanti, Milánó, 2008.; Colombo, Fausto: *Boom: storia di quelli che non hanno fatto il '68*, Rizzoli, Milánó, 2008. Giachetti, Diego: *Oltre il sessantotto, prima, durante e dopo il movimento*, Biblioteca Franco Serantini, Pisa, 1998.; Massari, Roberto: *Il '68 come e perché*, Massari editore, Bolsena, 1998.; Tolomelli, Marica: *Il Sessantotto: una breve storia*, Carocci, Róma, 2008.; Veneziani, Marcello: *Rovesciare il '68: pensieri contromano su quarant'anni di conformismo di massa*, Mondadori, Milánó, 2008.

²⁰ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 664.

Olaszországban mindennaposak lettek az összetűzések a munkások, az iskolákat elfoglaló diákok és az ellenük fellépő rendőrség között. Az 1968 február végi konfliktus komoly kövekezményeket vont maga után. A La Sapienza Egyetem diákok által elfoglalt karait az egyetem rektora a rendőrséggel együttműködve kényszerült kiüríttetni, ezután pedig kitöröltette az elmúlt napok alatt megszerzett vizsgajegyeket, de a diákok nem hátráltak meg. Az egyetemi incidenst követő napon, a Valle Giulia-ban újra elmérgesedett a helyzet, közrendőrök, tisztek és diákok is megsérültek az összecsapásban, kétszáz feletti volt azoknak a száma, akiket előállítottak. A harcok nem csak hogy áterjedtek Északra és az ország középső részeire is (Torino, Velence, Genova, Firenze, Pisa), de tovább is fokozódtak, a tüntető diákok közt kialakult lényegében baloldali illetve jobboldali csoportok között is nézeteltérések alakultak ki.²¹

Ahogy Ginsborg írja, a 60-70-es évek volt az az időszak, amely komolyan próbára tette Olaszország társadalmi hierarchiáját, s még magát a kapitalizmust is veszélybe sodorta. Ugyanakkor a felsőbb osztályok végül is relatíve sértetlenül jöttek ki belőle, sőt megerősítették a fennálló struktúrát.²² Cogoi szerint a helyzet egyre kezelhetlenebbé vált, ami félelmet és ellenérzést keltett az emberekben, s azért, hogy a tüntetések erőszakba torkollottak nem csak a rendfenntartást, de az egyetemi vezetést is felelőssé lehet tenni. A olasz területeken kialakult harcok ekkor még kimerültek a diákság lázadásában az egyetemi rendszer ellen, a munkásokkal való komolyabb összefogás nem volt gyakori, az, ami eleinte szervezeten egy politikai megmozdulás részeként indult, ekkorra már az utcán szórakozva vonuló diákok tömegére emlékeztetett csupán.²³

1968 nagyban hozzájárult a középosztály kialakulásához: ekkor született meg az alsó-középosztálynak a máig is jellemző formája, melyhez leginkább a szolgáltató szektor rosszul fizetett állásaiban (Macjobs) dolgozók tartoznak. Talán ezeknek a változásoknak is köszönhető, hogy az akkor még létező munkásosztály 69-ben, az úgynevezett „autunno caldo” („forró ősz”) idején egységesen tudott fellépni jogaiért, utána azonban szinte egyik pillanatról a másikra feloszlott.²⁴ Ezzel a lépéssel elindult az egybeolvadás, a fogyasztói társadalommá válás. Maga Pasolini is a *Lettere luterane* cikkgyűjtemény *Fuori dal palazzo* című írásában a társadalom homogenizálódásáról beszél, mely szerinte le fog redukálódni egy konformista,

²¹ Cogoi, Giancarlo: *Lázongó évek* In: *Dario Fo a Nobel-díjas komédiás. Tőle, róla.* (Ford.: Pete László), Szerk.: Madarász Imre. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1998., p. 119.

²² Ginsborg, Paul: *L'Italia del tempo presente*, Einaudi, Torinó, 1998., p. 78.

²³ Cogoi, id. mű, p. 117-126.

²⁴ Ginsborg, id. mű, p. 87.

nyárspolgári²⁵ tömegre.²⁶ Ez a motívum tisztán megjelenik a *Calderón*ban is, mikor Manuel, Rosaura orvosa a negyedik epeiszodionban a következőket mondja:

MANUEL

[...] egy gazdag burzsoának manapság már
az alacsony burzsoáziát kell utánoznia,
azaz a többséget, a többséget!²⁷

A 60-as évek vége már nem a nagy, mindent elsöprő forradalmak időszaka, az emberek nagy része ekkorra már nem szívesen tette kockára a jóléti társadalom által elért vívmányokat. Ezt támasztja alá Colarizi állítása is, mely szerint egy lázadást sem lehet fenntartani, mert az folyamatosan nyomás alatt tarja a politikai berendezkedést és a lakosságot.²⁸ A rendhez történő visszatérés mindig elsődleges fontosságú, ahogyan a Diego Velázquez *Las meninas* című képének formájában elképzelt jelenetben a királyi pár dialógusából is kiderül, hogy csak a hatalomnak engedelmességgel lehet egyediségében megélni a valós életet:

LUPE KIRÁLYNÉ

Ahol a rend az úr, ott az egyediség uralkodik.
És az egyediség megadja nekünk a legnagyobb vigasztalást:
hogy valóban megéljük az életet. Ez csak ritkán
esik meg a Történelemben. Most,
egy spanyol, a halála küszöbén elmondhatja:
„Az én életem valódi élet volt.”

BASILIO KIRÁLY

A többség, az egyetlen valós életet élván,
hitelt ad a hatalomnak, mely része ennek az igazságnak.²⁹

Egyrészt tehát a társadalom többsége sem állt a tüntetések mellé, másrészt pedig maguk a tüntetők sem léptek fel egységesen az érdekeikért. Colarizi szerint a diákok, mint a

²⁵ infimo-borghese

²⁶ Pasolini, Pier Paolo: *Lettere luterane*, Einaudi, Torinó, 1976., p. 92.

²⁷ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 682.

²⁸ Colarizi, Simona: *Storia politica della Repubblica*, Laterza, Róma, 2007, 88 o.

²⁹ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 677.

történelem során már sokszor, most is az előző nemzedék politikáját akarták megváltani.³⁰ Az ő esetükben tehát a tét nem a megélhetés volt, csupán egy eszme nyomán való fellépés.

Ahogy maga Pasolini ír a történelekről a *Pci ai giovani* (*Az Olasz Kommunista Párt a fiatalokhoz*) című cikkében a *L'Espresso* 1968 június 16-ai számában, 68-ban a ő már nem is állt be a tüntetők közé, hiszen ekkorra már burzsoá diákok álltak szemben azokkal a szegény munkásokkal, akik kénytelenek voltak a pénzhiány miatt rendőrnek állni.³¹ Ennek lesz megtestesítője Rosaura harmadik álmában Enrique, a diák, aki a diáktüntetés káoszából lép be a gondosan rendben tartott polgári enteriőrbe és ki is mondja, hogy egyenrangúként beszélhet a ház urával, hiszen:

ENRIQUE

Én magam is burzsoá vagyok...³²

(A munkásság, azaz a „proletariato” mellett sok esetben – ahogyan Franca Angelini is fogalmaz *Teatri moderni* című írásában³³ – a „contadino” („paraszt”) vagy a „sottoproletariato” („lumpenproletár”) kifejezések is megjelennek. Ahogyan ezek az alsóbb osztályok sem voltak egységesek, úgy Pasolini sem feltétlenül egységesen állt ki a társadalom ezen rétegei mellett.)

Pedro Calderón de la Barca műve, az *Élet álom* (spanyol eredetiben: *La vida es sueño*, olaszul: *La vita è sogno*)³⁴, mely már a negyvenes években felkeltette Pasolini figyelmét, végig megmarad referenciapontnak és allúzió formájában a címen kívül a műben is megjelenik:

SIGISMONDO

Olvastad... Olvastad már az iskolában Calderón drámáját, melyet *Az élet álomnak* hívnak?

ROSAURA

³⁰ Colarizi, id. mű, p. 88.

³¹ Pasolini, Pier Paolo: *Il Pci ai giovani*, In: *L'Espresso* 1968. június 16., <http://temi.repubblica.it/espresso-il68/1968/06/16/il-pci-ai-giovani/?h=3>

³² Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 744.

³³ Angelini, Franca: *Teatri moderni*, In: *Letteratura italiana – Teatro, musica, tradizione dei classici*, Szerk.: Alberto Asor Rosa. Einaudi, Torino, 1995., p. 615.

³⁴ Barca, Calderón de la: *La vita è sogno*, Torino, Einaudi, 1980.

Csak hallottam róla.

SIGISMONDO

Volt egy király, egy próféta, aki azt olvasta a jövőben,
hogy a fia (Sigismondo, micsoda véletlen, mint én)
meg fogja ölni. Bezárta hát egy toronyba,
leláncolva, elzárva őt, mint holmi szörnyet, az élettől.
De egy nap, a király megbánta tettét, és tenni
akart egy kísérletet, hogy igazolja jóslatát.
Szabadon engedte, miután mélyen
elaltatta legendás narkotikumaival,
majd felébresztette királyságában, egy csodás
ágyon, mely tiszta vászon volt és brokát. Sigismondónak ez
persze csupán álomnak tűnt. Az álmában azonban
látott egy nőt, kibe beleszeretett. Az álomnak véget kellett
érnie (és Sigismondót újra bezárták,
elaltatván, a toronyba): az álomnak véget kellett érnie,
de szerelmének nem. Az új
álomban az érzés tovább élt. Mit
akarhatott mondani ezzel, Calderón?³⁵

Az apa, aki kedve szerint csinál királyt, szolgát vagy lázadót a fiából, a szerző számára pontosan visszaadja a generációk közötti kapcsolatot az 1967-68-as években. A *Las meninas* képben a Királyné így próbálja rávenni Rosaurát az engedelmességre:

LUPE KIRÁLYNÉ

Bátorság Rosaura, ne kényszeríts bennünket, hogy folytassuk
ezt a gyötrelmes és tudálékos kérdezz-felelek játékot:
*valld be Atyádnak, hogy szerelmes vagy Sigismondóba.*³⁶

A lány vallomása az Atya felé kötelező, ő határozza meg a családban zajló eseményeket. Ezt követően Pasolini egy nagyon költői részben írja le a Velázquez képen látható ruhákat és a termet, ami egy elképzelt színpadi reprezentáció formájában többszörösen kiemeli a szavak szintjét, hiszen elméletileg vizuálisan is felidéződik a festmény a színpad valóságában, így a leírásnak csak lírai dimenzióban van létjogosultsága, valamint kiemeli, hogy a helyzet nem valós, egy álomban vagyunk, így minden referencia ebben a „keretben” értelmezhető:

LUPE KIRÁLYNÉ

³⁵ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 692.

³⁶ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 678.

Ez egy álom. Nem látod, hogy vagy felöltöztetve?
Szűk és hosszú fűző, pergamen-szürke,
mint a szent viasz: és a szoknya a két dombocskával
a csípődnél, határtalanul elnyújtva, szigorú
barokkos túlzással. És mit látsz ruhád kivágásánál,
és hosszú ujjú, buggyos felsőd csuklójánál?
Olyan rózsza virágai, melyet nem kaphatsz meg kifakítván
semmilyen vöröset, vagy felgyújtván emlékezetedben
fanyar színét bogyóknak, ribiszkének vagy somnak,
oly rózsza, mely papírszerű ábrándja az ibolyának,
mely először narancssárgára vált, majd beleugrott a hajnalba:
szemcséi, mint régi lé,
száraz olaj, kidörzsölődött, olyan, mintha oly lemezen
keresztül látszana, mely rózsaszín csontvázakat óv.³⁷

Megjelenik ebben a monológban is a Pasolini által kedvelt motívum, az apák és fiaik közötti kapcsolat, melyet ő társadalmi szinten és a vágyak szintjén is értelmez: az apák újratemetik gyermekeikkel nem csupán a megváltoztathatatlan társadalmi rendet, de saját vágyaikat is. Később a fiak felfalják apjukat és ők válnak apákká. Itt a burzsoá vérvonal (mint az arisztokrácia új létformája az adott történelmi időben) öröklődik sorsszerűen a családban, s a lázadás vége elkerülhetetlenül az ebbe való beletörődésben kulminálódik. A lázadás csak egy életkori sajátosság, mint a lázadó diákok esetében 68-ban, a rendszer ugyanis felboríthatatlan:

LUPE KIRÁLYNÉ

És nem látod, ha megfordulsz, a terem végi
kis tükörben, vörös szőrű apád
megnyúlt arcát, elhunyt hatalmasság,
ki unokájában születik újjá? Apád is gyermek,
Rosaura, aki lassacskán újrateemtette az apát:
vörös szőrzetének szépséges magas homloka
egy el nem árult, sőt a teljes természetesség
magaslatára emelt burzsoá élet nemességét fejezi ki.
A tollnak, mely üstökömből nyúlik ki -
s mely párja szoknyád két dombocskájának -
nincsen szüksége magyarázatra: ez a kecsesség,
mely hűséggel, odaadással és bizonyossággal koronázza
az oldalamon lévő férfi életének jóságát.
Ha megfordulnál, az értelmetlen makacskodás helyett,
látnál a tartásunkban valami
monumentálisat, egyfajta könnyed és szigorú
nagyságot, mely lényünkből fakad.

³⁷ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 677.

Mi mindaz vagyunk, ami ember csak lehet:
nincs más beszélgetőtársad, Rosaura, gyermekem.³⁸

A spanyol gazdasági csoda (1959-1973), az úgynevezett *Desarrollo*, Spanyolországban is hasonló helyzetet teremtett a társadalomban, csak hogy itt Franco diktatúrája (1936-1975) miatt sokkal kevesebb lehetőség kínálkozott az elégedetlenségek kifejezésére.³⁹ A gazdasági és szociális különbségek itt is jelentőssé váltak, erős volt a kontraszt a legmagasabb (Barcelona, Madrid, Alava) és a legalacsonyabb (Orense, Cáceres, Granada) életszínvonalal rendelkező tartományok között.⁴⁰ Hogy részesüljenek a *Desarrollo* áldásos hatásából, négy millió ember indult el a városok felé, feladva hagyományait, hogy elmerüljön a nagyvárosok (Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia) társadalmában.⁴¹ Bár Olaszországban többször megkísérelték a rendszer megváltoztatását, Spanyolországban Franco halála után a *status quo* megőrzését az 1966-os „alaptörvénnyel” és az ország királysággá nyilvánításával biztosították, mely intézkedések Franco szerint mindent „a legmegfelelőbb módon rögzítettek”.⁴² S talán a *Calderón* is éppen azért játszódik itt, hogy a változást még inkább lehetetlenként tüntesse fel, szimbolikusan utalva Itáliára, ahol a társadalom homogenizálódását már nem lehet megállítani.

A társadalmi osztályok (át)változása megköveteli a látszólagos beolvadást, hiszen minden osztály látszólag hasonul egyfajta kispolgári léthez, ugyanakkor a felsőbb osztályok (jelen példánkban az arisztokrácia) megőrzi gyökereit:

DOÑA ASTREA

Ahogy akarod, Lupe... De tudd, hogy rosszul teszed.
Mi jó katolikusok vagyunk, így megadatott nekünk a
gyónás vigasza. De néha egy barátnő,
vagy egy barát, vagy saját lelkünk, többet érnek,
mint egy gyóntató. Ő teszi a mesterségét, és feloldoz,
talán még Isten véleménye ellenére is (csak viccelek, csak viccelek!).
De azon túl, hogy katolikusok vagyunk, burzsoák is vagyunk
(kulturálisan értem, mert vérünk
patrícius és feudális, Istennek még tetsző). Mint
burzsoák, tudjuk tehát, hogy van
más módja is a feloldozásnak, mely különbözik a katolikustól,

³⁸ Pasolini, Pier Paolo: „Calderón” In *Pier Paolo Pasolini. Teatro*. Szerk. Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001, 678 o.

³⁹ Erről bővebben lásd: Harrison, Joseph: *The Spanish Economy – From the Civil War to the European Community*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

⁴⁰ Cortázar, García de-Vesga, González: *Spanyolország története*, Osiris Kiadó, Budapest, 2005, 432 o.

⁴¹ Cortázar, García de-Vesga, González, id. mű, 433. o.

⁴² Cortázar, García de-Vesga, González, id. mű, 434. o.

egy kezelés, melyhez elegendő az emlékezet és a lelkiismeret.⁴³

Ahogy a zsidókérdéssel kapcsolatos meglátásuk sem változik, csak beilleszkednek az akkori társadalmi elvárás-horizontba. Pasolini véleménye szerint a hatalom éppen ezzel az asszimilációs technikával őrzi meg folyamatosan hatalmát:

DOÑA LUPE

Ne kezdjük előlről a te jöttment Zsidóddal.
Nem akarom hallani.

DOÑA ASTREA

Mert a *te* zsidód nem kapott-e talán feloldozást, s nem fogadták-e be Spanyolország árja társadalmába?

DOÑA LUPE

Ez nem jelenti azt, hogy
Himmler nem gyilkolhatta volna le,
mint az összes többit – és jól tette volna.⁴⁴

S a vezető osztálynak a körülményekhez alkalmazkodva kell megőriznie hatalmi pozícióját az eljövendő korokban is, ahol a rasszizmus már nem élhet tovább „régii” formájában, ahogyan Doña Astrea azt már az első epeiszodionban kifejti:

DOÑA ASTREA

Ezt a beszélgetést ott lehet folytatni,
ahol nincsen ellenzék, kedves Lupe.
De biztos vagy benne, hogy itt Spanyolországban nincsen ellenzék?
Ugyanakkor van egy új katolikus burzsoá generáció: főként
burzsoák, hiszen gyárat birtokolnak Katalóniában.
Óvatlanság ezeknek az embereknek rasszizmusról beszélni:
az ő fiaik tanulnak az egyetemeken,
és nem falangisták lesznek, hanem szakemberek.
Ha egy kis rasszizmus tovább él, áldozatai
andalúzok és más alacsony fizetésű kétékezi munkások lesznek...
De térjünk vissza hozzánk. Rosaura baja
olyan baj, mellyel neked kell szembenézned,
mert ő a te teljes múltad:
ha nincs rend a múltban, kedves Lupe,
nincs nyugalom a jövőben.
Mi mindig a győzelem országában élünk:

⁴³ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 668.

⁴⁴ Uő., 668 o.

gondold el, ha egyszer meghal a Caudillo, a győzelem országa számunkra nem szűnik meg: de új lesz, és nekünk talán hátra kellene maradnunk?⁴⁵

Ahogy Stefano Casi is kifejti, 68 a diáklázadások éve, melyben Pasolini visszaigazolódni látja a tragédiákban megírt gondolatait a hatalom és a forradalom, valamint apák és fiaik közötti viszonyt illetően: ez az év az, amikor a polgári tragédia válik a társadalmi igények legmegfelelőbb eszközévé.⁴⁶ Mintha a kispolgári lét lenne a valóság, minden más pedig csupán álom, ahogyan ez bebizonyosodik Rosaura harmadik álmában, amikor Rosaura nővére, Agostina mesél neki ébredés után a szokásos álmairól, hogy visszahozza őt kispolgári valóságba. A harmadik álom értelmében tehát a kispolgári valóság az igazi realitás, míg az arisztokrácia és a barakknegyed szélsőségei csupán álmok maradnak:

AGOSTINA

Talán megint csak a szokásos álmaid egyike volt...
Mint az álom a sólyomról, mely Spanyolország fölött repül,
a nyári nap perzselte nagy mezők
sárga és aranszín táblái felett,
melyeket hosszú barna utak csíkoznak,
egyik faluból futva a másikba, s mindegyik (ahogy mondod)
vulva formájú, templomokkal és alkirályi palotákkal;
s miután soká szállt Néma Anyánk
száraz napok égette hátán,
rádveti magát, s csőrével darabokra töri
a szádban a kis korall-fogaid...
Vagy a másik álom, melyben egy barna kismacska
nyávog meredten a tengerre,
melynek mélyén lehorgonyoztál. Majd elsétál
egy viskóktól övezett temető falai mellett.⁴⁷

Pasolini még ebben az évben állítja színpadra saját művét, a hat tragédia egyikét, az *Orgiát*: a bemutató 1968 november 25-én a Stabile di Torinóban zajlott le, de nem annak színháztermében, hanem a Deposito d'Arte Presente San Fermo-i székházában. Ebben a nem színházi térben sikerült létrehozniuk egy hagyományos színházi teret, színpaddal és nézőtérrel együtt. A kornak megfelelő színházi elvárásai horizontot különböző formákban rombolták: a foteleket kényelmetlen padokkal helyettesítették, a nézők áramlását nagy transzparenszekre

⁴⁵ Uő., 669 o.

⁴⁶ Casi, Stefano: *Pasolini – Un'idea di teatro*, Campanotto Editore, Udine, 2015., p. 78.

⁴⁷ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, 731 o.

kiírt szövegekkel irányították, a ‘foyer’ falait papírcsíkokkal tapétázták ki, melyeken Pasolini szlogenjeit lehetett olvasni:

A botrányok ezen a helyen kívül történnek: mi itt egy SZÍNHÁZI RÍTUST hajtunk végre; A színház nem egy tömegmédiium. Nem lehetne az, ha akarna sem. Itt bent kevesen vagyunk: de bennünk van Athén; Munkás, a nehézség, mellyel próbálsz megbirkózni ezen színház megértésével abban áll, hogy egyszerűen hiányoznak hozzá az eszközeid, melyket a társadalom nem adott meg neked; Gyakran becsukhatjátok a szemeiteket: a hang és a fülek a testek részei; Itt nincsenek nézők: a színház „EGY”; Minden szemiológiai szinten csökkentjük a fatikus színházat.⁴⁸

Pasolini megálmodott színházának legfőbb motívumai már ebben a rendezésében megjelennek (a kérdéssel a *Manifesto és színésze, a színész teste* című fejezetben foglalkozom majd részletesebben). Az *Orgia*, mint tragédia egyik legfontosabb kérdése a nő öngyilkossága, mely Casi véleménye szerint anomikus cselekedet (a Durkheim-i anómia fogalmából kiindulva), melynek értelmében a társadalmi szituációk változása társadalmi normák által nem szabályozott hézagokat teremt, melyek a krízisben lévő személyiség szociális kontroll vesztette állapota következtében öngyilkossághoz vezethetnek – a krízisben lenne ugyanis a legnagyobb szüksége a fegyelemre.⁴⁹ Az aktus több ponton is párhuzamba állítható Pasolini saját életének motívumaival.

Az *Orgia* előadásait lezáró vita, mely újfajta kezdeményezés ebben az időszakban az olasz színházban, tulajdonképpen a harmadik felvonás, egyfajta *feedback* a szerző számára, aki már az első két felvonásban kifejtette a véleményét. Így a társadalmi szempontból homogénnek számító nézők a harmadik felvonás főszereplőivé válnak, a Férfi és a Nő öngyilkosságához tartozó kiegészítő történetben.⁵⁰

Pasolini az 1968-as *Manifesto per il nuovo teatro*-ban írja meg a színházról alkotott elképzelését, mely azonnal vitákhoz vezet. Itt meg kell jegyeznünk, hogy természetesen Pasolini drámáinak olvasata egyáltalán nem csak a részben provokációnak szánt *Manifesto* negyvenhárom fejezetének kontextusában lehetséges, ugyanakkor bizonyos esetben a mögöttes tartalmak feltárásához elengedhetetlen, valamint fontos szerepet játszik Pasolini színházi elképzelésének kontextusba helyezésénél is. Ezt támasztja alá, hogy Walter Siti és Silvia De Laude Pasolini összes drámáját tartalmazó *Teatro* című antológiájában sem közlik a *Manifestót*, azon látszat elkerülése végett, hogy a szövegek az elmélettől függenének,

⁴⁸ Casi, Stefano: *Pasolini – Un’idea di teatro*, Campanotto Editore, Udine, 2015., p. 156-157.

⁴⁹ Uő. 158.

⁵⁰ Uő. p. 160-161.

minthogy a tények értelmében inkább az elmélet születik meg a szövegek következményeként, visszahatva rájuk és ezzel átpolitizálva őket, ugyanakkor hidegebbé, teoretikusabbá is téve őket ezáltal.⁵¹ (Az Oliviero Ponte di Pino által szerkesztett két kötetes kiadvány ugyanakkor közli a *Manifestót*.⁵²)

A *Manifesto* színháztörténeti előzménye nem a hatvanas évekből származik: a futurista színház kiáltványában Filippo Tommaso Marinetti kijelenti, hogy el akar határolódni a régi típusú színház minden formájától, szintetikus, pár percbe összesűrített előadásokat hozva létre, kevés szóval és kevés jelenettel, számtalan helyzetet bemutatva bennük. Antonin Artaud 1932 és 33 között írt két kiáltványa közvetlen a „kegyetlen színház” kidolgozásához vezettek. De 1968-ban alkotja meg Giorgio Strehler is az *Esplosione Manifesto Strehler* című írását, melyet szeptemberben publikál a *Dramma* című folyóiratban (jobbközép lap, a *Sipario* vetélytársa), két hónappal tehát Pasolini *Manifestója* előtt, mely a drámaírók helyzetét értékeli a hatvanas évek Olaszországának forradalmi, innovatív és avantgárd színpadain.⁵³ Itt vissza kell utalnunk az 1966-ban a *Siparió*-ban kibontakozott vitára, hiszen a Pasolini-féle *Manifesto* a következő állítással kezdődik:

A színház, amit önök várnak, amennyiben totálisan új, soha nem lehet az a színház, amit várnak. Mert miközben új színházat várnak, szükségképpen csak olyannak tudják elképzelni, mint amilyenről már van fogalmuk: bármi, amit várnak, valamilyen formában már létezik.⁵⁴

Ez a pár sor rögtön jelzi, hogy a *Manifesto* is szakítani akar minden eddigi színházi elképzeléssel. Franca Angelini szerint Pasolini elutasítja mind a polgári, mind annak ellentétét, az avantgárd színházat, az övé a „parola” színháza, mely a „kulturálisan előrehaladott” csoportokhoz és a munkásosztályokhoz szól, ahol a színészek művelt kultúremberek, maga az előadás pedig egy „kulturális rítus”.⁵⁵ Pasolini tehát, ahogyan azt *Manifesto*⁵⁶ című írásában is kifejti, igyekszik a két, akkoriban szerinte létező fő irányzat mellett, egy harmadikat kialakítani, a „szó” színházat. A nyelv kérdése, mely központi

⁵¹ P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. CXIV.

⁵² Pier Paolo Pasolini: *Teatro 1-2*, Szerk: Oliviero Ponte di Pino. Garzanti, Milánó, 2014.

⁵³ A korszak főbb olaszországi áramlataival kapcsolatosan lásd: Casì, Stefano: *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Róma, 2005.; Casì, Stefano: *Pasolini – Un'idea di teatro*, Campanotto Editore, Udine, 2015.; *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casì, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.; Tommasini, Francesca: *La sperimentazione teatrale di Pier Paolo Pasolini nel panorama drammaturgico novecentesco*, Roma Tre, Róma, 2013.

⁵⁴ Pasolini, Pier Paolo: *Manifesto per un nuovo teatro*. Ford.: Szkárosi Endre, Színház, 1993. április

⁵⁵ Angelini, Franca: „Teatri moderni” In *Letteratura italiana – Teatro, musica, tradizione dei classici*. Szerk. Alberto Asor Rosa. Einaudi, Torino, 1995, 195 o.

⁵⁶ Pasolini, Pier Paolo: „Manifesto per un nuovo teatro” Web. 2008. okt. 28. <<http://www.pasolini.net>>

szerepet töltött be Pasolininál, a hat tragédia esetében egyfajta visszanyúlásként értelmezhető a görög tragédiákhoz, modernizálva azokat, ahogyan a polisz szerepét is újraértelmezi kortárs viszonylatban. Francesca Tommasini szerint éppen a klasszikus források újra felfedezésének és az avantgárd törekvések közötti dialektikában rejlik Pasolini újítása. Ekkor születik meg a nagy mítoszok modern feldolgozásának koncepciója, a hosszú fázisú kísérletezés, mely megtermékenyíti a dramatikus szövegek nyelvezetét és a filmes látásmódját, valamint érdekes kölcsönhatást hoz létre Pasolini színháza és filmjei között. Az előző évtized ideológiai kimerültségének, a balról és jobbról is érkező támadásoknak tulajdonítható krízis következményeként értelmezhető az a lelkület, amivel Pasolini ebben az időben a színháznak szenteli magát, mind művészi, mind emberi értelemben.⁵⁷ Ahogyan azonban a *Calderónban* a harmadik sztaszimonban a Speakeren keresztül is kifejti, a színházban is elvet mindent, ami a modernitás kultúrájához köthető⁵⁸:

SPEAKER A szerző szóvivője, kissé bátortalanul ugyan, de ismét önök elé áll. Ezt csupán harmadik alkalommal teszi, mégis legszívesebben mélységesen elsüllyedne, hisz saját hangját annyira kéretlenül, idegenül, nem idevalóként érzi megszólalni.

Mennyire alsóbbrendű a szerző a művéhez képest! Mennyivel kisebb a tudása annál, ahogyan azt önnön maga képzele! Mennyivel nyomorúságosabbnak hatnak a valóság mentségei és önigazolásai, amint rajtuk keresztül kifejezi magát!

Mindazonáltal nem tudok kibújni azon feladat alól, melyet rámszabtak. A szöveg része. Engem pedig azzal bíztak meg, hogy felhívjam figyelmüket oly problémákra, melyek – bár ideológiai vagy technikai természetűek, tehát lényegtelenek – nagyon nyomasztják azt, ki engem küldött.

Térjünk vissza tehát másodjára is a színházi rítus kérdéséhez, melyet a polgári réteg óhajt, a szerző viszont gyűlöl. Esetünkben az első alkalommal még oly kétes, homályos és ellentmondásos készítés arra sarkallta a szerzőt, hogy a most következő rövid jelenetet úgy ábrázolja, mintha egy dokumentumfilmben játszódna: pontosabban egy láger alvókörletét ábrázoló fotográfia belsejében.

A szánalmas színpadi rekonstrukció nem nosztalgiával tekint a régi színházra, csupán felhasználja azt - a fotográfiával keverve -, mint bizonytalan értelmű expresszív elemet: a szerző mégis arra kéri önöket, hogy érezzék magukat néhány perc erejéig a régi színház nézőiként, és élvezzék mindazt, ami az önök élvezetére készült. Mindent tökéletesen

⁵⁷ Tommasini, Francesca, id. mű, p. 57.

⁵⁸ Pasolini ebben az időszakban nem csupán a színház világában üzen hadat a modernitás minden tradíciójának a klasszikustól az avantgárdig, de a költészetben is a premodern referenciákat és modelleket keresi. Ezzel kapcsolatosan lásd: Levato Vincenzina: *Lo sperimentalismo tra Pasolini e neoavanguardia (1655-1965)*, Rubbettino, Róma, 2002.; Pasolini Pier Paolo: *Tutte le poesie I*, Mondadori, Milano, 2003.; Pasolini, Pier Paolo: *Tutte le poesie II*, Mondadori, Milánó, 2003.; Pasolini, Pier Paolo: *Saggi sulla letteratura e sull'arte I*, Mondadori, Milánó, 1999.; Pasolini, Pier Paolo: *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, Mondadori, Milánó, 1999.; Tricomi, Antonio: *Pasolini: gesto e maniera*, Rubbettino, Róma, 2005.

kidolgozott a már megszokott díszlettervező fiú, ki szerelmes az anyagokba és a fényekbe: a rozoga ágyak egymás hegyén-hátán, a holtak által hátrahagyott takarók, a néhány hátrahagyott tárgy és rongy a falra akasztva, vagy szétdobálva a földön, a szerencsétlen, torz emberi lények eldőlvé állatias vackaikon, kopasz koponyáikkal, soványságuk okán hatalmasra nőtt könyökükkel és térdükkel, tágra nyitott, karikás szemeikkel, melyekben még így is van - tekintve a jelenet kitűzött célját - valami nyomorúságos, majdhogynem szégyenteljes fény: egy mosoly.⁵⁹

Pasolini életműve nagyon termékenyen olvasható a kultúratudományok módszertanával, Pasolini szemléletmódja a *cultural turn* szemléletmódjával rokon, sok párhuzamot, de ugyanakkor különbséget is mutat azzal. Megegyeznek kultúrakritikus attitűdjükben, hiszen Pasolini is kritikusan viszonyul a nyugati modernitáshoz, de ő nem a posztmodern, hanem a premodern felé fordul az újítás eszközeként. Ahogyan azt a későbbiekben kifejtem, a közös origó Gramsci és Freud munkássága, valamint felfedezhető párhuzam Michel Foucault munkásságával, a test-hatalom, szex-hatalom, valamint a biopolitika és a kultúrakritika diskurzusain keresztül. Számos *turn* lehet releváns Pasolini estében, köztük a Gender Studies (a *Calderón* kapcsán Rosaura karakterén keresztül), a body turn, s bár dolgozatomban az ezekhez történő kapcsolódási pontokat megemlítem, de a posztkoloniális kritikát választom mint referencia horizontot, amelynek belátásaiból véleményem szerint termékenyen tudom olvasni Pasolini *Calderón*ját. Ezen olvasatot bár nem gondolom kizárólagos szempontnak, de mindenképpen integratívnak, amihez csatolva tudok más szempontokat is működtetni. A *homogenizáció*, az *akkulturalizáció*, a *másik, másság* és az *in-between szituáció* fogalmait is specifikusan az ezen fogalmak olaszországi kortárs kulturális horizonton történő megjelenésük és a posztkoloniális kritika tudományos eredményeinek felhasználásával definiálom. A tény, hogy Pasolini verseinek, regényeinek egyre több posztkoloniális olvasata születik abból fakad⁶⁰, hogy Itália is egyre több szempontból néz szembe koloniális múltjával: ilyen szempontok lehetnek hagyományos értelmezéseken kívül (Itália relatíve kis kiterjedésű gyarmatbirodalma) az Olaszországból kivándorlók helyzete (hogy a legjelentősebb diaszpórákat említsük: Egyesült Államok, Brazília). A statisztikák alapján Olaszország területére nagyon kevesen érkeznek saját volt gyarmatbirodalmuk országaiból, jellemzően más uniós országok volt gyarmatairól fogadnak

⁵⁹ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 751.

⁶⁰ Erről részletesebben lásd például: Trento, Giovanna: *Pasolini e l’Africa - L’Africa di Pasolini*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2010.; Jaran, Mahmoud: *Pier Paolo Pasolini tra ‘rabbia’ postcoloniale e ibridismo culturale*, In: Per Roberto Gusmani: *1. Linguaggi, culture, letterature 2. Linguistica storica e teorica. - Studi in ricordo*, Forum, Udine, 2012., p. 327-337., *Pasolini e le periferie del mondo*, Szerk.: Paolo Martino, Caterina Verbaro. Edizioni ETS, Pisa, 2016.; Luijnenburg, Linde: *The Other in Italian Postcolonial Cinema. Pasolini and Fellini. Two Case Studies*, In: *Incontri – Rivista europea di studi italiani*, 2013/28/1, www.rivista-incontri.nl

bevándorlókat. Megjelentek az első és második generációs bevándorló írók, de főleg írók, s ez termékeny talajt kínál a Gender Studies szempontjából végzett kutatásoknak is. Van a posztkoloniális kritikának egy jellemzően olasz területe, az úgynevezett *Dél-kérdés*, mely az országot két területként kezeli, s kialakítja a *Pánmediterráneum* fogalmát, mely Dél-Olaszországot inkább a Földközi-tenger régiójához, az elnyomottak közé sorolja, ezáltal inkább Afrikához közelítve ezen geográfiai és kulturális területet. Pasolini maga gyakran járta Róma és Nápoly a külvárosait, művei karaktereinek megformálásához kereste az elnyomott munkásosztály képviselőit (hasonlóan, ahogyan Leonardo Da Vinci kereste Milánó külvárosában az *Utolsó vacsora* című freskóhoz a karaktereket Júdás megformálásához), akiket később Afrikában vélt megtalálni. Ezek az alá- és fölérendeltségi viszonyok a vágy különböző játékaikat hozzák létre, melyek a *Calderónban* is megjelennek, s melyeket a későbbiekben szöveghelyeket bemutatva elemezni fogok. A hat tragédia megírásának idején párhuzamokat találhatunk Pasolini filmes és színházi munkássága között. Ebben az időben készülnek olyan filmek, mint az *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Orgia* (1966- 68), *Porcile* (1969), *Affabulazione* (1966-69), *Medea* (1970), melyek megtermékenyítőleg hatottak Pasolini színházára. (Dolgozatomban, bár több helyen utalok Pasolini filmes munkásságára, ezt mindig színházi munkásságának kontextusában teszem, kutatásomat nem kívánom kiterjeszteni filmjeivel kapcsolatos esztétikai és egyéb megfontolások irányába.)

A sokáig Gramsci ideológiáját követő Pasolininál ez az időszak egybeesik a gramsciánus modell krízisével és a marxi modelltől való eltávolodással is⁶¹. Ahogyan Giovanna Trento írja, azon túl, hogy Gramsci egy elhibázott forradalomnak tartotta a Risorgimentót, fontosnak érezte az operatív-politikai szövetséget a két különböző világ, a parasztok és a munkások között a fasizmus elleni a harcban, a polgárság elleni fellépésben, a *status quo* felborításában és a *Dél-kérdés* megoldásában. Fontosnak tartotta, hogy pártja közeledjen az északi munkások által is elmaradottnak tartott déli parasztsághoz és a proletariátus egységesen tudjon fellépni a polgársággal szemben.⁶² Ugyanakkor, ahogyan Francesca Tommasini írja, a valóságban Pasolini sohasem hagyja el teljesen a gramsciánus vonalat, mint hivatkozási pontot, csupán egy változásban lévő kulturális környezettel találja magát szemben, mellyel szembe kíván helyezkedni. Így tehát állandóan művészi és ismeretelméleti alternatívákat keres a tömegkultúra hegemoniájának megtörésére. A verses színházban való önkifejezés igénye is, mely provokatíván anakronisztikus az időszakban, ezen

⁶¹ Ezzel kapcsolatban lásd a *Le ceneri di Gramsci* versciklusát: Pasolini, Pier Paolo: *Le ceneri di Gramsci*, Einaudi, Milánó, 1981.

⁶² Trento, Giovanna: *Pasolini e l’Africa - L’Africa di Pasolini*, Mimesis Edizioni, Milánó – Udine, 2010., p. 63.

a globális kulturális kihíváson belül értelmezhető.⁶³ Rosaura harmadik álmában Manuel, az orvos, így írja le Basiliónak lánya helyzetét:

MANUEL

Az exkurzus lenne.
Rosaura esete valójában csak a véletlen műve.
Ha akarja, az afáziával mindent meg lehet magyarázni. Olvasson
Jakobsont. Az számít csupán,
hogy a Burzsoázia el akarja törölni a
közelmúltját, az Egyház pedig
kémkedik és kurválkodik: önmagában ő nem volt képes erre.
Szüksége volt forradalmár bárányokra,
kiket természetesen a fiai között talált meg.
Az ősi, elfeledett istállószaftól büzlő
Istennel taníttatta ki őket,
kik először magukhoz hívták,
majd visszaküldték őket a világba, hogy elpusztítsanak mindent.
Minden fajból voltak ott visszafejlődött formák. De elég
ebből a kevésbé ortodox tanulmányból.
Térjünk vissza magunkhoz. A mi páciensünk
egy félig üres váza volt, mert nem
töltötte fel a Burzsoá Jólét... nem tudott beilleszkedni.

BASILIO

Most akkor ez egy diliház,
vagy egy marxista tanulmányok Szeminárium?

MANUEL

Játszani!
Főleg ezt fogjuk elfelejteni.

BASILIO

Bocsánat, ha értetlenkedek, mint a felszarvazottak. Tehát
a Burzsoáziának, azért, hogy megszabaduljon
saját közelmúltjától (kultúra, művészet, kézművesség,
földművelés, túl az
Egyházon, gondolom), szüksége van – önmaga ellenében –
forradalmár ifjakra.

MANUEL

Igen: nagyon komoly ifjakra. Tele kötelességtudattal.

⁶³ Tommasini, Francesca, id. mű, p. 78.

BASILIO

Csak egyszerűen sportból?

MANUEL

Igen, a Burzsoázia nagy Szelleme szórakozik.
Ő maradt az egyetlen, aki még tud szórakozni.

BASILIO

Úgy tűnik, elég sokat kockáztatván ezzel.

MANUEL

Kockáztatván az igazi forradalmat.

BASILIO

És miért, ha nem vagyok indiszkrét?

MANUEL

Történt egy forradalom
a termelés és fogyasztás módjában, uram.
Hogy hozzáidomuljon ehhez a forradalomhoz,
a nagy Szellem nem tudott többé már
csupán ellenfeleket teremteni magának; éppen hogy igazi
forradalmárookra volt szüksége.

BASILIO

Ha!⁶⁴

A hatalommal kapcsolatban a *Calderón*ban is megjelenik egyfajta vonzás és taszítás, egyszerre jelenik meg az elnyomó és az elérhetetlen egzotikum képében, mely isteni szintre emelkedik:

MANUEL

Az emberek azt hiszik, hogy a Hatalom egy tohonya szörny...
egy mindent bekebelező has...

BASILIO

S ha nem az, akkor mégis mi?

⁶⁴ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 738.

MANUEL

Ő végtelenül elegáns.

BASILIO

Csupa fül vagyok.

MANUEL

Ami a fiakat illeti, számukra az öreg Istenek leckéje természetesen idiótán fog hangzani: képzeljük csak el, hogy mit tudnak tanulni az öreg Istenektől a kisburzsoá tömegek! Megtanulnak pusztítani, ahogyan már Hitler is megtanulta. S mikor minden, amit a hatalom el akart pusztítani, már elpusztult, a fiatal fiak kimerítik a feladatukat. Akkor a nagy újdonság az lesz, hogy nem fognak tudni többé viccelni...⁶⁵

Pasolini írásai jól olvashatóak az elnyomott és elnyomó viszonyát családi és társadalmi szinten kezelő olvasatokkal, ahol az elnyomott lehet a gyermek és az anya, a nő, avagy a külvárosok lakói, a Dél és Afrika lakói, az elnyomók pedig az arisztokrácia, polgárság, a férfi, az apa. Avagy a freudi Ödipális-háromszög kiterjeszhető társadalmi szintre, s működtethető csakúgy, mint Hegel úr és szolga viszonyrendszere, ahogyan azt majd látni fogjuk az *Álomtestek és testálmok: a testre írt hatalom változatai* című fejezetben. A *Calderónban* ezek a viszonyok a háromszög csúcsai között kiválóan működtethetőek, ahogyan az incesztus, a vonzás és taszítás is, a tabuk áthágásának megfelelően működik. Pasolini színházának olvasásakor figyelembe kell vennünk a szerző szerepét a műve kialakulása mögött, mely központosítja a darabot a darabon kívülre utalva, tehát a szerző életét külső referenciaként működtetve dolgoz fel társadalmi kérdéseket, így pastiche jellegűvé formálván azt, s egyfajta posztmodernt megelőlegező darabbá változtatja a tragédiát. Ez nem idegen a szerzőtől, elég csupán az *Olaj* kapcsán Alberto Moraviához írott levelére gondolni:

A regényben az elbeszélő általában nincs jelen, átadja helyét annak a konvencionális figurának, aki egyedül alakíthat ki valós kapcsolatot az olvasóval. Pont azért valóságos, mert konvencionális. Az is igaz, hogy az írás világán túl - vagy ha akarod, az írott lapon és annak szerkesztettségén túl - a regény valódi főszereplője az olvasó.

⁶⁵ Uő., p. 738.

Nos, én ezeken az oldalakon nem konvencionálisan, hanem közvetlenül fordulok az olvasóhoz. Ez azt jelenti, hogy a regényemből nem hoztam létre egy "tárgyat", "formát", nem engedelmkedtem azon nyelv törvényeinek, amely biztosította volna a távolságot köztem és az olvasó között, mely által szinte egyenesen felszámolnám magam, vagy nagylelkűen megtagadnám magam azáltal, hogy alázatosan a többi elbeszélőhöz hasonló gúnyába bújnék. Nem, én saját magamként szóltam az olvasóhoz, hús vér személyként, ahogy neked írom most ezt a levelet, vagy ahogy sokszor olasz nyelvű költeményeimet írtam. A regényt nem csak az olvasó, de saját magam számára is tárggyá alakítottam, amit magam és az olvasó közé helyeztem, s együtt gondolkodtam róla (ahogy magunkban szoktuk, amikor írunk).

Most pedig (és épp ezért írok neked) kész lennék átírni az egészet, még hozzá úgy, hogy tárgyiasítanám; tehát eltűnnék belőle mint valós szerző, s a konvencionális elbeszélő bőrébe bújnék (ami sokkal valóságosabb a valóságosnál). Megtehetném. Megvan hozzá a képességem, birtoklom a retorika mesterségét, s van kellő türelmem is (megléhet, nem végtelen már, mint fiatal korban); ismétlem, képes lennék megcsinálni. Ám ha megtenném, csak egy út nyílna előttem: a regényt kellene életre keltenem. Nem tudnék mást tenni, mint végigmenni azon az úton, melyen magától érthetődően elindultam. Mindaz, ami ebben a regényben regényes, annyiban az, hogy megidézi a regényt. Ha tehát megformálnám azt, ami most csak lehetőség, tehát ha kidolgoznám azt az írásmódot, ami ebből a történetből tárgyat formál, elbeszélő gépezetet, mely az olvasó képzeletében önállóan működik, mindenképp el kellene fogadnom a konvencionalitást, ami valójában nem más, mint játék. Nekem nincs már kedvem játszani (igazán játszani, teljes szívvel-lélekkel, azaz a legnagyobb komolysággal beszállva), ezért döntöttem a végül alkalmazott elbeszélési mód mellett. A következőben kérem hát a tanácsodat: az, amit megírtam elégséges ahhoz, hogy méltóképp és költőien elmondjam azt, amit el akartam mondani? Vagy mindenképp szükséges volna újraírni az egészet egy más regiszterben, megalkotva azt a csodálatos illúziót, hogy a történet megáll a maga lábán, még hozzá abban az időben, ami - minden olvasó számára - a megélt élet ideje, és múlttá válva változatlan marad igazi valósággá minősítve az egyszerűen csak természetes dolgokat?

Jó volna, ha tanácsod megfogalmazásakor számolnál azzal, hogy a regény főhőse az, aki, s azon túl, hogy vannak analógiák az ő története és az enyém, a miénk között, - hasonlóságok a környezetben, a pszichológiában, ezek viszont nem többek egzisztenciális buroknál, melyek arra jók, hogy konkrétta tegyék a belső történéseket -, hősöm számomra visszataszító alak. Életem hosszú szakaszát töltöttem el a társaságában, meglehetősen nehezen menne előlről kezdeni az egészet, mert az új szakasz valószínűleg még hosszabbra nyúlna. [...]⁶⁶

Dolgozatom célja bebizonyítani, hogy habár Pier Paolo Pasolini *Calderón* című tragédiája (a másik öt, a drámaírói munkásságának csúcsaként számon tartott tragédiával

⁶⁶ Pasolini, Pier Paolo: *Levél Alberto Moraviához*, http://pasolini.blog.hu/2015/10/08/level_alberto_moraviahoz (utolsó elérés: 2017. 12. 23.)

együtt) az elfogadott vélekedés szerint a cselekményt, a karakterábrázolást és a darab egész dramaturgiai szerkezetét tekintve nem koherensen felépített, tehát a hagyományos színházi olvasat szerint nem jól működtethető a színpadon, más olvasatban mégis lehet színházi relevanciája: Meglátásom szerint Pasolini saját belső konfliktusai jelennek meg a karakterekben, így drámái töredékesek, pastiche-jellegűek, témákként olvashatóak – ez már bizonyított tény, így dolgozatom szempontjából a nemzetközi vonatkozó kutatási adatok összefoglalása a céloom saját kutatási eredményeim alátámasztása végett, ugyanakkor ez a főként filológiai kutatás hiánypótló jellegű is, hiszen hazánkban ma nem áll rendelkezésre olyan nagyobb terjedelmű tudományos munka, mely összefoglalná a Pasolini színházával kapcsolatos főbb kutatási irányokat és ezek eredményeit.

Pasolini témái olvashatóak a posztkoloniális kritika elnyomott-elnyomó viszonyrendszerében, az ödipális háromszög társadalmi kivetüléseiben, a darabban megjelenő testekre írt jeleken, annál is inkább, minthogy Pasolini az olaszországi posztkoloniális kutatások egyik leghivatkozottabb alakja, ugyanakkor drámái ilyen jellegű elemzése még csak most kezd teret kapni az olaszországi tudományos életben. Dolgozatomban összefoglalom a posztkoloniális kritika mai olaszországi helyzetét, főbb irányait, mely a dolgozatom elméleti alapját képezi, valamint szintén hiánypótló is, hiszen hazánkban kevesen foglalkoznak az Olaszországgal kapcsolatos posztkoloniális kutatásokkal.

A főszereplő Rosaurán keresztül a tragédia szempontjából a posztkoloniális kritikával számos ponton kapcsolódó, azt kiegészítő gender olvasat is releváns, minthogy az elnyomó rendszerekben a nők helyzetét általában kettős elnyomás jellemzi – az elnyomók részéről és saját szűkebb társadalma, családja részéről is -, s nincs ez másképp a *Calderón* című drámában sem.

Pasolini tragédiái jól működtethetőek posztdramatikus színházi rendszerekben. Mivel dolgozatom alapvetően irodalomelméleti megközelítésű, így nem foglalkozom sem színházi előadások elemzésével, sem pedig egy fiktív előadás felépítésének lehetőségével, ugyanakkor vélekedésem szerint a színházi szövegek olvasásuk alkalmával is alapvetően olyan szituációt teremtenek, melyek csak színházi kontextusban értelmezhető dramaturgiai olvasatot kínálnak. Erre talán a legmarkánsabb példa, hogy Pasolini a *Calderón* egyik jelenetét Diego Velázquez *Udvarhölgyek* című képének színházi reprodukciójaként építi fel, ezen mediális átértelmezés számos intermediális interpretációs lehetőséget biztosít „csupán” a textus elemzésével is.

A kutatásom további hozadéka, hogy elkészült Pier Paolo Pasolini *Calderón* című drámájának műfordítása. Az általam fordított *Calderón* című mű a szerző legjelentősebb alkotásai közé tartozik, mely az olaszországi színházak repertoárjában is gyakran szerepel. A

fordítás során törekedtem arra, hogy ne csupán egy, az irodalmi kanonizációnak szóló műfordítás készüljön el, hanem a szöveg dramaturgiai szempontból is megfeleljen a színházi követelményrendszernek, s az elkészült tanulmányok mind irodalomtörténeti, mind pedig színháztudományi, dramaturgiai szempontból kiegészítsék a magyarországi Pasolini recepciót. A Kalligram kiadó Pier Paolo Pasolini magyar nyelvű életmű válogatásának kiadásán dolgozik, melynek keretein belül eddig hét kötet jelent meg. A tervek között szerepel drámai műveinek kiadása is, melyek közül eddig kettőnek (*Mámor*, *Orgia*) készült el a fordítása. Dr. Szkárosi Endre munkájának köszönhetően. A disszertáció során kidolgozásra került Pasolini drámáinak egy olyan elemzési metódusa, mely segíti a művek értelmezését, a benne foglalt viszonyrendszerek felbontását. A módszer a publikációk és konferencia-szereplések következtében állandóan visszajelzést kapott, így az a szakmai viták során tökéletesedett. Pasolini drámáinak kiadásával egy, a nemzetközi irodalomban magasan jegyzett művész életművének egy fontos része válik elérhetővé a magyar olvasóközönség számára, az ezekhez kapcsolódó publikációk pedig segítik megérteni és elhelyezni az életmű ezen szegmensét a világirodalmi palettán, valamint az elkészült fordítások színházművészeti szempontból is relevánsak lehetnek a szerző műveinek egy esetleges magyarországi színrevitele szempontjából.

Pasolini színháza

A szerző mint tragikus hős: posztmodern és pastiche

A Pasolini-féle tragikus hős⁶⁷ már az író pályájának kezdeti szakaszában, egy tizenhat éves korában írott drámájában, a *La sua gloria*-ban megjelenik. Ahogyan Daniele Micheluz fogalmaz *Il prototipo di un personaggio (Egy karakter prototípusa)* című tanulmányában, Guido Solera az első példája a Pasolini-féle főhősnek, már benne van Pasolini DNS-e, a belső vívódás, az anyjához való kötődés, a vágyakozás az irodalmi hírnév után. Már 1938-ban megalkotja ezt a karaktert, melyen egész életében dolgozni fog: alakítja, kiegészíti, étellel tölti fel, egészen az utolsó drámájáig, a *Bestia da Stile*ig.⁶⁸

A történet főszereplője, Guido (úgy hívják, mint Pasolini testvérét), egy 20 éves költő, aki az anyjával él meghitt viszonyban. Az első jelenet Guido a Holdhoz intézett fohászával indul: verseket szeretne írni, és ezzel dicsőséget szerezni magának. Anyja szenved fia vívódása miatt és próbálja őt megnyugtatni. A Pasolini érettebb alkotói korszakaiban a hatalom megtestesítőjeként megjelenő apafigura itt még Guido társaként jelenik meg Carlo Geni karakterén keresztül. (A figura változása életrajzi okokra vezethető vissza: a második világháborúból hazatérő fasiszta szemléletű apa a családdal szembeni egyre erőszakosabb viselkedésére.) Az osztrák elnyomás elleni összeesküvésben részt vevő Guido végül elkerüli a „mártírhálált”, ugyanakkor a fia életéért könyörgő anya képe, a „krisztusi kép”, már ebben a korai drámájában is megjelenik.

Ahogy azt már a bevezetőben említettem, Pasolini drámáinak karaktereit nem jellemzi a hagyományos értelemben vett pszichológiai jellemfejlődés, s ahogyan Stefano Casi írja, Pasolini drámái olyanok, mint egy fekete lyuk, melyben benne van az egész univerzum, ahol a vezérlő fény maga Pasolini élete, mártírium-szerű tanúságtétel, mely oly annyira önletrajzi ihletésű, hogy már-már autobiográfiának is nevezhetnénk.⁶⁹

Az író saját énjének megjelenése a karakterek jellemében és nyelvezetében nem csupán a „friuli-korszakban” íródott művekre érvényes: Pasolini drámaírói pályájának általánosan elfogadott művészi csúcspontjaként, az 1966 és 1974 között íródott hat tragédiában ezek a motívumok még inkább felerősödnek. Daniele Micheluz szerint, Pasolini utolsó drámájában, a *Bestia da Stile*-ben az íróhoz hasonló tulajdonságokkal rendelkezik a

⁶⁷ A tragédiát és a tragikus hős jellemzőit a későbbiekben Patrice Pavis *Színházi szótárának* segítségével definiálom.

⁶⁸ Micheluz, Daniele: *Guido Solera - Il prototipo di un personaggio*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012., p.13.

⁶⁹ Casi, Stefano: *Non solo tragedie*, In: *Pier Paolo Pasolini. Generi e figure*, Mediateche delle Marche, Ancona, 2001., p. 49.

főszereplő, Jan Palach, a cseh egyetemista, akit Pasolini felruház saját belső vívódásaival: a hírnevet kutatja, lázad a hatalom ellen és keresi a szexuális természetű mártíriumot.⁷⁰

Húszévesen Pasolini *Edipo all'alba* címmel öt felvonásos drámát ír: ez az első szárnypróbálgatása a görög tragédiák irányában. Ahogyan Giacomo Trevisan írja, Pasolini tovább fokozza a történetben rejlő incesztus lehetőségeket: Iszméné lesz szerelmes egyik testvéérébe. Azonban, minthogy a szereplők ebben a műben a keresztény Istenhez imádkoznak, Iszménét immár nem a sors sújtja le, hanem saját belső vívódása miatt keresi a halált apja keze által.⁷¹ Az *Edipo all'alba*-ban két további, a későbbi évek drámai alkotásaira is jellemző motívum jelenik meg: az első értelmében, ahogyan Guido Santato jegyzi meg, már a kezdeti években megjelenik a Krisztussal való azonosulás, a keresztre feszítés általi mártírhalál, annak érzéki vonatkozásaival együtt.⁷² A kezdetben vallási alapokra támaszkodó mártírium a későbbiekben egyre inkább társadalmi-politikai színezetet ölt, amint az a *Calderón*-ban is megfigyelhető a dráma záró soraiban a 68-as eseményekre (is) utalva:

ROSAURA

[...] És a dal

zeng: egyre erőteljesebben; emberek
hatalmas tömege énekl: akár
egy tenger, mely szép lassan előnti a légert.
Már itt visszhangzik a hálókörletek
falai alatt; ekkor ledöntve nyílnak
az ajtók, és énekelve
belépnek a munkások. Kezükből vörös zászlót
szorítanak, sarlókkal és kalapáccsokkal;
vállukon géppuska; nyakukban,
egyenruhájuk megfeketedett gallérja felett
vörös kendő; ruhát, kabátot, élelmet
hoznak; közel lépnek hozzánk, megölelnek, megcsókolják
hús nélküli arcunk, rohadt testünk; felállítanak, támogatnak minket, mint
testvéreiket, ruhákat adnak, segítenek felöltözni; étellel
kínálnak, kulacsokba öntik nekünk a
bort; isznak velünk, koccintanak, és ha
kicsordul a könnyünk, ők is velünk sírnak -
örömben -, majd újra és újra megölelnek. „Szabadok vagytok” - hajtogatják,
mintha nem lennének képesek felfogni
e szavak jelentését... „Szabadok vagytok!”

⁷⁰ Micheluz, Daniele, id. mű, p.15.

⁷¹ Trevisan, Giacomo: *Il teatro dell'Io. Mito, sacro, tragico. Su „Edipo all'alba”*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012., p.39.

⁷²Santato, Guido: *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1980., p. 117-119.

Azonban Basilio képtelenségnek nevezi a munkásosztály győzelmét, egy olyan álomnak, mely sohasem teljesülhet be:

BASILIO

Gyönyörű álom, Rosaura, valóban
gyönyörű álom. De én úgy gondolom
(s ezt kötelességem megosztani veled), hogy valójában
éppen ebben a pillanatban kezdődik a valódi tragédia.
Mert az összes álomról, melyet álmodtál vagy álmodni fogsz,
el lehet mondani, hogy akár valóra is válhat.
Ez az álom a munkásokról azonban, kétségkívül,
csupán álom marad; semmi több, csupán álom.⁷³

A másik motívum az álom és valóság közti kapcsolat: Iszméné álmában szeret bele testvérebe, ébredéskor azonban nem emlékszik az álomra, csupán az érzés marad meg. Ugyanaz a nem-émlékezés, melynek következtében Oidipusz is a Delphoi jósdát hívja segítségül. Giacomo Trevisan szerint már ebben a műben megjelenik a nem-émlékezés gesztusa (mely freudi értelemben látens marad), ami aztán az *Affabulazione* és a *Calderón* című művekben tovább folytatódó motívum, az inceszthus kérdésével egyetemben. A hat tragédia ezt a motívumot viszi tovább, melyek annyiban tragédiák, amennyiben Iszméné maga Pasolini, s annyiban tragikusak, amennyiben a szubjektum a világ előtt történő ön-teremtésének, ön-megformálásának elengedhetetlen pillanatai.⁷⁴ A *Calderón* nyitójelenetében, Rosaura első álmában hasonlóképpen megjelenik a nem-émlékezés gesztusa, mikor Rosaurát testvére, Stella próbálja meg visszavezetni saját „valóságába”:

STELLA

Mégis mi történt veled az éjjel?

ROSAURA

Az éjjel? Istenem!! De hiszen tegnap nem voltam itt,
soha nem is jártam itt, nem ismerek fel semmit
mindabból, ami itt van....
Aaaaaaaaahh!

STELLA

Tegnap este itt voltál, ebben a házban, velem,

⁷³Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 758.

⁷⁴Trevisan, Giacomo, id. mű, p.41.

apáddal és anyáddal...

ROSAURA

Az apám? Az anyám?
Semmit sem tudok róluk, semmit,
itt minden olyan idegen.
Vissza akarok menni,
Vissza akarok menni oda, ahonnan jöttem!⁷⁵

Giacomo Trevisan szerint a Pasolini-féle tipikus dichotómiákat már az *Edipo all'alba* című művében megtaláljuk: pogány-keresztény, szent-profán, és a tiszta-tisztátalan ellentétpárokat. A tragikus áldozat rituális és vallási áldozattá válik. Edipo lányának vallomásban Pasolini tükröződik, az az érzés, melyet „teta veleta”-nak keresztelt el. A másság érzésének elfogadásához próbálja magát egy nő képébe projektálni...⁷⁶

A *Calderón* harmadik epeiszodionját Pasolini Diego Velázquez *Las Meninas* című festményének belső terében képzele el, melyben maga a főszereplő Rosaura az, aki az infánső képében jelenik meg, s így a nézőtér irányába néz, azon élet felé, ahová szökni kíván.

A fiktív, Rosaura névvel jelölt erőhely, mely egy nő attribútumaival van felruházva, hordozza a szerző által (feltételezhetően személyesen is) megélt pszichológiai viszonylatokat: a színpad az apai hatalmat jelképezi felette és anyja felett, a nézőtér pedig a szabadságot. Megjelenik az ödipális motívum is: ebben az álmában Rosaura szerelmes valódi apjába, Sigismondóba, és el szeretne szökni abból világból, ahol ez a szerelem nem lehetséges. (Erről bővebben lásd *Keretbe zárt testek - Diego Velázquez Udvarhölgyek című képének mediális átértelmezése Pier Paolo Pasolini Calderón című drámájában* című fejezetet.)

A *Nel '46!* című, 1947 és 1965 között többször átdolgozott dráma főhőse egy Giovanni nevű fiatal vidéki tanító (az első verzióban egy don Paolo nevű káplán), aki a dráma tetőpontján megfojtja Eligio-t, az egyik 14-15 éves diákját, akihez homoszexuális vonzalom fűzi. A fiúba saját nővére, Lina is szerelmes. Ahogyan Paolo Puppa írja, a szereplőválogatás előírásai értelmében a fiút és a lányt, valamint anyjukat egyazon színésznőnek kell eljátszania, olyan rendezéssel, mely szükség szerint elrejti vagy megmutatja Erósz a karakterekben.⁷⁷ A fiú-lány testvérek szexuális értelemben vett elválaszthatatlansága, egymás iránti vonzalma,

⁷⁵Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 663.

⁷⁶Trevisan, Giacomo, *id. mű*, p.41.

⁷⁷Puppa, Paolo: *Per una drammaturgia al plurale*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012., p.75.

mint androgün vonás, megjelenik a *Bestia da Stilé*-ben is, ahol Jan és a testvére ideálisan egy személy.⁷⁸

Hasonló motívum jelenik meg a *Calderón*-ban is, Rosaura harmadik álmában, mikor Basilio, ezúttal mint középosztálybeli férj faggatja Manuelt - aki ismét Rosaura orvosaként jelenik meg - felesége hogylétéről:

BASILIO

Ej, kedves doktor, nem csodálkoznék,
ha ön egy kissé szerelmes lenne az én szegény Rosaurámba,
és kihasználná az állapotát, hogy megtapogassa a fenekét.

MANUEL

Persze, hogy szeretem, mert Carlosnak, Rosaura fiának
kezdenek zsenge kis mellei nőni,
a lányának, Carmencitának, pedig kis pénisz.⁷⁹

A *pharmakos*, az áldozati bárány képe, mellyel Paolo Pappa szerint a szerző imád azonosulni⁸⁰, megjelenik a *Calderón*-ban is:

ROSAURA

Áááááááá, áááááááá! Adjátok vissza a testemet!
Az az enyém, az enyém! Nem egy olyan dolog,
amit oda tehetek, ahová csak akartok!
A testem szent, azzal élek!

NŐVÉR

Íme, látja? Istenkáromlás!
Az ő teste szent! Mint Krisztusé!

MANUEL

Most menjen el nővér, hagyjon dolgozni.

Nővér ki

MANUEL

⁷⁸Uő., p. 75.

⁷⁹Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 738.

⁸⁰Pappa, Paolo, id. mű, p.81.

Éppen teste okán lehet a mi
áldozati bárányunk, szegény Rosaura.
Gyerünk, álljon fel, hagyja abba a sírást.⁸¹

Negyedik színházi próbálkozásaként Pasolini 1944 vége és 1945 eleje között próbára teszi magát egy gyermekeknek szóló, dramatizált, nyolc jelenetből álló mesével *I fanciulli e gli elfi* címen. Az előadás premierjét 1945 július 15-én tartják, a casarsai óvoda színházában, az előadók az *Academiuta* ifjú diákjai. Pasolini a darab rendezője, valamint ő játssza az Ork szerepét, így megjelenve már itt is egyszerre íróként, külső tekintetként (rendezőként) és szereplőként is.

1945-ben írja Pasolini az egyfelvonásos *La Morteana*t, mely nevében a haláltáncot idézi. A friulán nyelven írt *I Turcs tal Friul*, *I Fanciulli e gli Elfi* és a *la Morteana* mind tükrözi azt a társadalmi és nyelvi valóságot, melyben Pasolini a háború alatt Casarsában, az anyai bölcsőben élt, avagy számára a görög polisz valóságát: Pasolini visszanyúl a görög mítoszokhoz, azonban nem újraírni akarja őket, hanem megírni a saját tragédiáját. Az Ödipusz-mítosz megfordítása, melynek értelmében az apák ölik meg fiúkat, is ennek az elképzelésnek a megjelenési formája (lásd például a *Mámor* című tragédiáját). A *Calderón*ban ezt az igazságot Manuel, Rosaura orvosa mondja ki:

ROSAURA

Amikor viccel, úgy beszél, mint az apám...

MANUEL

Hogy merészeli kritizálni az apját? Látja?
Neki lenne joga, hogy meg akarjon öntől szabadulni!
És hogy együtt élje meg az összes spanyol atyával
a jelent és a tradíciót, ellentmondások nélkül.
Én együtt dolgozok vele az ön elrekesztésén,
melyben ön hallgatásra van ítélve: test, anyag.

ROSAURA

Mit akar mindezzel mondani nekem?

MANUEL

Hogy visszaadom a szabadságát. Kinyitom önnek a börtön,
vagy szanatórium, vagy zárda ajtait,

⁸¹ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 685.

hívja ahogy csak akarja. Térjen vissza a világba.⁸²

Giacomo Trevisan szerint a tragikus mítoszokban, melyeket Pasolini a *pastiche*-on keresztül talál fel újra, egymásra helyeződnek, megtermékenyítik egymást a már említett tipikus Pasolini-féle dichotómiák (pogány és keresztény. szent és profán, tiszta és tisztátalan). A tragikus áldozat rituális és vallásos áldozattá válik, s egyszerre szentségtöréssé. A mítosz Pasolini számára egy olyan gondolkodási mód, mely magába sűríti és hangsúlyozza az emberi lét tragédiáját.⁸³

Casi értelmezésében Pasolini új drámája egy polgári értelemben vett színházi fejlődés eredménye: a friulán nyelven keletkezett drámákat, melyek par excellence példája a *Turcs tal Friúl*, a Capellano strindbergi drámája követi. A szereplők többé már nem egy olyan valóság részei, melyben a poliszt kell megvédeni egy külső ellenségtől, hanem egy hétköznapi, belső valóságot jelenítenek meg, a polgári pszichologizmus nagyítóján keresztül, mely főként a főszereplő kulcsfiguráját vizsgálja. Minden szereplő a mögöttes Én cselekményt megteremtő dramaturgiájának szolgálatában áll. Az Én dramaturgiája főként a protagonista és az antagonist dialógusaiban leplezi le magát, s az akár álom képében megjelenő események tematikai hierarchiájában kulminálódik.⁸⁴

Pasolini polgári tragédiáinak struktúrája epizódokból áll. Minden epizód egyéni belső ökonómiával rendelkezik, sokszor mellőzve a logikai, ok-okozati összefüggéseket az egész tragédia szintjén. A darab struktúrájában minden jelenet egyenlő a másikkal, egyenesen felcserélhetőek, sok epizódot Pasolini a véglegesítés folyamán egyszerűen áthelyezett a darabon belül máshová. Casi szerint ez a fajta felépítés a néző figyelmét a jelenet központjára szolgáló témára irányítja. Minden epizód felvázol egy problémát, melyet aztán a végsőkéig kidolgoz, de választ nem ad rá, sem ugyanabban az epizódban, sem pedig a darab szintjén. Minden egyes epizód végén Pasolini tulajdonképpen a színpadról felkínálja a problémát a nézői reflexió számára.⁸⁵ Mivel az olaszországi szakirodalom Pasolini hat művét egységesen a hat polgári tragédiaként emlegeti, ezért én is ezt meghatározást használom. Álljon itt Patrice Pavis *Színházi szótárának* meghatározása szerint a tragédia és tragédia szereplőinek néhány számunkra is releváns jellemzője:

Tragédia Patrice Pavis *Színházi szótára* értelmében:

⁸² Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 686.

⁸³ Trevisan, Giacomo, id. mű, p. 42.

⁸⁴ Stefano Casi: *Pasolini – Un'idea di teatro*, p. 55.

⁸⁵ Uő., p. 56.

Valamiféle lesújtó, halálesettel végződő emberi cselekedetet bemutató színmű. ARISZTOTELÉSZ definíciója egészen napjainkig mély hatással van a drámaírókra: „A tragédia tehát komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utazása, megízestett nyelvezettel, amelynek egyes elemei külön-külön kerülnek alkalmazásra az egyes részeken; a szereplők cselekedeteivel – és nem elbeszélés útján -, a részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást” (1449b). A tragikus mű főbb alapismérvei a *katarzisz*, vagyis a szenvedélyeknek a félelem és a szánalom által való megtisztulása, a *hamartia*, avagy a hős katasztrófához vezető cselekedete, a *hübrisz*, azaz a hős makacs büszkesége, mellyel a figyelmeztetések ellenére kitart elképzelései mellett, és nem hajlandó megfutamodni, valamint a *pátosz*, vagyis a hős tragédia által a nézőnek közvetített szenvedése. A tragédia tipikus alapszekvenciáját a következőképpen lehetne összefoglalni: a *müthosz* a *mimézisz praxisza*, mely a *pátoszon* át eljut a *felismerésig*. Ez röviden annyit jelent, hogy a tragikus történet a szenvedés és a szánalom jegyében fogant emberi cselekedetek utazása egészen addig, amíg a szereplők fel nem ismerik egymást (*felismerés pillanata*), és rá nem döbbenek, mi volt a baj valódi forrása.⁸⁶

A tragikum klasszikus felfogása:

b) Főhősök: A kérdéses hatalmak természetétől függetlenül a klasszikus tragikus összeütközés mindig egy felsőbbrendű, erkölcsi vagy vallási princípiummal állítja szembe az embert. [...]

c) Megoldás: A tragikus hős az őt sújtó büntetés vagy halál ellenére megbékül az erkölcsi törvénnyel és az örök igazsággal, mert ráébred, hogy egyoldalú vágyai sértették az abszolút igazságot, melyre a közönséges halandók erkölcsi világrendje épül.

d) Végzet: A hős ismeri a felsőbbrendű hatalmat, és tudván tudja, hogy amikor elfogadja a vele való összeütközést, önnön bukását pecsételi meg. A tragikus cselekvéd elengedhetetlenül katasztrófához vezető történések sorát indítja meg. Az indítóok a hős sajátja, de függ a külvilág, a többi alak akaratától is.

e) Szabadság és áldozat: A tragikum egyrészt a végzetszerűségből

⁸⁶ Pavis, Patrice: *Színházi szótár*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006., p. 457.

ered, másrészt viszont abból, hogy a hős e végzetet szabad akaratából viseli. A hős elfogadja a tragikus kihívást, hajlandó küzdeni, gyakran igazságtalanul ráhárított bűnét felvállalja, és nem alkuszik az istenekkel. A helyzet kényszerű voltát felismervén kész meghalni, hogy szabadságát utoljára bizonyíthassa.

h) A tragikum egyéb ismérvei: [...] SCHILLERNél a tragikum forrása az, hogy a hős szembeszáll a mindenható végzettel, és az erkölcsi tartás, amellyel szenvedését tűri, s mely által tettei fennköltté válnak.⁸⁷

Minden tragédiának van egy központi figurája, akinek a törekvése a drámai körülmények, akadályok, ellenlábások közjátéka következtében végzetesen megghiúsul (mint ahogyan azt már láttuk a *Capellano* Én-dramaturgiájában). Az 1966-os tragédiákban a főszereplő valós motorja az események fejlődésének: Jan a *Bestia da Stile*ben, Püladész a *Piladéban*, a *Mámoreban* az Apa és az *Orgiában* a Férfi. Az 1967-től írt drámákban azonban a tragédiák struktúráját már más, a főszereplőn kívül létező fókuszpontok kialakításával teremti meg, többszörözve a szálakat: a *Porcilében* a főszereplő Jan mellett megjelenik Padre-Herdhitze; *Calderónban* Rosaura az az anyag, akit minden ébredésekor a társadalmi struktúrák megpróbálnak megformázni. Eltűnik az a figura, akinek központosításán keresztül látjuk a valóságot az első négy tragédiában, és megjelenik a főszereplő énjének (Rosaura és Julian) szétbontása az antagonisták színrelépésének segítségével (Padre-Herdhitze a *Porcilében* és a *Calderónban* Basilio).⁸⁸ Fontos megjegyeznünk, hogy a *Calderónban* a hat tragédia közül egyedülként jelenik meg hősnő a színen, ugyanakkor az ő karaktere csak egy nála erősebb és elnyomóként megjelenő figura, Basilio karakterén keresztül értelmezhető teljesen.

Casi a tragédiák megírása kapcsán a következő kronológiát állítja fel: 1966 elején Pasolini piszkozat formában megírja a *Teorema*, a *Bestia da stile* (melyre más címötle is van, például az *Il poeta ceco e Poesia*), az *Orgia* és utolsóként a *Pilade* című műveket. A *Teorema* szinte azonnal forgatókönyvvé alakul át, míg időközben két Szophoklész-történet elvonja a figyelmét: elkezdi írni az *Ödipusz király* forgatókönyvét, míg a *Trakhiszi nők* megihleti a *Mámore* tragédiáját. Az 1967-es évek elejére közel elkészül az *Orgia* és a *Pilade*, míg dolgozik továbbra is a *Mámoren* (ekkor még nincs címe) és a *Bestia da stile*ben, és ekkor születik meg a *Porcile* és a *Calderón* ötlete. Az év végére elkészül az első négy tragédia, melyek közül a *Pilade* meg is jelenik a *Nuovi Argomenti* című folyóiratban. 1968 nyarán

⁸⁷ Uő., p. 459-460.

⁸⁸ Stefano Casi: *Pasolini – Un'idea di teatro*, p. 109-110.

megállapodást köt a Teatro Stabile di Torinóval az *Orgia* megrendezésére. A következő évben publikálja a *Mámort*, szintén a Nuovi Argomenti hasábjain. Időközben a *Teorema* és a *Porcile* filmváltozata is a mozikba kerül.⁸⁹

Ahogy Gerardo Guccini írja, Pasolini poétikai nyelvének felhasználásával írja meg tragédiáit. Színházi művei, csakúgy, mint költészete, a szerző személyéből táplálkozik, s így filmjeivel ellentétben nem valós szituációkat ábrázol, mint inkább drámai formába öntött belső monológokat, a szereplői az írón belül folytatnak párbeszédet. Tehát nem a világ mimetikus reprezentációjáról beszélhetünk, hanem az író belső világának, tudatának, politikai meggyőződésének, vágyainak kivetüléseiről.⁹⁰

LUPE KIRÁLYNÉ

Igen, *kérdezd a szerzőt*, ki maga is
része gazdag világunknak,
*és, bár kifelé néz a képből, mégis belül van!*⁹¹

A tizenhat epeiszodionból és három sztaszimonból álló tragédia szereplői: Rosaura, Stella, Doña Lupe, Doña Astrea, Sigismondo, Basilio király, Lupe királyné, Manuel, nővér, szolgálólány, Szolga, Carmen, Pablo, Basilio, Melainos, Leucos, Pap, Pablo barátai, Agostina, Carlos, Enrique, a Speaker. A *Calderónt* 1967-ben vázolja fel Pasolini: megoszlanak a vélemények azzal kapcsolatban, hogy Michel Foucault *A szavak és a dolgok* című munkájának, melyet abban az évben fordítottak olaszra és adott ki a Rizzoli kiadó, lehetett-e hatása az íróra.⁹² 1968 és 73 között fejezi be művét, s ezt követően jelenik meg a Garzanti kiadó gondozásában. Nem sokkal a kiadás előtt írja hozzá a műhöz Pasolini a három Speaker sztaszimonját, valamint a befejező epeiszodiont. (A *Mámorba* is hasonlóképpen kerül bele Szophoklész árnyának prologusa.)⁹³

⁸⁹ Stefano Casi: *Pasolini – Un'idea di teatro*, p.105.

⁹⁰ Guccini, Gerardo: *Pilade come Pasolini. Teatro politico e corpo mentale*, In: *Pasolini, Foucault e il "politico"*, Szerk.: Raoul Kirchmayr. Marsilio Editori, Venezia, 2016., p. 176.

⁹¹ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 678.

⁹² Landra, Tiziana: *Sul teatro come pura immagine. Pasolini tra Velázquez e Foucault*, <http://www.pierpaolopasolini.eu/exibart.pdf> (Letöltés 2012. május 12.), p. 2.

⁹³ Stefano Casi: *Pasolini – Un'idea di teatro*, p.133.

A nyelv kérdése

A *Calderón* egyik központi kérdése a színház szempontjából, hogy a dráma nyelve hogyan materializálódik a színpadon és hogyan találja meg azokat a karaktereket, akik hitelesen tudják kimondani a szavakat. A szó és a színész egymásra találásának válságáról a következő fejezetben szólok bővebben, jelen szakaszban kísérletet teszek arra, hogy felvázoljam azokat a főbb referenciapontokat a nyelvet illetően, melyek elvezették Pasolinit a *Calderón* nyelvi valóságához. Pasolini egyik nyelvfelfogása alapján a dialektusokon keresztül próbálta megérteni a valós nyelvi működést, s ezen tapasztalatot próbálta átültetni a standard olasz nyelvre. Az egyik legmeghatározóbb tapasztalata a nápolyi dialektussal történő találkozása volt a *Dekameron* forgatása alatt, mely tapasztalat a jelen dolgozat szempontjából is kiemelt fontosságú az Észak-Dél relációt illetően.

Pasolini szerint a fogyasztói társadalom kialakulása még inkább a nyelv válságához vezet. (A nyelv kérdése – *La questione della lingua* – az olasz diskurzusokban egyáltalán nem posztmodern fordulat, magának az irodalomnak alapkérdése, episztemologikus alapja. Az olasz irodalom mindig is a nyelvi megelőzöttség állapotában volt, azaz minden irodalmi szöveg egy hozzászólás a kérdéstről folyó diskurzushoz. Pasolini minden megnyilvánulása az olaszországi dialektálisnak mondott nyelvek és az úgynevezett standard olasz nyelv közötti állandóan oszcilláló kulturális és nyelvi térben értelmezhető csak igazán relevánsan.⁹⁴) S éppen ezen válság konstatálásából születik meg a gondolat számára, hogy színházi karakterek megteremtésével reagáljon erre a jelenségre. Színháza számára Pasolini a líra nyelvét választja, hiszen véleménye szerint ebben a szó teljes expresszivitásával van jelen. Nézete szerint ugyanis, noha a líra is válságban van, de a lírai nyelv nincs. Pasolini szerint a színház megújuláshoz nyelvi megújulás szükséges, egy olyan nyelvet kell megtalálni/kialakítani, mely jobban tükrözi a valóságot.

A nyelv kérdése tükröződik Pasolini abbéli választásában is, hogy a görög színházat vegye alapul, mely értelmezésében főként a nyelvre épül. A mítosz nem más számára, mint egy, az emlékezés dimenziójában létező elbeszélés, mely szóbeli közléssel terjed. Drámáiban nem kívánta teljeskörűen rekonstruálni a görög tragédiákat (csupán egy a hat tragédiából idézi fel nyíltan a görög tragédia műfaját: a *Pilade*), hanem inkább adaptálja a műfajt a korszak társadalmi körülményeire, az elnyomást és alávetettséget reprezentáló figurákra, a fasizmus és a fogyasztói társadalom akkulturalizációját, azaz az egyenkultúra kialakítására való törekvést

⁹⁴ Ezzel kapcsolatban lásd: Scarpa, Raffaella: *La questione della lingua. Antologia di testi da Dante a oggi*, Carocci editore, Róma, 2012.

szimbolizáló karakterekre. A görög modell segít Pasolininak lehetséges megoldási utat találni a fogyasztói társadalommal kapcsolatos problémáira, módot ad neki a társadalom tragédiájának bemutatására. Ahogyan azt a *Manifestóban* is kifejti, az *Orgia* színházi bukásakor a vádakra reagálva Pasolini kijelenti, hogy a negatív fogadtatás nem az író hibája, hiszen a néző „nem érti meg a szót, mert egy elnyomó társadalomban nincsenek meg erre az eszközei, nem részesült a kellő műveltetésben ahhoz, hogy megértse a költészet nyelvét”.⁹⁵ A tragédiák lírai nyelve a legerősebb tiltakozás Pasolini szerint egy olyan országban, ahol a *koiné*, a közös nyelv sohasem a valóságot jelöli, valójában egy nem létező nyelv, „azonban ha a szöveg lírai formában van, akkor eltűnik ez az abszurd és örült ellentét a naturalizmus, a mindennapi beszéd és a kiejtett szó között. Tehát a poétikai nyelv konvencionalitása magában hordoz egyfajta konvencionalitást a dikcióban is”.⁹⁶

Ahogyan Casi kifejti, Pasolini esetében nem magának a szónak van tehát kétes értelme, csupán nem alkalmazható mint a valóságot jelölő médium, hiszen a szót a polgári társadalom misztifikálta és így a szót a misztifikáció alappilléreinek tartja. Pasolini költészete azonban a szó poétikus (jakobsoni értelemben autoreflexív) értelmében nyilvánul meg: innen származik az ellentét, mely az első tragédiákban kifejezésre is kerül, a szóba vetett bizalom és annak a test fizikai valóságában történő megjelenése között.⁹⁷

(Más szerzőket is élénken foglalkoztatta a Pasolini-kortárs európai irodalomban e problémakör. Lukovszki Judit például Ionesco képei című könyvében a nyelv elégtelensége a világ megragadására problematikájáról beszél a francia irodalom tárgykörében. A tanulmány központi kérdése Ionesco nyelvvel való küzdelme, s a szerző Artaud-ig visszanyúlva helyezi történeti kontextusba a kérdést, s ahogyan például Ionesco festeni kezdett öregségére, Pasolinit is a képekben – filmekben – való gondolkodást választja alkalmanként. Valószínű, hogy Ionescóhoz hasonlóan, nála sem a társadalmi átalkulások – fogyasztói társadalom - jelentik a végső választ, hanem az, ami mögötte van: a transzcendencia elvesztése és keresése, a szakrális hiánya, dolgozatomban azonban ezen kérdést nem taglalja.⁹⁸)

Ami a színházat illeti, a nyelv kérdése tehát komplex problémákat vet fel, hiszen itt nem csupán az olasz standard nyelv írott verziójával - mely közel száz év egység után végre ebben az időben kezdett formát öltetni - kell számot vetni, hanem beszélt nyelvvel, mely még kezdeti stádiumban van, s mely ugyanakkor a színház alapja. Pasolini véleménye szerint a

⁹⁵ Pasolini, Pier Paolo: *Dibattito al teatro Gobetti*, In: Pier Paolo Pasolini: *Teatro 2*, Szerk: Oliviero Ponte di Pino. Garzanti, Milánó, 2014., p. 346

⁹⁶ Uő., p. 346.

⁹⁷ Stefano Casi: *Pasolini – Un'idea di teatro*, p. 109-110.

⁹⁸ Lukovszki Judit: *Ionesco képei*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2005.

színházi emberek elkövették azt a hibát, hogy úgy tettek, mintha létezne egy valóban beszélt olasz nyelv, s erre próbáltak alapozni egy színházi konvenciót.

Nem tudom, hogy a színház történetének vajon melyik pillanatában következett be ez a borzalmas esemény. De nyilván a francia és angol színházi konvenciók átszivárgásáról van szó. Az olasz színházi beszélt nyelv azonban teljes mértékben akadémikus, semmi köze sincsen a valósághoz.⁹⁹

Antonio Gramsci számára is fontos volt egy „nemzeti” színház létrehozása, mely összefüggött a nyelvkérdéssel, hiszen véleménye szerint olyan színházra van szükség, mely az egész nemzet számára valós referenciákkal rendelkező nyelven szól a lehető legnagyobb közönséghez. A *Rinascita* című folyóiratban megjelent cikkében Pasolini a következőképpen definiálja a nyelvet, melyet a polgárság nyelvének tekintett:

„[...] történelmi okokból kifolyólag ez a nyelv nem tudott azonosulni a nemzettel, egy osztály nyelve, a polgárság nyelve maradt, az ő szokásaikat, előjogaikat, saját misztikumukat, egyszóval az osztályharcukat jelenti”.¹⁰⁰

Ahogy Francesca Tommasini írja, ez a nyelv az ipari társadalom technológiai nyelve, mely próbálja bekebelezni az összes nyelvi regisztert (politikai, kritikai, irodalmi, publicisztikai). Az új nyelv, mely egy új kultúrát is feltételez, északon születik meg és az iparosodás folyamatával terjed délre. A neorealizmusnak köszönhetően főként a Róma-Firenze tengelyen beszélt nyelvjárás terjedt el, mint a film és az irodalom nyelve. Az új technológiai nyelv előretörése Pasolini szerint teljesen átalakítja a viszonyokat és a Torino-Milánó tengelyre helyezi az új kultúra központját. A horizonton tehát már feltűnik a jövő, a neokapitalisták és technokraták által terjesztett világrend nyelve.¹⁰¹ Pasolini egy olyan színházat teoretizál, melyben a szó elsőbbséget élvez a testhez és a fizikai jelenléthez képest. Luca Ronconi szerint ugyanakkor Pasolini stílusa nem túlságosan bőbeszédű, hiszen a szavak úgy áradnak, ahogyan a dráma az író fejében megszületik.¹⁰²

⁹⁹ Pasolini, Pier Paolo: *Irrealità accademica del parlato teatrale*, In: *Saggi sulla letteratura e sull'arte vol. 1*, Szerk.: Walter Siti, Silvia De Laude. Milano, Mondadori, 1999., p. 2785.

¹⁰⁰ Pasolini, Pier Paolo: *Nuove questioni linguistiche*, In: O. Parlangeli: *La nuova questione della lingua*, Brescia, Paideia, 1971., p.81.

¹⁰¹ Tommasini, Francesca, id. mű, p. 76.

¹⁰² Siti, Walter: „*Un teatro borghese*” - *Intervista a Luca Ronconi*, In: Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, Szerk.: Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milánó, 2001., p. XV.

A nyelv kérdése központi helyet foglal el a Manifestóban is (21-31 bekezdés), ahol Pasolini az általa választott publikum, tehát a polgárság kulturálisan előrehaladott csoportjai által beszélt nyelv sajátosságairól beszél:

22. A tradicionális olasz színház elfogadta a beszélt olasz nyelvnek ezt az, úgymond, rendeletileg előírt egyezményességét. Vagyis elfogadott egy nem létező olasz nyelvet. Erre a konvencióra, vagyis a semmire, a nem létezőre, a holtra alapozta aztán a színpadi beszéd konvencióját. Az eredmény visszataszító. Különösképpen akkor, amikor az akadémikus színház „modern” köntösben, Locsogó színházként jelenik meg. A „Jó estétnek”, ami példánkban a „Szeretnék meghalni” helyett áll, amit ugye nem mondanak ki, a beszélt olasz nyelvben annyiféle kiejtése van, ahány olasz nyelvi közösség létezik. A színházban ezzel szemben egyetlen kiejtést ismernek (a színészek eszerint mondják a szöveget). A színházban tehát olyan olasz nyelven kell „locsogni”, amelyen a valóságban senki nem locsog (még Firenzében sem).¹⁰³

Hogy definiáljuk ezt az olasz nyelvet, a kulcsszó, mely mindig visszatér, az a konvencionalitás, mely a sok variánsból végül egyet választott ki/hozott létre. Az olasz színház végül elfogadta ezt a konvencionalitást, egy olyan színpadi nyelvi valóságot hozva ezáltal létre, mely nem létezik. A „Üvöltő színház” (Pasolini az avantgárd színházat jelöli ezzel a névvel) ezzel a kérdéssel nem foglalkozik, kikerüli a nyelvi kérdést, s így a hazugság egy másik útját választja. Pasolini saját színházában kitér a színész szerepére is, annak feladataira a nyelv ezen valóságában:

31. Mindehhez valódi nyelvi átképző iskola alapítására van szükség; csak így rakhatjuk le a Beszélő színházban a szövegmondás alapjait: olyan szövegmondásét, amely nem közvetlenül a nyelvre, hanem a szavak jelentésére és a mű értelmére koncentrál. Kivételes éleslátással és őszinteséggel párosuló maximális erőfeszítés árán el lehet érni, hogy a színész alaposan felülvizsgálja saját magáról alkotott elképzeléseit.¹⁰⁴

Az igazi színész számára csak két út marad a szörnyű közös nyelvet illeti: fölé emelkedni, ahogyan azt Eleonora Duse tette, a nyelv tudatos poetizálása és absztrakttá szublimálása által, vagy „alá menni”, a dialektus használata vagy a közös nyelv parodizálása által. Casi értelmezésében az előadás ezen két „valós” módja tulajdonképpen expresszionista, de Pasolini esetében ez alatt nyelvi expresszionizmust értünk: a lingvisztikai ellentét problematizálása és meghaladása, melynek legfőbb jelensége éppen a kommunikációs cél

¹⁰³ Pasolini, Pier Paolo: *Kiáltvány egy új színházért*, In: Színház - 1993. április (Ford.: Pintér Judit), p. 3.

¹⁰⁴ Uő., p. 3.

győzedelmeskedése lesz az expresszivitáson. Ezen alternatív módozatok az előadás nyelvi szintjét illetően a mimetikus szinkronia állapotát hozzák magukkal, avagy színpadi értelemben a színész testének tiszta és egyszerű jelenlétét.¹⁰⁵

Összefoglalva tehát Pasolini lehetséges megoldásai a nyelv problémájára a következők: dialektális nyelvek alkalmazása, a polgárság nyelvének paródiája a dialektális nyelv segítségével, valamint a nyelv lírai szintre való emelése; ez utóbbiba tartozik a *Calderón* is.

Pasolini a dialektusokban, illetve a dialektizált *koiné*ban látja az egyik megoldást a színház nyelv-problémájára, hiszen véleménye szerint a színház Itáliában csak akkor tolerálható, amikor a színészek vagy dialektusban beszélnek (ilyen a regionális színház, melynek egyik képviselője De Filippo), melyek közül a három legfontosabb Pasolini számára a friulán, a római és a nápolyi, vagy a már említett dialektizált *koiné* alkalmazása, mely a kabaré nyelvezete Itáliában – a műfaj jeles képviselői közt említhetjük például Laura Betti és Paolo Stoppa nevét.

Pasolini Bolognában született friulán anyától és emiliai apától, lírájában először a friulán dialektussal kísérletezik (*Poesia a Casarsa*, 1942). A friulán antropológiai szempontból egy archaikus világ nyelve, mely a paraszti életformához kötődik, a népi tradíciókhoz, Pasolini esetében pedig az anyával való kapcsolatot is jelenti. Friulán dialektusban a drámai feszültséget először olyan dialógusos versekben jeleníti meg, mint a *Domenica Uliva* és a *Dialoghi friulani*, majd elkezdi foglalkozni dramaturgiailag komplexebb művekkel.¹⁰⁶

A *La sua gloria* Velencében játszódó epizódjában néhány mondat velencei dialektusban hangzik el, annak igazolásaként, hogy érdeklődése a dialektusok és a színház iránt (csakúgy, mint lírája és prózája esetén) már a korai években is gondosan megfontolt nyelvi döntéseket eredményez, melyek fontos részét képezik művei strukturálás felépítésének.¹⁰⁷

1944-ben írja meg friulán dialektusban az *I Turcs tal Friul* című művét, mely a legjelentősebb dialektális színházi próbálkozása. A mű inspirációja a háború alatt Casarsában töltött évek, a náci megszállás, valamint testvérének, Guidónak szerepvállalása a partizán mozgalomban. Pasolini fel akarja emelni a friulánt legalább az olyan kis latin nyelvek

¹⁰⁵ Stefano Casi: *Pasolini – Un'idea di teatro*, p.101.

¹⁰⁶ Uő., p. 44.

¹⁰⁷ Casi, Stefano: *Prima della tragedia*, In: *Contributi per Pasolini*, Szerk.: Giuseppe Savoca. Olschki, Firenze, 2002., p. 20.

szintjére, mint a katalán vagy a provanszál. Azonban a dialektális nyelv Pasolini számára csak tanult nyelv, a szöveg nagy részét szótár segítségével fordítja standard olasz nyelvről. Az *I Turcs tal Friul* egy prózai nyelvezettel íródott egyfelvonásos dráma, mely 1499-ben Casarsában játszódik. Valós történelmi tényre, a török invázióra alapul, melyet egy 1529-es emléktábla is igazol, ami jelenleg a casarsai templom falán található. Pasolini ezen műve társadalmi és politikai szempontból éppen azt a szerepet kívánja betölteni, amit a görög drámák, s nemzetkovácsoló ereje van (legalábbis egy adott régiót illetően, dialektális szempontból), éppen mint az 1900-as évek elején megszülető ír drámáknak.

A római dialektus használata a *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) regényekben éri el csúcspontját, amikor is Pasolini a római külvárosok sokszor argóba forduló nyelvét örökíti meg, s két fajtáját különíti el: a művelt városiak által és a perifériák népe által beszélt nyelvet. Bár életművében az említett regények és Rómával, valamint a római dialektussal történő találkozása kiemelt fontossággal bír, a *Calderón* elemzéséhez kialakított módszer kapcsán, mely színházi szempontból a posztkoloniális iskola nézeteit helyezi előtérbe, mi most mégis inkább a *Dekameron* kapcsán felmerülő nápolyi dialektussal fogunk részletesen foglalkozni.

Pasolini egyik fontos kapcsolata a nápolyi dialektussal Eduardo De Filippo színháza, melyben a valós, beszélt nápolyi nyelv központi része az előadásoknak. Ezt a tradíciót használja ki Pasolini a *Dekameron*ban. A nápolyi tradíció Pasolini szerint nosztalgiát ébreszt egy ideális, még az osztályharc előtti nép iránt, mely úgy tűnik, hogy ellenáll az ipari és kapitalista civilizáció előretörésének, ahogyan ő maga is kifejti:

A Dekameronban egy olyan valósággal játszom, mely nagyon kedves nekem, de amely a mai történelemben már nem létezik. Azért választottam Nápolyt a *Dekameron számára*, mert magába gyűjti a történelmet: a nápolyiak úgy döntöttek, hogy azok maradnak, akik voltak, és így halnak meg.¹⁰⁸

Pasolini teljesen tudatában van a Boccaccio és Nápoly között fennálló szoros kapcsolatnak, ezért választja nem csupán azokat a novellákat, melyek jobban visszatükrözik a középutat a tragikus és komikus között, de amelyek már egyébként és nápolyiként vagy déliként ismerünk a *Dekameron*ban, főként Andreuccio, Peronella és Gemmata történetét.

¹⁰⁸ Franco, Mario: *Pasolini e Napoli - "Caro Eduardo giriamo un film"*, In: *la Repubblica*, 2005. november 14. <http://www.centrostudiperpaolopasolinicasarsa.it/sud-italia/pasolini-e-napoli-caro-eduardo-giriamo-un-film/> (Utolsó megtekintés: 2017. január 6.)

Fabrizio di Maio „*Trasmigrazioni*” di idee nelle tragedie e nei film di Pasolini („*Ötletvándorlások*” Pasolini tragédiái és filmjei között) című tanulmányában a következőket írja:

A színház és a film Pasolini számára olyan nyelveket jelent, melyek a valóságot a valósággal fejezik ki, lehetővé téve számára, hogy túllépjen a szó elégtelenségén, mely már évek óta kínozta, és amiért úgy döntött, hogy szakít a költészettel (még ha nem is véglegesen) a valóság „valós” ábrázolása javára, mely lehetséges mind a színházban, az írott-beszélt nyelv szimbolikus és konvencionális rendszerén keresztül, mind pedig a moziban az audio-vizuális nyelv segítségével.¹⁰⁹

A film Pasolini számára a valóság írott nyelv^vévé válik, egyfajta stiláris és műfajbeli fúziót működtet a tökéletesen befejezetlen totális mű felkutatására. Amint elkezd a felvevőgéppel rögzíteni a filmet, úgy tervezi meg a mozgóképeket, mintha a felvétel tárgya egy festményen mozogna, elhagyva azt az abszolút nyelvet, melyek fiatalkori festményeit jellemezték. Így Nápoly válik a legreálisabb és legfestőibb helyszínné, mely a legközelebb áll Boccaccio népi világához.

Ahogy Carlo Vecce írja *Dal Boccaccio napoletano a Pasolini (A nápolyi Boccacciótól Pasoliniig)* című tanulmányában, Nápoly már a film elkészítésének alapötletétől kezdve jelen van; az első verzió elképzelése szerint nagyon rövid lett volna, alapja három, négy, esetleg öt nápolyi környezetben játszódó novella, de Pasolini egy Franco Rossellini producernek írt levelében kifejti, hogy már nem Boccaccio művének a lehető legnagyobb mértékű összezsugorítását tűzi ki célul, hanem a lehető legtöbb elbeszélést szeretne beépíteni (az első változatban tizenöt), hogy minél teljesebb és objektívabb képet adjon a *Dekameron*ról.¹¹⁰ A középpontban a nápolyi elbeszélések maradnak (a népi Nápoly marad a film kötőszöve), mely megnyílik egy interregionális, nemzetközi és déli perspektíva számára.

Az első filmmel kapcsolatos közleményében Pasolini mesél a filmről, melyben hosszú részeket tervez beépíteni az eredeti Boccaccio-szövegből, mely így három órát ölelne fel, három részre osztva, tizenöt novellát mesélve el. A legfontosabb újítás a Boccaccio-szöveghez képest a *Dekameron* kerettörténetének eltörlése (a firenzei pestis és a fiatal mesélők menekülése), melyet három novella helyettesít (egy minden részben) melyek

¹⁰⁹ Maio, Fabrizio di: „*Trasmigrazioni*” di idee nelle tragedie e nei film di Pasolini, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012., p. 253.

¹¹⁰ Vecce, Carlo: *Dal Boccaccio napoletano a Pasolini*, In: *La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi, Atti del XIV Congresso Nazionale dell'ADI*, Università degli Studi di Genova, Genova, 2012., p. 3..

felveszik a kerettörténet funkcióját: az első részben Ser Ciappelletto, a másodikban, valamint a harmadik és egyben utolsóban pedig Giotto és Forese története. Az eredetileg is nápolyi novellákból csupán Andreuccio és Peronella története marad meg, míg „nápolyivá válnak” már itt a Ciappelletto, Masetto, Chichibio, Giotto, Mitridanes és Natan elbeszélések.

Vecce kifejti, hogy a forgatókönyv végül megőrzi a három részes struktúrát és a három keret-novellát (mindig Ciappelletto, Chichibio, Giotto), a párbeszédet olasz standard nyelvre ültetve, melyek előtt azonban az a megjegyzés szerepel, hogy a forgatókönyv párbeszédei átmenetiek és vázlatosak, nápolyi dialektusra kerülnek fordításra és kidolgozásra, esetleg nápolyiasított olasz nyelvre. Szerzői utasítások kerülnek bele és csökken a novellák száma, összesen tizenkettőre, amelyek közül néhányat Pasolini megváltoztat.¹¹¹

A film végső stádiumában még tovább csökken a novellák száma, összesen kilencre, és csupán két részből áll, keretként pedig Ciappelletto és Giotto tanítványának jelenete szolgál, mely utóbbit maga Pasolini alakítja; de főként a végső verzióban fejeződik be a *Dekameron* elsődlegesen déli és nápolyi (nyelvi és antropológiai) kontextusba történő ültetése, melynek a koncepciója már megjelent az első közleményben és a forgatókönyvben is. Habár Pasolini eltekint a kerettörténettől és a mesélőktől, nem tud eltekinteni a szóbeliségről, mely a *Dekameron* és az *Élet trilógiájának* is központi elemeként alapvető kérdéseket tesz fel az autentikus kommunikáció lehetőségéről az emberi lények között, melyekhez elengedhetetlen a nyelv, a szó, a vizualitás, a test, a gesztusnyelv és a szex, melyeket szerinte már megfertőz a kialakulóban lévő fogyasztói társadalom.¹¹²

A végső verzióban a struktúra kiegyensúlyozatlannak tűnik, négy novellával az első részben és öttel a másodikban, így összesen kilencel: egy kellene, hogy elérje a tízet, s így legalább részlegesen felidézze a *Dekameron* struktúráját. A valóságban azonban az első részben egy novellával több van, melyet egy mesemondó mesél el a téren, Ciappelletto egyik átkötő novelláján belül. Ez az egyetlen törés a keretnovellán belül, és az egyetlen olyan eset, amikor egy narrátor-karakter van jelen: érdemes azonban megfigyelni, hogy ez a gondolat már jelen van a mű tervezésének kezdete óta.

A közleményben közvetlenül Andreuccio novellája után megjelenik egy öreg mesélő, aki elmeséli Alatiel történetét. A jelenet egy téren játszódik, ahol egy kút is található, ahol Andreuccio elrejtőzött az éjszakai szökés közben és amely főleg arra szolgál, hogy

¹¹¹ Uő.. p. 5.

¹¹² A Pasolini filmjeivel kapcsolatos szerteágazó szakirodalomból ezen a ponton csupán egy, a jelen kutatásomhoz érintőlegesen kapcsolódó munkát emelnék ki: Lorenzo Sangallo *Pasolini e lo sguardo del poeta* című munkáját, melyben az író Pasolini *Che cosa sono le nuvole?* című filmjét elemzi. Pasolini ezen alkotásában a színház világát ábrázolja egy filmen keresztül, ami rengeteg értelmezési lehetőséget nyit meg a befogadó számára. Sangallo, Lorenzo: *Pasolini e lo sguardo del poeta*, Giuseppe Voza Editore, Casella, 2017.

megteremtse a kötődést Nápolyal. Pasolini számára a mesélő szerepeltetése sűrítésként szolgál, erről ő maga is beszél:

Aztán hirtelen eljutunk Alatiel elbeszéléshez. Ez egy örült és nagyszerű történet, mely szinte teljesen a tengeren játszódik. Hogyan jelenítsem meg ezt az elbeszélést, mely magában elég lenne egy teljes filmhez? Elmeséltetem egy öreg mesemondóval, aki egy kis hallgatóságnak beszél, a nép gyermekeinek. Így a hosszú történet nagyobb részét elmeséli az öreg – obszcén nápolyi gesztusokkal, amikor ezek szükségesek – míg csupán a legszebb és legfontosabb részeket mesélem el képekben.¹¹³

A forgatókönyvben az öreg mesélő megmarad, mint kötés Andreuccio és Masetto első története között, de Pasolini egy másik Boccaccio történetet választ, a kilencedik nap második elbeszélését, melyben Usimbalda apátnő, abbéli sietségében, hogy megbüntesse Isabettát, miután rajtakapta szeretőjével, annak a papnak a kalapját teszi fel a fejére, akivel ő maga hált: ezzel vezeti be Pasolini a Masetto történet szerzetesi atmoszféráját. A hosszú és érdekes leírás ismerteti a nápolyi sikátort, az utcai előadást, az öreggel, aki táncol, és egy lánnyal, aki egy dalt énekel. Végül az öreg elmeséli a történetet, miközben Ciappelletto éppen rosszban sántikál.

A végleges verzióban a novellát egy nápolyi vándorkomikus meséli el, aki lefordítja dialektális beszélt nyelvre és gesztusnyelvre nem csupán a forgatókönyv párbeszédeit, de részben a Boccaccio-féle szöveget is. A földön, a mesélő lábai között egy könyv található, melyből olvassa a *Dekameron* eredeti szövegét, s mely külsőleg régies, de szemmel láthatóan nyomtatott könyvről van szó.

Ahogy az a szóbeli kommunikációban szokás, az öreg azonnal észreveszi, hogy a kizárólag nápolyi közönség, akik főként egyszerű emberek és így csak a dialektust beszélnek, nem értik meg a „toszkánt” és így zavarukban a furcsa ismeretlen szavakon kezdenek el nevetgélni, nem pedig a történeten; az öreg a fatikus funkció felkeltésével egyenesen a hallgatóság felé fordulva nyelvet vált, és nápolyi dialektusban kezd el mesélni, hogy eljuttassa az üzenetet a címzetthez.¹¹⁴

¹¹³ Vecce, Carlo, id. mű, p. 7.

¹¹⁴ “*Saper dunque dovete in Lombardia, dove ce stanno quelle che parlano toscano, essere un famosissimo monastero di santità e di religione nel quale v’era una giovane di sangue nobile e di meravigliosa bellezza dotata. Signori miei, mo’ vo’ spiego alla napoletana. Dunch’ ch’è successo dint’astu convento? Una suora, bellachiattuna, s’innamurajee’ nu bello giuvinotto e aspettava ca se faceva notte pe’ so’ chiurer’ dint’ a’ cella e’lu convento. Ma una notte le altre suore invidiose se ne accorsero e li videro che stavano tuzzuliando tutt’e duje. Allora che pensarono e’ fare? Andettero a chiama’ a’ madre superiora.*”

Carlo Vecce kifejti, hogy az öreg az elején még nem tesz mást, csak olvassa régi könyvéből az eredeti Boccaccio szöveget: „Saper dunque dovete in Lombardia, dove ce stanno quelle che parlano toscano”. Pasolini itt szándékosan ferdít kissé a tényeken, ugyanis Lombardiában nem beszéltek a toszkánt Boccaccio idejében, de a mesélő ezzel egy olyan nyelvi unverziumot hoz játékba, mely különbözik a népi nápolyitól. A dialektusra történő váltást a fatikus funkció megjelenése jelzi (*Signori miei, mo' vo' spiego*) és a kérdések gyakorisága (*Dunch' ch'è succieso dint'astu cunvento? ... Allora che pensarono e' fare? ... allora che facette?*), melyek a beszélt nyelvre jellemző fordulatok. Fontos társadalmi egyenlőségre utaló tényező az apáca és az apátnő szexuális aktusa, hiszen azt a két magas rangú nő a *tuzzuliare* obszcén igével írja le, éppen ahogyan azt két, a nép köreiből származó nő tenné.¹¹⁵

Carlo Vecce szerint a novella metamorfózisa, azért, hogy egy autentikusan népi *Dekameront* hozzon létre, több szinten megy végbe: a Trecento és Boccaccio firenzei nyelvétől a mai nápolyi dialektusig; az írásbeliségtől az oralitásig/gesztualitásig; magas társadalmi rétegtől a városi lumpenproletár rétegeig; a narratívától a filmig. Az öreg mesélő epizódja Pasolini *Dekameronjában* nagyobb jelentőséggel bír a film struktúrájában, mint egyszerű kötőelem: a kommunikáció eredeti és elsődleges dimenziójának visszaállításáról van szó egy archaikusan kanonizált, ugyanakkor eredetileg szóbeliségre épülő irodalmi mű rekontextualizálásával.

Négy évvel a film után, Pasolini maga jelenti ki eltávolodását az *Élet trilógiájától* egy posztumusz, 1975 november 9-én a *Corriere della Sera*-ban megjelent cikkében (*Abiura dalla Trilogia della vita*):

[...] a kulturális és antropológiai krízis hatvanas években kezdődő első szakaszában – amikor is elkezdett győzedelmeskedni a „mass media” alacsonyrendű kultúrájának irrealitása, ezzel pedig a tömegkommunikáció – a realitás utolsó végvárának az „ártatlan” testek tűntek, a nemiszerveik archaikus, sötét, zsigeri erőszakosságával... Erősz reprezentációját látni egy olyan emberi környezetben, melyet éppen meghaladott a történelem, de még mindig fizikai jelenvalójában (Nápolyban, a Közép-Keleten) olyan dolog volt, mely engem személyesen izgatott, mint szerzőt és mint embert. Mostanra azonban már minden végleg elveszett.¹¹⁶

Pasolini beszélő színházának nyelve az olasz polgárság által beszélt nyelv: dialektus nincsen benne, vagy csak „tragikus értelemben jelenik meg” mely a művelt nyelv szintjére

¹¹⁵ Vecce, Carlo, id. mű., p. 7.

¹¹⁶ Pasolini, Pier Paolo: *Abiura dalla Trilogia della vita*, In: *Lettere Luterane*, Garzanti, Milánó, 2010., p. 75.

helyezi. Pasolini hangsúlyozza az ezen állításokban rejlő ellentmondást: „A Parola színháza ugyanúgy viselkedik, mint a legtökéletesebb burzsoá színház, elfogadva a nem létező konvenciót: az orális olasz egységét, amelyet egyetlen igazi olasz sem beszél.” Ezen ellentmondás feloldására Pasolini azt az útmutatást adja, hogy kerüljük a „kinyilatkoztatást”.¹¹⁷

Casi szerint a *Calderón*ban az áthágás Rosaura három álmán keresztül jelenik meg, s a más szerelem képében, a másság tudatosításának folyamata során fedi fel magát (megismerve más abnormalitásokat és cinkosságra lépni velük) és végül a polgári kommunikáció eszközeként, a szónak az elpusztításával, melyet Pasolini Rosaura szürreális párbeszédeivel és afáziájával tesz meg, ami megjelenik Jan és az Anya Szellemén keresztül a *Bestia da stile*-ben is. Az *Orgiában* az áthágás a szavak funkcionalitásának a felrúgásában, szemantikai értékük megvonásában lelhető fel. Hogy az áthágást megelőzze, a hatalomnak egyfajta rekulturalizációt kell végrehajtani nyelvi és szexuális szinten:¹¹⁸

A *Calderón*ban az áthágást a nyelvi regiszterben a szöveg sok helyen önreflexív módon fel is fedi, ahogyan ez látható például Sigismondo és Doña Lupe párbeszédében:

SIGISMONDO

Nagyon örülök, hogy láthatom Önöket, kedves Stella, kedves Rosaura.
Stelláról el lehet mondani, hogy szinte maga Basilio személyesen,
Angyal képében, természetesen.
Rejtély azonban Rosaura arca...

DOÑA LUPE

Nagyon messziről jön, Sigismondo?
Tudom, hogy már régen járt Spanyolországban.

SIGISMONDO

A zsernyákok ez alkalommal átengedtek.
Ki tudja, ki tudja, miért...

DOÑA LUPE

A „zsernyákok”¹¹⁹?

SIGISMONDO

¹¹⁷ Stefano Casi: *Pasolini – Un'idea di teatro*, p.153.

¹¹⁸ Uő., p. 134-135.

¹¹⁹ *Sbirri*

Á, a kislányok.
Tudjátok, kislányok, hogy, habár
a „zsernyákok” szót használom, én is nemes vagyok,
még ha egyrésről zsidó vér is folyik az ereimben.
Vallásomat tekintve mindenesetre katolikus vagyok, és burzsoá kultúrában
nevelkedtem. Megvan mindenem, ami ehhez kell, nincsenek nagy különbségek.¹²⁰

A nem burzsoá karakterek a nyelven keresztül fedik fel magukat, ám hamar visszatérnek a kötelező nyelvhez, egy olyan össz-társadalmi hazugsághoz, mely a homogenizálódó polgári lét eleme.

¹²⁰ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 671.

A Manifesto és színésze

Pasolini, bár polgári környezetben nőtt fel (ahogyan Nico Naldini írja, védetten a családi fészekben, körbevéve polgári környezettel és kultúrával¹²¹), elveiben később mégis a proletariátushoz húzott. Ez az ideológiai hovatartozás azonban sem életvitelében, sem pedig művészetében nem tükröződik egyértelműen. Például szolgálhat erre a belső ideológiai paradoxonra Pasolini egy másik jelentős drámája, a *Pilade*, melyet egy antik mítosz ihletett: Oresztész és Püladész viszályának históriája. Pasolini értelmezésében Oresztész a polgári értékek képviselője, míg Püladész személyesíti meg az örök lázadót, aki mindazokat képviseli, akik az oresztészi programon kívül állnak. A mű végén Püladész bukása elkerülhetetlen, utalva arra, hogy a szerző elismeri a polgári demokrácia történelmi szükségszerűségét, még ha nem is azonosul vele, s csak tehetetlen szembenálló csupán.

Ahogyan Angela Felice írja *Pasolini e la giustizia. Il «caso» Pilade (Pasolini és az igazságtétel. A Püladész „ügy”)* című tanulmányában, a *Pilade* záró próféciai a emberközpontú világ végét hirdetik, és egy új prehisztorikus kor kezdetét, mely a fogyasztói társadalom börtönének homogenizációját hozza el mind a palotán belül, mind kívül, melyben mindenki „a haladás nélküli fejlődés” robotja lesz és melynek mindenhatóságát csak túl későn fogják felismerni.¹²² A *Calderón* már idézett utolsó mondatából is hasonló konzekvenciát vonhatunk le, a munkásokkal kapcsolatos álm csak álm marad.

Pasolini drámaírói munkásságával kapcsolatban is hasonló ellentmondást fedezhetünk fel: Luca Ronconi – aki kétszer is megrendezte a *Calderónt* (1978: Teatro Metastasio di Prato, 1993: Castello di Rivoli)¹²³ - egy vele készített interjúban Pasolini színházát „burzsoá” színházként aposztrofálta, hiszen míg dokumentumfilmjeiben a munkásokat a maguk valójában tudta ábrázolni, addig a színpadon egy realista reprezentációban éppen a polgári

¹²¹Naldini, Nico: *Cronologia*, In: Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, Szerk.: Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001., p. XLVII.

¹²²Felice, Angela: *Pasolini e la giustizia. Il «caso» Pilade*. In: *Pasolini, Foucault e il “politico”*, Szerk.: Raoul Kirchmayr. Marsilio Editori, Venezia, 2016., p. 188.

¹²³A *Calderónt* két részben játszották először Luca Ronconi rendezésében 1978 májusa és júniusa között a Metastasio di Prato színházában, Gae Aulenti díszleteivel és a Gian Maurizio Fercioni által tervezett jelmezekkel. A főbb szerepeket Gabriella Zamparini, Edmonda Aldini, Nicoletta Languasco, Miriam Acevedo, Anita Laurenzi, Carla Bizzarri, Giacomo Piperno, Franco Mezzera, Mauro Avogrado és Giancarlo Prati alakították. Egy másik jelentős előadás Giorgio Pressburger rendezése volt Friuli-Venezia-Giulia állami színháza részére, a díszlet- és jelmeztervező Sergio D'Osimo volt, a főbb szerepeket Paolo Bonacelli, Francesca Muzio, Carmen Scarpitta, Marina Dolfín, Gianni Galavotti és Franco Jesurum alakították. A bemutató 1980 március 7-én volt. (Forrás: www.teatrodiroma.net)

színházat meghatározó stiláris elemek kerülnek előtérbe. „Nem lenne tiszta élet”¹²⁴ - mondja.¹²⁵

Pasolini műveinek nagy része csupán halála után került színpadra, s recepciója a mai napig is írói és filmrendezői munkásságát helyezi előtérbe. Ennek egyik oka az, ahogyan azt már láttuk, hogy Pasolini színpadra szánt írásainak dramaturgiája elsődlegesen nem a művek színházi kivitelezhetőségének kritériumait tartja szem előtt: mivel a szerző saját konfliktusait szeretné elmesélni a színpadon, a drámaiság helyett a belső én monológjainak drámaiságára kerül a hangsúly.

A Centro Sperimentale di Cinematografia diákjaival való találkozást követően, 1964 márciusában Pasolini a *Bianco e nero (Fehér és fekete)* folyóiratban publikál *Una visione del mondo epico-religiosa (Látomás egy epikus-vallásos világról)* címmel egy írást, melyben kifejti annak fontosságát, hogy egy adott színházi előadásnak egy szerzője legyen, mely egyben kizárja a profi színészek jelenlétét, hiszen így egy másik tudat adódna az ő tudatához. Ezt követően okfejtésében elérkezik a nyelv problémájáig, mely a színházban hangsúlyosabb kérdés, mint a mozivászonon, azzal a konklúzióval, hogy a színésznek a standard nyelvet kellene használnia, éppen úgy, mint az olasz, vagy francia színészeknek. (A nyelvi kérdés összefoglalását láttuk az előző fejezetben, a *Manifesto* elemzéséhez azonban elengedhetetlen ebből az okfejtésből kiindulnunk.) Casi szerint ezen gondolatok a mise-en-scène kapcsán több kérdést is felvetnek: többek között a színész és a szöveg kapcsolatát, a színészek helyét az előadásban, hiszen míg a mozi médiuma lehetővé teszi a jelenetek újrafelvételét és vágását, a színházi előadás folyamán a kontroll teljesen a színészek kezében van, akiknek készen kell állniuk végigvinni az előadást, ez pedig amatőr színészek esetén sokkal bonyolultabb feladat/valamint ezen felvetés értelmében a színház kérdését a nyelvi probléma részeként kell újragondolni.¹²⁶

Struktúráját tekintve a *Manifesto* tizenhárom alcím alatt negyvenhárom pontot tartalmaz. Az első pont az olvasókhhoz szól, a kiáltvány többi része pedig néhány fókuszponton keresztül a színház majdnem minden területére érvényes elméleti iránymutatással szolgál, kivéve annak irodalmi és dramaturgiai vonulatát. A *Manifesto* szerepe, ahogyan ezt Pasolini meg is írja, hogy egyfajta alapidokumentumát képezze egy lehetséges színházi megújulásnak a játékmód, a közönség és az előadás tekintetében.¹²⁷

¹²⁴ *Non sarebbe vita pura.*

¹²⁵ Siti, Walter: „*Un teatro borghese*” - *Intervista a Luca Ronconi*, p. XX.

¹²⁶ Stefano Casi: *Pasolini – Un’idea di teatro*, p. 84-85.

¹²⁷ Uő., p. 147-148.

A színész helyét és szerepét Pasolini következőképpen definiálja:

35. Szükségszerű tehát, hogy a Beszélő színház színésze, amennyiben színész, megváltoztassa a természetét: már nem kell, a szó fizikai értelmében, olyan ige hirdetőjének éreznie magát, amely a kultúrát a színház egy szakrális ideáján szűri át: *egyszerűen kultúremlernek kell lennie*. Sikerét nem kell többé személyes büverejére (polgári színház) vagy egyfajta hisztérikus, médiumszerű képességre (antipolgári színház) alapoznia, hol a néző látványosságigényének demagóg kizsákmányolásával (polgári színház), hol hitegetésével, miszerint egy szakrális rítus részesévé teszi (antipolgári színház). Sikerét kizárólag a szöveg megértésének képességére kell alapoznia. Nem egy, a szövegen átsejlő üzenet (a Színház!) tolmácsolójának kell lennie, hanem a szöveg élő hordozójának. A gondolatot kell áttetszővé tennie: és annál jobb színész, minél inkább úgy érzi a néző, szövegmondását hallgatván, hogy ő valóban érti a szöveget.¹²⁸

Stefano Casi szerint egy olyan színház ideáját kialakítani, mely nyílt a színészek és nézők közötti párbeszédre társadalmi és politikai változásokkal kapcsolatban, gazdagítja a színész szerepét, aki gyakran arra van csupán felhatalmazva, hogy technikai, gyakorlati tudását alárendelje a színház többi szereplőjének. Ez tehát egy új korszak nyitányát jelzi a rendezői színház évtizedeit követően: az intellektuális színész korszakát, aki tudatában van politikai szerepének a kevés nézővel szembeni párbeszéd kapcsán, s magával hozza a polgári kommunikáció eszközének, a szó rangjának visszaállítását az emlékezet megőrzése, a tanúságtétel érdekében. A közönség, a szerző és a színész kulturális egyenlősége teljes, hiszen mind, mint egyfajta polgári *agit-prop* színházban, ugyanazon társadalmi és ideológiai terméshez tartoznak. A tudatosságnak köszönhetően a munkásosztállyal való kapcsolat a „fejlett értelmiségiek” közvetítésével garantálható: ez a marxista ideológia hagyományos és elidegeníthetetlen velejárója.¹²⁹

Kérdés ugyanakkor, hogy mennyire lehet a színészre, mint egy önálló, művelt és kulturális entitásra tekinteni, mikor a színpadon tulajdonképpen az író gondolatait közvetíti. Pontosán ezért tekinti Luca Ronconi is „szócsőnek” a színészt Pasolini színpadán, s fogalmaz úgy, hogy amit Pasolini elképzelt az érhető, de a színházban nem működik.¹³⁰ Fischer-Lichte szerint „az, hogy a színpadon az emberi testet a pszichológiai folyamatok „természetes” jeleiként értelmezik és alakítják át, egészen a 19. és 20. század fordulóján megjelenő avantgárd mozgalmakig a polgári illúziószínház lényegi vonása”¹³¹, amelyeknek megjelenése

¹²⁸Pasolini, Pier Paolo: *Kiáltvány egy új színházért*, p. 4.

¹²⁹Stefano Casi: *Pasolini – Un'idea di teatro*, p.13.

¹³⁰Siti, Walter: „*Un teatro borghese*” - *Intervista a Luca Ronconi*, p. XVII.

¹³¹Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, p. 346 o.

„egyértelműen a nyelvi válság élményében gyökerezik”.¹³² A nyelv kiüresedése lesz az egyik fő kiváltó oka a korszakban a különböző színházi avantgárd mozgalmak elindulásának, ahogyan Antonin Artaud színházának is éppen ennek a jelenségnek az ellentételezése az egyik célja:

Mert nem csak szóbeli kultúra van, hanem van gesztusokból álló kultúra is. Más nyelv is van a világon, mint a mi nyugati nyelvünk, amely lemezteleníti, kiszikkasztja a gondolatokat, s a keleti kifejezésmódokkal szöges ellentétben tétlen állapotukban mutatja be őket, ahelyett, hogy közben természetes képzettársítások egész rendszerét hozná mozgásba.¹³³

Pasolini korának két főbb színházi trendje a polgári színház, s a magukat ezzel szemben meghatározó avantgárd irányzatok voltak, s ő ezektől akart elszakadni azáltal, hogy velük szemben kívánta definiálni művészetét, éppen, ahogy költészetében is ezt az irányvonalat követte. Nem a szöveg másodlagossá tételében látta az új idők színházát, hanem abban, hogy visszaadja neki irodalmi értékét. Mint író hitt abban, hogy bizonyos tartalmakat a szavakon keresztül lehet a legjobban közvetíteni, drámáiban azonban ezáltal éppen a cselekmény, a mozgás szorul háttérbe, amittől a színházi közönség a legkevésbé hajlandó eltekinteni. Színészei a színpadon Pasolini-lírát recitálnak, s ez az aktus, ahogyan Craig írja, inkább hasonlít egy költői esthez, melyben:

A költő képzelete hangot kap a szépen megválasztott szavakban; ezután vagy elszavalja, vagy elénekli nekünk ezeket a szavakat, és kész. Az énekelt vagy szavalt költészet a fülünkhöz szól s azon keresztül a képzeletünkhöz. Nem sokat segít, ha a költő gesztussal is kíséri szavait vagy énekét; sőt, inkább elrontja vele az egészet.¹³⁴

A színészek így éppen azon individualitásukat veszítik el, amely a *Manifestóban* kifejtett *művelt, kultúrember* táptalaja. A Pasolini által említett szakralitás nem csupán a színházi tér közegében jelenik meg, hanem, ahogyan Fischer-Lichte is írja Craig színpadáról, a színészekben egy felettük álló hatalom nyilvánul meg, nekik pedig az a feladatuk, hogy valamiképpen láthatóvá tegyék a láthatatlan erőket.¹³⁵ Ebben az esetben a színészek „pusztán” tolmácsok, akiken saját *műveltségük és kultúrájuk* feladásán keresztül juthat el torzítatlanul a szöveg a „hallgatókhoz”. Pasolini színpadán tehát maga a költő beszélget – ideális esetben –

¹³²Uő., p. 574.

¹³³Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház: Esszék, tanulmányok a színházról*, Gondolat, Budapest, 1985., p. 55.

¹³⁴Craig, Edward Gordon: „*A színház művészete. Első párbeszéd*”, In: *Új színház felé*, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1963., p. 6.

¹³⁵Fischer-Lichte, Erika, id. mű, 576 o.

egyenrangú hallgatóságával. A *Calderón*ban is megjelenik valamiféle felsőbbrendű, belső „lírai én”, mely minden más egyéb szubjektumot szétrombolva helyet csinál magának, hogy saját ideáit közvetítse. Ronconi szerint a *Calderón* szereplőinek pszichológiai ábrázolásai sem mindig konzekvensek:

Pablo alakját nagyon nehéz színre vinni, mert szinte minden lapozásnál más arcát mutatja; így tulajdonképpen nincs pszichológiai következetesség a szereplőkben, és ezért könnyebb azt gondolni, hogy valamiféle kivételései, vagy alteregói magának Pasolininek; és mintha mindig látnánk őt a szöveg mögött...¹³⁶¹³⁷

Az elméleti kijelentések inkább a szerző lázadását szolgálják a már említett társadalmi homogenizációval szemben, mintsem leraknák egy gyakorlatban is működő színházi formanyelv alapjait. Pasolini *Manifestóját* sokan és sokféleképpen olvassák és értelmezik, Gerardo Guccini például inkább Pasolini pedagógiai életművébe illeszti be és nem színházilag értelmezi. Jelen dolgozatnak sem célja megvédeni Pasolini színházzal kapcsolatos elméleti meglátásait, ugyanakkor a *Manifesto* gondolatai támpontot nyújthatnak egy merőben újfajta színházesztétika felé és a *Calderón* egy újfajta (dramaturgiai?) olvasatához.

¹³⁶ Ronconi, Luca, id. mű, XIVo.

¹³⁷ *Pablo é una figura difficilissima da portare in scena perché cambia fisionomia a ogni voltar di pagina; sicché insomma non c'è nessuna coerenza psicologica dei personaggi é per questo é più facile pensare che siano una specie di proiezione, o di controfigura, dell'unico personaggio Pasolini; é come se si vedesse sempre, dietro al testo...*

Pasolini posztkoloniális olvasatban

A posztkoloniális Itália – az urbánus terek mint az elnyomás helyszínei

Nelson Moe szerint a zaklatott kapcsolat Itália két része között, az úgynevezett (ahogyan már utaltunk rá) *Dél-kérdés* nagyban meghatározta az ország politikai, társadalmi és kulturális életét az elmúlt században. Umberto Bossi szeparatista Északi Ligájának megjelenése még hangsúlyosabbá tette a kérdést az 1990-es években, szavazók millióit megnyerve az ország kettéválasztásának. Ironikus módon az egységesítés még inkább rávilágított az addig is létező különbségekre az északiak és déliek között, s a Risorgimento idején délen harcoló északiak gyakran Afrikaként utaltak az ország déli részére. A Dél megközelítésének ugyanakkor új, pozitív módozatai is megjelentek. Míg a polgári civilizáció nyugati felemelkedése nagyban hozzájárult a más népeket barbároknak tekintő felsőbbrendű szemlélet kialakulásához, addig ezzel párhuzamosan kialakult egyfajta érdeklődés az elmaradott területek kultúrája iránt. Az utazók és művészek egy természetesebb, megzabolázatlan világban keresték a festőit. Így lesz a Dél egyszerre 'Afrika' és a *terra vergine*, egyfelől a feudális berendezkedés, a lustaság és a szenny megtettesítője, másfelől azonban az ősi paraszti létforma és az egzotikum jelképe.¹³⁸

A második álomban Pablót, a Barcelona elit környékén lakó, jó családból származó ifjút barátai a barcelonai nyomornegyed viskói közé viszik avégett, hogy férfivá avassák a barakkok prostituáltjai között:

PABLO (*kívülről*)

Hagyjatok, hagyjatok, átkozott
„normális tagok”! Hagyjatok!
Nem akarok oda bemenni!
Segítség! Nem akarok bemenni!

BARÁTOK (*mint fent*)

Menj be! Ha! Ha! Ha!
Ha nem, vagy még szűz vagy, vagy buzeráns!
Ha! Ha! Ha! Menj már, te hülye!

PABLO (*mint fent*)

Nem! Nem! Nem akarok! Hagyjatok már!

¹³⁸ Moe, Nelson: *The View From Vesuvius, Italian Culture and the Southern Question*, University of California Press, 2006., p. 3.

BARÁTOK (*mint fent*)

Nincs kedved? Csak nem verted ki ma?
Úgy kell neked! Ha! Ha! Ha! Gyerünk!

Belép Pablo, a barátai betolják, aztán bezárják mögötte az ajtót.

PABLO

Engedjete ki! Nyissátok ki az ajtót!

Engedjete ki!

BARÁTOK

Ha! Ha! Ha! Fél óra múlva visszajövünk!

Sok szerencsét! Ha! Ha! Ha!¹³⁹

Az olaszországi kortárs tudományos élet kiemelt területe az irodalmi kánon újraolvasása a posztkolonialis irodalomelmélet szemszögéből, azzal a céllal, hogy végigtekintse a Másik megkonstruálásnak folyamatát egészen a kortárs olasz irodalomig. A dicsőséges Mediterráneum térsége mindig is népek olvasztótégelye volt, azonban a Másikhoz-Idegenhez való viszony nagyon sokat változott a történelem során. Az egyik központ a kultúrák találkozását illetően mindig Szicília szigete volt, s az irodalmi életben betöltött szerepét érzékeltetendő megjegyezném, hogy olyan írók származnak innen és kötődnek művészetükben a szigethez - többek között -, mint Giovanni Verga (a verizmus névadója), Luigi Pirandello és Leonardo Sciascia. Szicília sziget-státusza mindig is különleges pozíciót biztosított a tartománynak Itália történelmében, de itt is, ahogyan arról már szó volt, a nemzetegységesítést követően hamarosan, a 19. század végére már világossá vált, hogy a folyamat elhibázott, az Észak nem partnerként tekint a Délre, hanem lenézően, a felsőbbrendűség tudatával, a déliek nyakára ültetett északi funkcionáriusok pedig korrumpáltak, kihasználják a sziget lakóit. Az úgynevezett „Szicília-állapot” megfigyelhető Giovanni Verga *I malavoglia* című regényében, a *Vita dei campi (Élet a mezőkön)* és a *Novelle rusticane (Falusi novellák)* novellagyűjteményekben, valamint Luigi Pirandello *I vecchi e i giovani (Öregek és fiatalok)* című regényén keresztül. Puskás szerint a művekben a sziget az ismeretlen ismerős szerepében tűnik fel: az immár az egységes Olaszország lakói *in-between* szituációba kerülnek, hiszen bár a nyelvi gyökerek bizonyos szintig összekötik a félszigetet, a kulturális különbségek a legtöbb esetben nem áthidalhatók. Az elemző tekintet felfedezheti Szicília, mint a Másik megkonstruálásnak a folyamatát, melyben fontos szerepet kap a tenger, mely elválaszt, de egyben össze is köt, csakúgy, mint ahogyan a kolonizációs

¹³⁹ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 699.

folyamatban a kolonizálót és a kolonizáltat gyakran összeköti a vágy, az ismeretlen, az egzotikus iránt érzett vonzalom, s nem egyszer a hódítani érkező lesz a meghódított. A *Falusi novellák* záró elbeszélése, a *Túl a tengeren* egy szerelem történetét meséli el: a jó családból származó, északi, férjezett úri hölgyet érzéseivel rabul ejti egy déli férfi.¹⁴⁰ A novella játékba hozza a Robert J. C. Young által Gilles Deleuze és Felix Guattari *Anti-Ödipusza*¹⁴¹ nyomán továbbgondolt „vágy gépezetét”, mely a társadalomra alkalmazza az ödipális háromszög viszonyrendszerét, s a novellát allegóriaként értelmezve eljutunk a „Szicília-állapothoz”. Ahogyan azt a további fejezetekben bővebben kifejttem, éppen ez a dinamika az egyik legfontosabb mozgatórugója a *Calderón* szereplőinek is.

Az olasz posztkolonialitás speciális helyzetben van, ahogyan Cristina Lombardi-Diop és Caterina Romeo kifejti 2014-ben megjelent *L'Italia postcoloniale (Posztkoloniális Itália)* című tanulmánykötetük bevezetőjében¹⁴², az angolszász világgal ellentétben, az olaszországi posztkoloniális kontextus nem a nemzeti irodalmi kánon újraolvasásából indul ki, hanem az Olaszországon kívüli kolonizáló hatalmak kritikájából. A posztkoloniális kritika Olaszországban új akadémiai jelenség, mely a kilencvenes évektől van jelen és a kétezres években alakul ki igazán az angol-amerikai intézetekben, közös publikációkban és úttörő monográfiákban. A római Meltemi Kiadó jelentősen hozzájárult a posztkolonialitás helyzetének javításához a kilencvenes évektől olyan jelentős teoretikusok műveinek olasz fordításának kiadásával, mint Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Stuart Hall, Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty, Paul Gilroy, Iain Chambers, Ania Loomba, Achille Mbembe és Robert Young.¹⁴³ A *Calderón* első álmában Rosaura nővére, Stella és orvosa, Manuel között zajló beszélgetésben Manuel legyőzöttségéről beszél, melynek jelét az ember születésétől fogva viseli. Ezt Stella a feketék bőrszínéhez hasonlítja:

STELLA

Tehát Rosaura és én: egy és ugyanaz.

MANUEL

Nem, ő váratlanul legyőzötté vált.

¹⁴⁰ Puskás István: *Távoli világok - Kulturális identitás és idegenség az olasz irodalomban a kora újkortól napjainkig*, Printart-Press, Debrecen, 2015. p. 150.

¹⁴¹ Deleuze, Gilles – Guattari, Felix: *Anti Oedipus: A Thousand Plateaus*, Continuum, London, 2004.

¹⁴² Lombardi - Diop, Cristina – Romeo, Caterina: *Introduzione. Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014.

¹⁴³ Uő., p. 15.

STELLA

Csupán van némi rejtély a születése körül, mely az enyém körül nincsen.

MANUEL

Persze: a legyőzöttek jelét születéstől fogva viseli az ember. A születés minden. Képzeld el, ha sötét bőrrel jöttél volna a világra!

STELLA

Uff! Spanyolországban nincsenek Négerek. Meg amúgy is, Rosaurának világosabb a bőre, mint az enyém.

MANUEL

Rosaura egy rózsza-aura.

STELLA

De tudja már, hogy szerelmes vagy belé?

MANUEL

Nem számítana semmit. Egy másik hozzám hasonlóba szerelmes.

STELLA

Psz! Halkan beszélj! Ne bízz a spanyol falakban!¹⁴⁴

Itt megjelenik az *in-between* szituáció is, hiszen Manuel a bolondok közé zárva orvosként már egyik világban sincsen otthon, s a mimikri jelenségével is, hiszen a „kinti” világban ennek következtében egyfajta szerepet játszik:

MANUEL

Aggódsz értem? Életem immár pusztá megalkuvás:
És hogy bolondok házában dolgozom, hát valójában be vagyok oda zárva,
kirekesztve, kívülálló én magam is, akárcsak a húgod.

STELLA

Ostoba voltál: hamarabb, sokkal hamarabb meg kellett volna vallanod neki.

¹⁴⁴ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 683.

MANUEL

Felajánljam neki egy másik legyőzött szerelmét,
kinek egyedüli lehetősége a várakozás?

STELLA

Így az lett a vége, hogy ő mégis beleszeretett
egy másik legyőzöttbe, kinek lehetőségei még kevésbé kecsegtetőek.

MANUEL

Az élet szélsőséges igazsága.¹⁴⁵

Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo szerint az olasz posztkolonialitás marginális helyzetben van a domináns posztkoloniális teóriákban, az olasz nyelv pedig az angolul fellelhető irodalomhoz képest. Az elmúlt évek előrelépései a kortárs Olaszország transzformációjával kapcsolatban a nemzetközi szinten megvalósuló kritikai diskurzusban és akadémiai vitákban Olaszország és a mediterráneum kapcsolatát és egy képzeletbeli olasz mediterráneumot állítanak kutatások horizontjába. Ez a diskurzus Olaszország helyzetére, az olasz identitásra reflektál egy új európai és globális szintéren, valamint az ország pozíciójára a Földközi-tengerhez képest, mely mint geopolitikai egység értelmezhető, egy a kolonizáció és a jelenkori migráció szempontjából is kulcsfontosságú hely.¹⁴⁶

A gyarmatosításról az olaszok nem szívesen beszélnek, kimarad a mindennapi és tudományos diskurzuból, viszonyuk tisztázatlan a múltjuk ezen időszakával. Lombardi-Diop szerint a hallgatás, és az olasz hadsereg erőszakos tetteinek eltitkolása a kolonizált területeken egy szándékos kísérlet volt a kormány részéről a dekolonializációt követő időszakban a nemzetről alkotott kép rehabilitációjára, mely a II. világháborút követő időszakban sérült. Az olasz gyarmatosító hadjáratok területelkobzásokat, tömeges áttelepítéseket, internáló táborok létrehozását, az ellenállással szembeni véres és embertelen megtorlásokat, vegyi gázok alkalmazását és faji szegregációt hoztak az afrikaiakkal szemben. A kolonizációról való társadalmi párbeszéd elmaradása és a brutális tettek nyilvános elítélésnek hiánya felhatalmazta Olaszországot a gyarmati bűneinek tagadására.¹⁴⁷ Cristina Lombardi-Diop és Caterina Romeo meglátása szerint a média és a vezető társadalmi osztályok bűnrészességével tudatlanságban tartották az olasz civil társadalmat a gyarmati

¹⁴⁵ Uő., p. 683.

¹⁴⁶ Lombardi - Diop, Cristina – Romeo, Caterina, id. mű, p. 17-18.

¹⁴⁷ Uő., p. 19.

múltat illetően egészen az elmúlt évekig. Az olasz múltnak ezen fejezete sokáig hiányzott a tankönyvekből és a nyilvános diskurzusból. Az olasz gyarmatosítással kapcsolatos első monográfiák, melyek posztfasiszta és posztkoloniális szempontból íródtak, csak a hetvenes években jelentek meg - egyetlen kivétel Roberto Battaglia munkája volt az első afrikai katonai kampányokkal kapcsolatban.¹⁴⁸

Az olaszországi posztkolonialitás egyik kritikai feladata, hogy visszahelyezze a koloniális emlékezetet az olasz kortárs kulturális viták középpontjába, megtalálva a kulturális produktumokban az erre utaló emlékhelyeket. A kortárs olasz moziban, a zenében és a populáris kultúrában, valamint például a hetvenes évek egzotikus-erotikus filmjeiben csakúgy, mint az olasz városokban a migránsok zenéjében, a futball szurkolók imperialisztikus szimbólumaiban, és a nacionalista biopolitikából származó metaforákban, melyek olyan kanonikus alkotóktól származnak, mint D'Annunzio.

Nicola Labanca történész a gyarmati emlékezet három fázisát különíti el: az első, rögtön a gyarmati időszak végét követően, a negyvenes évek és ötvenes évek elején, mely alatt a gyarmati emlékezetet azok írták, akiknek közvetlen gyarmati tapasztalataik voltak. A második, a nemzetközileg bekövetkező dekolonializációs folyamat a hatvanas és hetvenes évek között, mely alatt Afrika az olaszok számára már nem az ex-kolóniát jelentette. Végül a harmadik, az egész világon lezajló nagy változások kora a nyolcvanas és kilencvenes évek között, amikor a gyarmati emlékezetet revizionizmus irányította, új vizsgálati területet hozva létre ezáltal. Fontosnak tartom azonban az előző hármat még egy negyedik fázissal is kibővíteni, mely éppen most zajlik, s melyben Itália végre elkezd szembenézni gyarmati múltjával, mind Olaszországból, mind pedig a volt gyarmati területekről származó írók segítségével.¹⁴⁹

A „Dél-kérdés”, az első prefasiszta kolonializáció és az emigráció, három jelenség, melyek nagyban meghatározzák az olaszországi faji kérdést és a biopolitikát. Hogy más fontos csomópontokat is meg tudjunk jeleníteni az eszmék alakulásában és az aktuális olaszországi biopolitika történeti vonatkozásában, a posztunitárius idősakra kell koncentrálnunk, mely lehetővé teszi a jelenkori eszmék gyökereinek felkutatását. Rhiannon Noel Welch: *Razza e (ri)produttività. Per una lettura biopolitica della razza nell'Italia postunitaria e contemporanea (Faj és (re)produktivitás. A faj biopolitikai olvasata a posztunitárius és kortárs Olaszországban)* című írásában úgy vélekedik, hogy az a tény, mely szerint Olaszország a közelmúltban nagyon fogékonyá vált a biopolitikai elméletekre,

¹⁴⁸ Uő., p. 10.

¹⁴⁹ Uő., p. 11

részben annak tudható be, hogy az ország posztkoloniális nemzetállami történetét jelentősen meghatározta néhány törés az önálló nemzetállam politikai létrejötte és a fasizmus felemelkedése közötti kulcsfontosságú években. Ezeket a töréseket számos jelenség mutatja, mint például a különböző olasz régiók lingvisztikai pluralizmusa. Az emigráció jelensége, mely felelős azért, hogy számos hasznos kar (Cripsi terminusával) hagyja ott a termelést az országban; az a mítosz, melyen már sokat lamentáltak és sokan éltek vele vissza, a nemzet kettészakadása északi és déli részre. Az itáliai gyarmatosítás egy megcsonkított geopolitikai test karjait kívánja visszaállítani.¹⁵⁰ Ahogyan Giovanna Trento írja az olasz egység még napjainkban is csak az Észak és Dél dichotómiájában képzelhető el. Ennek az egyik oka a délhez kötődő szervezett bűnözés és az egységesítést követő banditizmus (brigantaggio) mozgalma, azaz a déli, az egységesítés ellen fellépő banditák jelenléte, mely megteremtette a rasszista alapokon nyugvó dél-ellenes előítéletek *imprintingjét*.¹⁵¹ A biopolitika Michel Foucault-hoz kötődő fogalom, melynek horizontja sokszor nagyon közeli Pasolini meglátásaihoz, valószínűleg mindketten ugyanazon inspirációkból táplálkoznak, de eredményeikben nincsenek hatással egymásra. A biopolitika a modern állam egyik kulcsfontosságú elemét jelöli, azokat a mechanizmusokat, mellyel a vezető rétegek a test feletti ellenőrzéssel próbálják hatalmukat megtartani az alsóbb társadalmi rétegek felett. Foucault meglátása szerint is a test a hataloméért folytatott harc csatateré.

Ahogy azt már a bevezetőben említettem, az olaszországi posztkoloniális kritika egyik referencia pontja Pier Paolo Pasolini munkássága. Ahogy Catarina Verbaro írja a *Pasolini e le periferie del mondo* című tanulmány kötet bevezetőjében, a *periféria*, a Novecento olasz irodalmának egyik legfontosabb eleme, nem csupán topográfiaileg olvasható, ahogyan az Pasolini esetében fokozottan igaz: gondolhatunk a casarsai friulán dialektusban írott műveire, a római külvárosok ábrázolására, a *Petrolio* posztmodern sivatagára, valamint a Harmadik Világ felfedezésére, mely már az olasz Délen elkezdődik. Így a *periféria* Pasolini számára a szent, a Másik, a másság sűrített szimbóluma. Pasolini antropológiai, kulturális és nyelvi értelemben is átkódolja a *perifériát*, a marginalitás értékeit kihangsúlyozva teremti újjá annak jeleit, megfordítván a központ és a perifériák helyzetét, a humánnum és a mitologikus helyszíneként fogalmazva újra ez utóbbit.¹⁵²

¹⁵⁰ Welch, Rhiannon Noel: *Razza e (ri)produttività. Per una lettura biopolitica della razza nell'Italia postunitaria e contemporanea*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014., p. 81.

¹⁵¹ Trento, Giovanna, id. mű., p. 54.

¹⁵² Verbaro, Catarina: *Presentazione*, In.: *Pasolini e le periferie del mondo*, Szerk.: Paolo Martino, Caterina Verbaro. Edizioni ETS, Pisa, 2016., p. 8.

Dolgozatom második részében be kívánom bizonyítani, hogy Pasolini *Calderón* című műve termékenyen olvasható a posztkoloniális kritika szemszögéből, annál is inkább, minthogy ezáltal olyan meglátásokhoz juthatunk, mely egy esetleges színpadi reprezentációt is teljesen más alapokra helyezhet. A főszereplő, Rosaura kapcsán a másik hasonlóan termékeny elemzési terület a Gender Studies lehet, mely számos ponton érintkezik a posztkoloniális kritikával.

Cristina Lombardi-Diop és Caterina Romeo véleménye szerint a Gender Studies területét Olaszországban nagyban befolyásolta a hatvanas és nyolcvanas évek feminista diskurzusa, és még mindig jellemző rá egy olyanfajta esszencializmus, mely nem tesz fel kérdéseket a férfi/nő dichotómiával kapcsolatosan. Olaszországban a Gender Studies módszerét nem sajátították el jelentősen, ha mégis, akkor nagyon ritkán alkalmazzák olasz kontextusban. Ennek az eredménye, hogy az elnyomás különböző kategóriáit gyakran egymástól függetlenül alkalmazzák, s ez gyengíti a különálló hierarchiarendszerek elemzésének határfokát, beleértve a Gender kategóriáját is. Az elmúlt tíz évben a faji kérdések és a posztkolonialitás megjelentek az olasz feminista diskurzusban, mind olaszországi, mind pedig azon kívüli kérdések esetében.¹⁵³

A perifériák népe a *Calderón* második álmában jelenik meg, ahol Pablo kirekesztetteknek nevezi a barokkokban lakókat – különösen igaz ez a prostituáltakra -, akik egyszerre feketék, szegények és nők:

ROSAURA

Ezért jössz hát mifelénk!
Vonzódsz a nincstelenekhez.

PABLO

Igen, gyakran járok erre felé.
Jobban szeretem a barcelonai temetőt,
mint a Falanx úti palotákat: mert mögötte
ott a tenger. És látni a mozdulatlan,
indulásra kész hajókat.
Aztán rögtön a temetőfalai alatt,
ott vannak a viskók, ahol ti laktok.

ROSAURA

És kik vagyunk mi?

¹⁵³ Lombardi - Diop, Cristina – Romeo, Caterina, id. mű, p. 21.

PABLO

A kirekesztettek.

ROSAURA

Majd mind andalúziaiak.

PABLO

Igen, túl fekete a szemetek,
és cigányosak vagytok: túl
feketék vagytok és túl szegények.

ROSAURA

És ezért vagyunk hát mi a kirekesztettek?¹⁵⁴

A társadalom egybegyűjti a kirekesztetteket, szeparálja őket először a perifériákra, majd erre a célra szolgáló elkeríthető területekre, amilyen a börtön, a diliház vagy a láger, s a szegregáció tényét akár a ruházkozásban, egyenruhával is érvényesíteni lehet, s éppen az elkülönítés nem-tudása teremti meg a helyzet változatlanságát az elnyomott osztályokban:

PABLO

Kirekesztettek és egybegyűjtöttek. Már csak az kellene,
hogy idejőjenek és egyenruhát húzzanak rátok:
mint egy lágerben, diliházban, vagy börtönben.

ROSAURA

Ez nem a te ügyed.

PABLO

Ostoba! Mit számít az!

ROSAURA

De miért beszélsz ezekről a dolgokról nekem?

PABLO

Mert „drop out” vagy, és még csak nem is tudsz róla.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 711.

¹⁵⁵ Uő., p. 712.

A *Calderón*ban Rosaura mindhárom álmában és az átkötő fejezetekben is nagyon fontos szerepet kap a tér, mely egybeforr a karakterek társadalmi státuszával és csakúgy, mint ez utóbbi, áthághatatlan akadályt képez. A Pasolini terei között fennálló hatalmi struktúra megnyitja az utat a posztkoloniális diskurzusnak, ahogyan a kortárs olaszországi irodalomban is egyre több olyan írás jelenik meg, mely hasznosítja ezen kultúratudományi iskola tapasztalatait, azonban a meglehetősen speciális olaszországi posztkoloniális diskurzusban. Jelen összefoglalóban a következő eseteket különböztetem meg: az olaszok kivándorlását a volt gyarmatokra és más gyarmatosító európai nagyhatalmak volt gyarmataira (USA, Brazília), a bevándorlást a volt olasz gyarmatokról és más országok gyarmatairól, valamint az olaszok visszavándorlását saját országukba, az urbánus terek közötti alávetettségi helyzeteket, az úgynevezett Dél-kérdést (a Pánmediterráneum kérdésével), valamint a posztkolonialitás kérdésén belül felmerülő Gender kérdést.

Ahogyan Cristina Lombardi-Diop és Caterina Romeo kifejtik, habár a liberális és a fasiszta időszak propagandája azt terjesztette, hogy az afrikai gyarmatok, ha egyszer sikerült őket megszerezni, a nemzet területének meghosszabbításai lesznek és tömegesével fogadnak majd olasz emigránsokat, a kolóniákra történő emigráció sohasem érte el az Egyesült Államok irányába zajló Nagy Migráció számait. Továbbá, a közvetett gyarmatosítás az olyan országok felé, mint például Tunézia - egykori római gyarmat, és a huszadik század elején nyolcvanezer olasz emigránst számláló ország - a tanúja a gyarmati kapcsolatok bonyolultságának csakúgy, mint a transzmediterrán migrációnak, létrehozván a kapcsolatot a közvetett kolonialitás és a közvetett posztkolonialitás között a mai Olaszországban, ahol a tömeges bevándorlás nem főként az ex-gyarmatokról érkezik.¹⁵⁶

A szomáliai olasz gyarmati fennhatóság idején (AFIS 1949-1960), a posztkoloniális Szomália nagyon sok tekintetben lehorgonyozva maradt a gyarmati örökségnél. A pánszomáliai nacionalizmus növekvő elvárásaival és az egyre nagyobb függetlenségre szertevő kormányzattal szemben Olaszország reakciója egyfajta gyarmati értékeihez való nosztalgikus ragaszkodás volt, valamint saját gazdasági érdekeinek a totális védelme. Az olasz politikai és gazdasági beavatkozás Észak-Afrikában, melyet gyakran inkohereus és ambivalens intézkedések és kezdeményezések jellemeztek, nagyon jól tükrözték egy bizonytalan posztkoloniális tudat ellentmondásait. Az együttműködés folytatódott a Szomáliai Köztársaság kihirdetése után (1960) is. A hatvanas és hetvenes évek Szomáliáját kiterjedt korrupció és instabilitás jellemezte politikai szinten. Olaszország ennek ellenére hatalmas

¹⁵⁶ Lombardi - Diop, Cristina – Romeo, Caterina, id. mű., p. 5.

pénzügyi támogatást nyújtott az országnak, és a nyolcvanas években az egyik legjelentősebb fegyverbeszállító lett.¹⁵⁷

Ahogy Alessandro Triulzi fogalmazza meg *Volti nascosti, storie rimosse. Voci a contrasto dell'Italia postcoloniale* (*Rejtett arcok, elmozdított történetek. A posztkoloniális Itália ellenhangjai*) című írásában, példa lehet ezen történelmi folyamatokra a *Volto Nascosto* és a *L'ottava vibrazione* című regény, melyek olyan tradicionális western film olvasatra hívnak, melyek még mindig a fehér ember kalandvágát, egzotikus szerelmeket, dicsőségvágyát mutatják be a gyarmati területeken, nem pedig a hús és vér, szenvedő, jogaiktól megfosztott menekülteket. A *L'ottava vibrazione* egy erősen olaszközpontú Afrikát ábrázol, még mindig a gyarmatosítók szemszögéből bemutatva a világot, egyfajta epikus olvasatot téve lehetővé, inkább azért, hogy stimulálják a közönség vágyait és fantáziáját, semmint a tényekkel kapcsolatos tudását szélesítsék. Nem az igazi Eritrea visszatéréséről – melyet hívhatnánk az “elsősülött kolóniának”-, hanem egy képzeletbeli Eritreáról van szó, melyet átszűrtek a *New Italian Epic* optikáján; egy csalódott olasz társadalom képét tükrözi vissza, mely hiába ellenkezik gazdasági hatalmának gyengülésével és bizonytalan politikai identitásával, működésbe hozva azokat a fantáziákat és egzotikus álmokat, melyeket a gyarmatosítás időszakában dédelgetett.¹⁵⁸

Rosetta Giuliani Caponetto a *Blaxploitation all'italiana. La Venere nera nel cinema italiano degli anni Settanta* (*Blaxploitation olasz módra. Az Fekete Vénusz a hatvanas évek olasz mozijában*) című írásában kifejti, hogy az európai kolonializációs vállalkozás sikerét gyakran az jellemzi a legjobban, hogy sikerül-e a vágyott nőt birtokba vennie a patriarchális társadalom férfi tagjainak. Egy új terület megszerzése ambivalens aktus, amennyiben az erotikus birtoklásvágy együtt jár a felfalástól való félelemmel. Elemezvén a gyarmatosítás, a faji politika és a gender közötti összefüggéseket koloniális kontextusban, a bennszülött nők primitívnek, szexuálisan elérhetőnek, ugyanakkor veszélyesnek vannak feltüntetve. Az elnyomók és elnyomottak közötti megkülönböztetés megerősítésére a gyarmati hatalom létrehozta a Fekete Vénusz alakját, a Másik egyik tipikus megjelenési formáját. A bennszülött nő erotizációja kihangsúlyozta azt a veszélyt, amivel annak kell szembenéznie, aki beleesik a nemi vágy csapdájába, ugyanakkor a fekete női feminitás a női alávetettség szépségét

¹⁵⁷ Uő., p. 9-10.

¹⁵⁸ Triulzi, Alessandro: *Volti nascosti, storie rimosse. Voci a contrasto dell'Italia postcoloniale*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014., p. 142.

példázta, olyan tulajdonságot, melyet az európai nők már elvesztettek.¹⁵⁹ Rosetta Giuliani Caponetto szerint a faji tisztaság megőrzésének végett azonban az olasz nőket arra kérték, hogy tartsanak férjükkel Afrikába, hogy ezzel ellenpontozzák a bennszülött nők báját, és arra bíztatták őket, hogy alávettett és engedelmes hozzáállást vegyenek fel, ezáltal mintegy kivívva férjük hűségét. Evidens ez például a *Sotto la croce del sud* (1938) című fasiszta propaganda filmben, melyben az egyik kulcsjelenetben osztott képernyőn láthatunk az egyik oldalon egy termékenységi rítust végző meztelen bennszülött nőt, a másikon családi élet jeleneteit, ahol a telepések az asztal mellett ülnek feleségükkel és családjukkal. Ezen reprezentáció nyilvánvalóan egyszerre kívánt kalandra csábító és etikus is lenni.¹⁶⁰

Áine O’Healy *Intimità interrazziali nel cinema postcoloniale italiano (Fajok közötti intimitás az olasz posztkoloniális moziban)* című írásának tanúsága szerint a fekete nő Afrika szimbólumává válik, a fehér férfi és fekete nő közötti viszony pedig a kolonizáló és kolonizált dichotómiájává: a gyarmatosító hatalom a férfi, a gyarmat pedig a megtermékenyítésre váró női test, mely a kolonializáció eredményeképpen egy új birodalmat eredményez.¹⁶¹

Cristina Lombardi-Diop és Caterina Romeo szerint a már említett közvetlen posztkolonialitás, mely értelmében a dekolonializáció periódusában nem érkeztek jelentős számban bevándorlók a volt olasz gyarmatokról Olaszországba, azt a tényt támasztja alá, hogy Itália demográfiailag és kulturálisan homogén. Ezen tényeken túl fontos megjegyezni, hogy Olaszországnak nem kellett szembenéznie kiterjedt gyarmati ellenállással vagy hosszabb háborúval - ahogyan az történt például a britek vagy a franciák esetében. Ezek a tények meggátolták az olasz társadalmat a gyarmati tapasztalat tudatosításában és lassítják a posztkoloniális tudat kialakítását az országban.¹⁶²

Cristina Lombardi-Diop és Caterina Romeo kifejtik, hogy a mára kialakult helyzetben ugyanakkor Olaszország stratégia pozícióval rendelkezik a világpolitikailag kiemelkedő fontosságú észak-dél tengelyen, valamint a második világháborút követően kialakult, s a hidegháborút és a Berlini fal leomlását követően újrapozícionált kelet-nyugat tengelyen is. A

¹⁵⁹ Caponetto, Rosetta Giuliani: *Blaxploitation all’italiana. La Venere nera nel cinema italiano degli anni Settanta*, In: *L’Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014., p. 180.

¹⁶⁰ Uő., p. 181.

¹⁶¹ O’Healy, Áine: *Intimità interrazziali nel cinema postcoloniale italiano*, In: *L’Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014., p. 194.

¹⁶² Lombardi - Diop, Cristina – Romeo, Caterina, id. mű., p. 10.

kelet-nyugat és észak-dél tengelyen kialakult migráció hatására Olaszország ismét abba a helyzetbe került, amiben az ókorban volt.¹⁶³

Az olyan írók és írók munkái mint a szenegáli származású Pap Kouma és a szomáliai Igiaba Scego, bemutatják annak a nehézségét, hogy az olaszok a fekete bőrszín általában összeférhetetlennek tartják az olasz nemzetiséggel. Az első és második generációs afrikai származású olaszoknál kritikai szempontból kényes kérdésként jelentkezik nemzeti hovatartozásuk, hiszen látszólag elérhetetlennek tűnik a beilleszkedés, minthogy ez mindig bizonyos fizikai jellemzőkhöz, biológiai és kulturális tényezőkhöz kötődik, amiket nem lehet azzal kiváltani, hogy valaki anyanyelveként beszéli az olaszt, vagy olasz módon él.¹⁶⁴ A cigánykérdést illetően Isabella Clough Marinaro *'Sporco zingaro'. I rom e l'integrità del corpo della nazione* ('Koszor cigány'. A romák és nemzet testének integritása) című írása szerint míg a nácik taníthatatlannak bélyegezték a cigányokat, az olasz megközelítés inkább az olyan koloniális diskurzusokkal rokoníthatóak, melyek az afrikai alattvalóknak kívántak civilizációt és fejlődést közvetíteni, ahogyan azt tették az északiak a dél-olaszok esetében is, akik megelőzték a romákat a belföldi gyarmatosítás tekintetében.¹⁶⁵

Barbara Spackman véleménye szerint a mimikri jelenségével találkozhatunk a *Divorzio all'islamica a viale Marconi* című regényben, ahol a helyszín már nem az Európán kívüli területek, a Kelet egy *call-center* formájában jelenik a multikulturális Little Cairóban, ahol Christian egy rendőrségi akció keretén belül muszlim identitást vesz fel egy Issa nevű tunéziai személyében. Ez a furcsa csavar így Itálián belül teremti meg a posztkoloniális viszonyokat. Little Cairo patriarchális környezetébe integrálódik Sofia és baráti társasága. Sofia egyiptomi, első számú első személyű narrációja váltakozik Issáéval. Lánya neve Aida, mely felkelti a nyolcszázas évek egyiptomi olasz jelenlétének emlékét. Ebben a kombinációban egyiptomiak, tunéziaiak, marokkóiak, albánok, szenegáliak, és „eredeti” olaszok kerülnek egy olyan helyzetbe, ahol a mimikri jelensége már nem különleges, hanem az elfogadott norma.¹⁶⁶ Felmerül a bevándorlók nyelvhasználatának kérdése az egyébként is bonyolult olaszországi nyelvi kérdés kapcsán. A felvett szerep nyelvi átalakulást is megkíván: Christiánnak nyelvtanilag helytelen olaszt kell beszélnie, melynek nem csupán utánoznia kell a bevándorlók által használt úgynevezett *Broken Italian*-t, de arra is tekintettel kell lennie, hogy mint bevándorló élni kellett átmenetileg Szicíliában, tehát az ő „mimikri”-ként használt

¹⁶³ Uő., p. 12-13.

¹⁶⁴ Uő., p. 14.

¹⁶⁵ Clough Marinaro, Isabella: *'Sporco zingaro'. I rom e l'integrità del corpo della nazione*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014., p. 96.

¹⁶⁶ Spackman, Barbara: *'Italiani d.o.c.'? Posing e passing nell'Italia postcoloniale*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014., p. 110.

nyelve a dialektusok közül a szicíliai. Ahogyan ő maga is mondja, kettős hanglejtéssel kell imitálnia a nyelvet, egyrészt mert anyanyelvét tekintve tunéziai arab, másrészt mert Szicíliában élt. Ez hatással van kitalált figurájának gondolkodására is, azaz a mimkri által felvett személyiségét interiorizálja: Christian egy dél-olasz szemeivel kezdi nézi társait.¹⁶⁷

Rosetta Giuliani Caponetto véleménye szerint a hetvenes évek erotikus filmjeiben a Fekete Vénusz megjelenése segít a kortárs olasz szcénában megjelenő fekete nő értelmezésében. Az olasz mozi vonakodott szabad női figurákat ábrázolni, jobban kedvelte a férfi vágyak kielégítését a női testek voyeurisztikus képeinek megjelenítésével. Ezek a filmek az ebben az időszakban a nőjogi mozgalmak által elért eredmények ellensúlyozására is szolgáltak. 1971-ben például, amikor legalizálták a fogamzásgátló tablettát, és amikor Chaira Saraceno *Dalla parte della donna* című könyve megjelent, hatalmas sikerrel futott a *Quando gli uomini armarono la clava e con le donne fecero din don* című film Nadia Cassinivel. A következő évben az első nőnap felvonulással, valamint az első amerikai feminista írások olasz fordításainak megjelenésével egy időben nagy népszerűségnek örvendett a *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda* és a *La bella Antonia*, mindkettő Edwige Fenech-vel a főszerepben. Végül 1973-ban amikor az olasz feministák nyolcszáz ezer aláírást gyűjtöttek az abortusz mellett és támogatták a tizenöt éves Gigliola Pietrobont, aki az ítéletét várta a nem kívánt terhesség szándékos megszakítása miatt, a mozinézők Laura Antonelli combjait bámulták a mozivásznon a *Malizia* című filmben. Minél nagyobb összefogás volt tapasztalható az olasz nőjogi mozgalmakban, annál vulgárisabbá váltak a filmek.¹⁶⁸

Ruth Glyn és Marie Orton azt kutatja, hogy az olasz médiumok hogyan mutatták be a nők közéleti szerepének növekedését. Ezen folyamatoknak csupán olyan körökben adtak hangsúlyt, mint például a fegyveres szerveztek, még akkor is, ha ezekben a nők száma sokkal alacsonyabb volt a férfiakénál. Az olasz terrorista nők jelenléte tulajdonképpen megfelelt a nők részvételének növekedésével a társadalmi életben általában, ugyanakkor az olasz médiumok ezt a hangsúlyt csökkenteni próbálván a jelenség csupán olyan szélsőséges és elítélendő oldalára koncentráltak, mint a terrorizmus. A terrorista nők által alkalmazott erőszak, a férfi társaikkal ellentétben teljesen megfosztásra került az ideológiai jelentésektől, károsnak lett ítélve az anyai ösztön szempontjából, és abból a szempontból, hogy a nők így nem tudták fenntartani hagyományos társadalmi szerepüket. Az olyan laza dramaturgiai szerkezetű filmekben, mint a *La ragazza dalla pelle di luna*, a fekete főszereplő, Zaira, nem csupán fegyvertelen, de minden emberségtől és belső fejlődéstől megfosztott, olyannyira,

¹⁶⁷ Uő., p. 111.

¹⁶⁸ Caponetto, Rosetta Giuliani, id. mű, p. 182.

hogy végül nem jelent fenyegetést a nézőre.¹⁶⁹ Ahogyan a koloniális éra karakter-prototípusa, Zaira itt sem más, mint egy csábító kép, mely hozzájárul a férfi *Bildung*-hoz, és azonnal feledésbe merül, amint szimbolikus funkciója kimerül.¹⁷⁰

Áine O’Healy szerint az olyan filmek, melyek olasz nők és fekete férfiak között ábrázolnak intim kapcsolatot, teljesen más felépítéssel dolgoznak, mint fordított esetben. Ez az eset sohasem volt kívánatos az olasz gyarmatosítás szempontjából, ahogyan a fekete férfiak teste sem kapott soha szexuálisan ikonikus szerepet a koloniális időszakban. Ezzel ellentétben, a fekete férfi figurája, mint veszélyes szexuális ragadozó, főként a brit és amerikai diskurzusból került importálásra. A fekete férfi test a globális kereskedelmi láncolatból került az olaszországi fókuszba, nem pedig mint olasz saját tradíció.¹⁷¹

Cristina Lombardi-Diop és Caterina Romeo úgy vélekedik, hogy az olasz posztkolonialitás egyik központi kérdése az Egyesült Államok felé irányuló emigráció, melynek középpontjában a nyelvhasználat kérdése, a metropolisz/külváros kérdés, a kulturális hegemonia, a nemzetközi kereskedelem és kapcsolatok az anyaországgal állnak, de egyes kutatók, mint például Viscusi, a posztkoloniális diskurzust kiterjesztik a diaszpórákra is, az elnyomott-elnyomó elméleti diskurzusát folytatva.¹⁷²

Az olasz gyarmatosítás nyomai megtalálhatóak mindenhol Olaszország-szerte, az emlékműveken, a politikai és gazdasági struktúrákban és a nyelvhasználatban. Francesco Ricatti *‘Scatenate l’inferno!’ Fantasie dell’impero nella tifoseria della Roma (‘Szabadítsátok el a poklot!’ A Roma szurkolóinak birodalmi fantáziái)* című tanulmányának példája szerint az AS Roma csapatának szurkolói számára az ünneplés része Róma dicsőséges múltjának felidézése, az olasz kollektív emlékezet részeként történő pozícionálása, mely visszaidézi a gyarmatosító, fasiszta Olaszország retorikáját. Ez Nicola Labanca szerint csak úgy lehetséges, hogy az olasz nemzeti emlékezet képes volt felmenteni magát, addig a pontig, hogy ma az olasz kollektív emlékezet az olasz kolonializmust illetően gyenge és töredékes.¹⁷³ Ricatti szerint alapvető fontossággal bír tehát nem csupán reinterpretálni a múlt történéseit a posztkoloniális kritika szemszögéből, de azt is megvizsgálni, hogy ezek az emlékek milyen formában maradtak meg a fasizmus bukása után napjainkig az olasz kollektív emlékezetben, s ami szintén fontos, hogy mi merült tudatosan vagy tudattalanul feledésbe. Ez különösen igaz egy olyan város esetében, mint Róma, melynek identitása és gazdasága nagy mértékben függ

¹⁶⁹ Uő., p. 182.

¹⁷⁰ O’Healy, Áine, id. mű, p. 196

¹⁷¹ Uő., p. 199.

¹⁷² Lombardi - Diop, Cristina – Romeo, Caterina, id. mű., p. 4.

¹⁷³ Ricatti, Francesco: *‘Scatenate l’inferno!’ Fantasie dell’impero nella tifoseria della Roma*, In: *L’Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014., p. 122.

múltjának ellenmondásos interpretációjától.¹⁷⁴ Ricatti *vélekedésében* a fasiszta eredet a Foro Italico esetében még a mai napig is bele van vésve az útjaiba, a falaiba és az emlékműveibe. A főút, mely a Stadio Olimpicohoz vezet, a Ducénak szentelt mozaikkal van kikövezve. Bár Rómában sok más történelmi emlék van, melyeket nem védenek, a tény, hogy ezek a mozaikok nem kerülnek eltávolításra, de ugyanakkor nem is esnek műemléki védelem alá, alátámasztja Róma és az olasz nép kétes kapcsolatát fasiszta múltjához.¹⁷⁵

Alessandro Triulzi szerint az új olasz posztkoloniális irodalom feladata egyértelműen nem csupán a gyarmati együttélés módozatainak feltérképezése, de ezeknek napjaink társadalmára és kulturális életére gyakorolt hatásának vizsgálata is. Miután interjút készített kilenc afrikai származású olasz írónővel, Daniele Comberiati azt a következtetést vonja le, hogy a „gyarmati származású” írók, akik olaszul írnak és éreznek, segítenek Olaszország dekolonizálásban, és egyfajta új „olaszság” megfogalmazásban. Gabriella Ghermandi, Cristina Ali Farah, Igiaba Scego, Ingy Mubiayi művei megértetik velünk, hogy mivé vált és mi volt Itália, és ezért, nem csupán, mert olaszul írnak, számítanak teljes értékű kortárs olasz műveknek.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Uő., p. 123.

¹⁷⁵ Uő., p. 129.

¹⁷⁶ Triulzi, Alessandro, id. mű., p. 144.

A „Dél-kérdés” – Pasolini és a Panmeridione

Az itáliai csizma 19. század második felében kiharcolt egysége köztudott történelmi tény, azonban a nemzetállam létrejöttét kísérő hatalmi harcok és a Dél (Sud) integrációjának azóta is folyó, napjainkban egyre problematikusabbá váló folyamata talán kevesebbek számára ismert hazánkban.

Ahogy Francesco Barbagallo írja *La questione italiana – Il Nord e il Sud dal 1860 a oggi* (Az olasz kérdés – Észak és Dél 1860-tól napjainkig) című munkájában, az egységesítés megalkotja az olasz államot és nemzetet egy olyan országban, melynek már kétezer éve Itália a neve, ellenben nem volt egységes már az 568-as longobárd betörés óta. Ezt követően Itália történelme tizenhárom évszázadon keresztül különböző államformák és politikai formációk, valamint a külső ellenség ellen vívott harcának története. Így tehát az egységesítés előtt Itáliát multinacionalizmus és regionális dimenziók jellemzik. Több mint 150 év egységet követően azonban megkérdőjeleződik mindennek létjogosultsága, mind pedig az eléréséhez vezető út jogossága. Az 1900-as évek végére mind politikailag, mind pedig társadalmilag krízisidőszakhoz érkezik az egység. Ehhez hozzájárul még az elmúlt közel húsz év olasz társadalmának, az Európai Unióhoz, mint új entitáshoz való ambivalens viszonya.¹⁷⁷

A Risorgimento idején az egységes Olaszország megteremtésének álma valójában csak egy szűk északi elit érdekeit szolgálta ki, a Dél pedig sokak számára még napjainkban is egyfajta koloncként csüng csupán az Észak (Nord) testén – elég a Lega Nord nevű politikai párt törekvéseit említeni, akik Róma alatt tulajdonképpen kettészelnék Itáliát. A dicsőséges nemzetteremtés mámorából kijózanodva, az itáliai irodalom egyre nagyobb szegmensét teszik ki azon művek, amelyek ennek a korszaknak az árnyoldalait mutatják be és a kutatók is rendre új szempontrendszerek alapján tesznek kísérletet az irodalmi kánon újraolvasására.

Primo Levi a *Cristo si è fermato a Eboli* című művében a Dél, Lucania távolságát hangsúlyozza Észak-Itáliától. Pasquale Verdicchio fenntartva annak szükségességét, hogy a posztkoloniális diskurzust kiterjessze a mediterráneumra és Dél-Itáliára, azt a megfigyelést teszi, hogy az olasz identitás szándékosan egy feltételezett rasszbéli különbségre épül észak és dél között, és arra a földrajzi feltételezésre, hogy a Dél tulajdonképpen Afrika meghosszabbítása Európa szélén.¹⁷⁸ Ahogy Antonio Gramsci jegyzi meg a

¹⁷⁷ Barbagallo, Francesco: *La questione italiana – Il Nord e il Sud dal 1860 a oggi*, Editori Laterza, Bari, 2013., p. 6.

¹⁷⁸ Roberto Derobertis: *Meridionali, migranti, colonizzati. Una prospettiva postcoloniale su Cristo si è fermato a Eboli e sull'Italia meridionale contemporanea*, In: *L'Italia postcoloniale*, Le Monnier Università, Firenze, 2014., p. 149-151.

Börtönfüzetekben, a Risorgimento egységesítési törekvéseiben három fontos elem között volt összefüggés: a déliekre, mint biológiailag alsóbbrendűekre tekintettek; a déli tömeges szegénység, mely felfoghatatlan volt az északi tömegek számára; a Risorgimentót követő kormányok abbéli döntése, hogy a déli munkanélküliekkel való konfliktus gócpontjait még délebbre tolták, száműzve ezzel őket és elvéve az autonómiáját az általuk alsóbbrendűeknek gondolt délieknek.¹⁷⁹

Ahogy Edward Said a *Cultura e Imperialismo* című művében írja, habár a szerzőket nem befolyásolja automatikusan az ideológia, a valamilyen osztályhoz való tartozás, vagy a gazdaságtörténet, mégis teljes mértékben beágyazottak abba a társadalomba, amelyhez tartoznak, s amely mindenképpen hatással van rájuk.¹⁸⁰ A *Cristo si è fermato a Eboli* esetében is figyelembe kell venni a földrajzi adottságokat, hiszen ahogyan szintén Said jegyzi meg, a gyarmatosítás nem egy történelmi tény, hanem egy konkrét valóság-állapot, mely olyan konkrét érzet-struktúrákból épül fel, melyek fenntartják, kidolgozzák és biztosítják a birodalom kiépítését, hiszen olyan helyeken is, ahol látszólag marginális kérdés a gyarmatosítás és az imperializmus, felfedezhetünk a központ és a gyarmatok diskurzusából átvett, a mindennapi élet kontextusában releváns hatalmi struktúrákat.¹⁸¹ A gyarmatosítás kérdését feldolgozó regények megmutatják ezeket a struktúrákat, melyeket aztán visszontláthatunk az Észak-Dél (Itália) kérdésével foglalkozó *Cristo si è fermato a Eboli* című regényben is, s melyek a mai napig jellemzik Olaszországot.¹⁸²

Giancarlo De Cataldo *I traditori* című műve 1844 és 1872 között játszódik, bemutatva az olasz állam egységesítésének fontos mérföldköveit csakúgy, mint a mai Olaszország egyik nagy társadalmi problémájának, a maffia kialakulásának gyökereit. A Risorgimento időszaka sokáig tabutémának számított az olasz irodalomban, hiszen egy olyan államnak volt szimbolikus jelentőségű, nemzetkovácsoló időszaka, mely a Római Birodalom időszaka óta (így tulajdonképpen soha) nem létezett. A „dicsőséges” múltat most, immár 150 év távlatából merik megkérdőjelezni, leírni a vérengzéseket és erőszakos cselekedeteket, amit főleg az egységhez valójában csatlakozni nem akaró déli tartományok szenvedtek el, s a világpolitikai szcénában ezúttal is a „kisemberek” kárára zajló nagyhatalmi alkukat.

Luigi Guarnieri *I sentieri del cielo* című regénye délen játszódik, s az északi katonák és az egységesítés ellen küzdő „szegényregények” (avagy brigantik) harcát mutatja be. Ahogy Puskás István írja, a mű vizuális, pörgős, western akció-mozit idéző jelenetekben

¹⁷⁹ Gramsci, Antonio: *Quaderni del carcere*, Et Biblioteca, Róma, 2014., p. 2010-2034.

¹⁸⁰ Said, Edward W.: *Cultura e Imperialismo*, Gamberetti, Róma, 1998., p. 18.

¹⁸¹ Uő. p. 40.

¹⁸² Roberto Derobertis, id. mű., p. 149-151.

mutatja be a dél tulajdonképpeni kolonizációját. *Az égi ösvények* talán legbrutálisabb jelenete a 18. fejezet, amikor a szegénylegények gyermek foglyaikat kínozzák. A jelenet nem öncélú, a kultúrák közötti különbséget hivatott bemutatni, egy olyan Delet, ahol a halál az élet része, s a testi fájdalmakat az emberek sokkal jobban el tudják fogadni, mint a „magától a test szenvedését egy sor ideológiai konstrukcióval és kulturális rítussal eltávolító modern ember”.¹⁸³

Ugyanakkor az érem másik oldalára is vetve egy pillantást Maria Teresa Milicia *Postcolonialism or postmeridionalism? Reflections on postcolonial theory from the perspective of the research “Into the heart of Italy”*, című írásában a posztkoloniális olvasat kiterjesztésének problematikusságáról ír a Cesare Lombroso Torinói Bűnügyi Antropológiai Múzeum 2009. november 27-ei átadása kapcsán, ahol a „No Lombroso” csoport tagjai Giuseppe Villella briganti-hazafi koponyájának „hazájába” történő visszaszállítását követelték, rasszistáknak bélyegezve meg az északiakat, a nemzeti egységesítés folyamatát pedig egyenesen népirtásként aposztrofálták. Milícia felteszi a kérdést, hogy vajon meddig lehet az elnyomott és elnyomó kapcsolatát taglaló rendszereket a posztkoloniális kritika eszközével elemezni.¹⁸⁴ Milícia 2011-ben kezdett kutatása három fontos helyet vizsgál: Motta Santa Luciát, azaz Villella szülőfaluját Calabriában, a Lombroso Múzeumot Torinóban, és a „No Lombroso” Facebook-csoportot. Utóbbi kommentjeiből leegyszerűsítve az olvasható ki, hogy Giuseppe Villella koponyája lett a hazafias brigantik honvédő háborújának szimbóluma, ami során a piemonteiak uralmuk alá kényszerítették a délieket.¹⁸⁵ Újra kell tehát olvasni a már újraolvasott történelmet is: a Risorgimento újraolvasása során megalkotott ellentörténelmet, a legyőzöttek történelmét most ismét át kell értékelni, s meg kell vizsgálni, hogy a „déliek szenvedésének”, mely kezd a posztmodern állapot egyfajta „topozává” válni, azáltal, hogy lebontja a Risorgimento nagy epikus narratíváját, milyen mértékben okozója a belső gyarmatosítás folyamata.¹⁸⁶ A Dél elkezdte megalkotni saját alternatív történetét, mely történelemben a dél gazdasági prosperitását és kulturális virágzását megtörte és lerombolta az északiak által vágyott egységesítés erőszakos folyamata.¹⁸⁷ Giuseppe Villella figurája vált az

¹⁸³ Puskás István: *Távoli világok - Kulturális identitás és idegenség az olasz irodalomban a kora újkortól napjainkig*, Printart-Press, Debrecen, 2015, p. 266.

¹⁸⁴ Milícia, Maria Teresa: *Postcolonialism or postmeridionalism? Reflections on postcolonial theory from the perspective of the research “Into the heart of Italy”*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l’Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D’Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016., p. 298.

¹⁸⁵ Uő., p. 298.

¹⁸⁶ Uő., p. 300.

¹⁸⁷ Uő., p. 302.

elnyomott, megvesztegethetelen, néma déli hős szimbólumává.¹⁸⁸ A múzeum elleni fellépés nem volt előzmények nélküli, ugyanannak a neobourbon csoportnak a tagjai hajtották végre, akik már jó ideje aktívak olyan emlékhelyek felállításában, melyek a Két Szicília Királyságának az olasz egységbe történő beolvasztását gyarmati megszállásként jegyzik.¹⁸⁹ Milícia megkérdőjelezi a „Dél-kérdés” posztkoloniális diskurzuson belül tárgyalásának létjogosultságát, hiszen véleménye szerint a Dél mind az egységesítést megelőzően, mind pedig utána jelentősen hozzájárult az európai kulturális hagyomány kialakulásához.¹⁹⁰

Pasolini a mai olaszországi posztkoloniális kritika egyik leghivatkozottabb szereplője, életművének pedig talán számunkra legrelevánsabb műve a *Petrolio*. Pasolini befejezetlen utolsó műve, a magyarul *Olaj* címen megjelent regénye jegyzetekből áll, mérete impozáns, főként annak tudatában, hogy az írás befejezetlen maradt (Pasolini 1972-ben kezdett hozzá, akkor kétezer oldal terjedelműre tervezte), s így olyannak tűnik a befogadás élménye, mintha egy még építés alatt álló felhőkarcoló monumentalitására csodálkozna rá az olvasó. Stílusa nagyon változó, tanulmányba illő okfejtések keverednek lírai részekkel, újságcikkek, magánlevelek, a legapróbb részletekig kidolgozott mikrorealista elemek váltakoznak allegorikus látomásokkal. A szerző maga írja le, hogy görög vagy japán nyelvű részletek beemelésével helyenként olvashatatlanná kívánta tenni művét. *Divina Mimesis* című kötete mellett a *Petrolio* is *post mortem* jelent meg. A sorok között folyamatosan Pasolini szól hozzánk, a hatalom mibenlétét kutatja, ennek testi, szexuális konnotációival, reflexióra kényszerít, egy modern Dante, aki feltérképezi korának társadalmi, pénzügyi, politikai, kulturális viszonyait. Oknyomozó riporter, társadalomkritikus, aki a tudatalattink legmélyebb bugyraiból kutatja ki testi/szexuális vágyainkat s keresi ezek megjelenési formáit társadalmi szerepeinkben, a hatalomhoz való viszonyunkban:

Vannak olyanok, akik születésüktől fogva nem hisznek semmiben. Ami még nem jelenti azt, hogy ne cselekednének, hogy ne tennének mindenfélét az életben, hogy ne foglalkoznának semmivel, hogy ne hoznának létre dolgokat. Másokban viszont megvan a hit szenvedélye: a kötelességek számukra megvalósítandó ideákat jelentenek. Ha egy szép napon aztán nem hisznek többé – akár egy sor egymást követő, logikus (vagy logikátlan) kiábrándulásnak köszönhetően – felfedezik a „semmit”, ami mások számára mindig is teljesen természetes volt. A „semmi” felfedezése olyan újdonság, ami egyéb dolgokat is implikál: nem csak a korábbi tevékenység, elfoglaltság, munka folytatását (immár nem Kötelességként, hanem

¹⁸⁸ Uő., p. 303.

¹⁸⁹ Uő., p. 304.

¹⁹⁰ Uő., p. 305-306.

szívességéből megtett dologként értelmezve), de megszületik az a szívderítő érzés is, mindez csupán játék.¹⁹¹

Énünk dichotómiája a mű alapvetése: Carlo, a főszereplő, 1932-ben született torinói polgári családban, 1956-ban diplomázott mérnökként Bolognában, a cselekmény idején az ENI-nél dolgozik, példaértékű katolikus és kommunista, ugyanakkor személyisége a történet elején kettévál, s megszületik Carlo di Polis és Carlo di Tetis. Carlo di Polis a társadalom jeles tagja, míg Carlo di Tetis démoni és érzéki, attribútuma állandóan merev hímtagja. A két személyiség gyakran válik egyé, nem mindig kivehető a különbség kettőjük között. Carlo szexuális kapcsolatot létesít anyjával, nővéreivel, nagynanyjával, a szolgálókkal, pályaudvaron és egyéb nyilvános helyeken maszturbál, s ezzel egy időben karriert fut be az ENI-nél, bekerül a gazdasági-politikai elit korrupst és képmutató világába. A hatalom képviselői mindenkor az elérendő ideákat jelenítik meg, a hatalom körén kívül állók gyanúsak, céljaik értelmezhetetlenek:

Az erősben és hatalmasban nincs semmi gyanús, így nincs azokban sem, akik úgy döntenek, engedelmeskednek neki, s cserébe élvezhetik a hatalom köréhez tartozás előnyeit. Az áldozatok ezzel szemben mélységesen gyanúsak: a karnyújtásnyira lévő hatalom elutasítása azzal, hogy egy bizonytalan, valószínűtlen, gyakran idealizált és utópisztikus jövőben majd egy másikat hozzanak létre, csak gyanút ébreszthet.¹⁹²

Carlo keletre, az olaj forrásához is elutazik, s ahogyan sok más művének is hátteret biztosít a mesés Kelet (közülük talán a legismertebb az *Il fiore delle una e mille notte - Az Ezeregyéjszaka virágai*), Pasolini az *Olajban* is vizsgálja a ma nagyon aktuális kelet-nyugat relációt. Ahogyan Giovanna Trento kifejti *Pasolini e l’Africa - L’Africa di Pasolini (Pasolini és Afrika – Pasolini Afrikája)* című kötetében:

Pasolini élete és intellektuális tevékenysége mindig egy alapgondolat köré tér vissza: a „másik”, mint a magunkról alkotott idealizált kép tükre és az ebből származó magunk és a másik közötti konfliktus köré. De ki is volt az a „másik” a 19. és 20. század nagyobb részében a nyugati ember szemében? „Éppen az afrikai, a „néger”, a vad, a törzsi ember, aki antropológiailag, irodalmi szempontból és a mindennapi európai élet szempontjából a teljes másságot, marginalitást fejezte ki. És ez az afrikai embertípus, legyen lakókörnyezete vidéki vagy városi, folyamatosan jelen van Pasolini művészetében az ötvenes évek végétől egészen haláláig.¹⁹³

¹⁹¹ Pasolini, Pier Paolo: *Olaj*, p. 481.

¹⁹² Uő., p. 319.

¹⁹³ Trento, Giovanna, id. mű, p. 13.

Puskás István állítása szerint a test kiemelt helyet kap Pasolini Afrikával foglalkozó írásaiban, sokszor magasztalja fel a Másik testét, a romlatlan, a nyugati civilizáció ideológiai által nem bebörtönzött, szabad testet, ugyanakkor ez még mindig a nyugati ember kolonializáló tekintete, mely különbözősége alapján magasztalja fel a Másikat.¹⁹⁴ Az *Olaj* kelet-nyugat relációt illető egyik legszemléletesebb példája a rabszolgavásár jelenete: Trisztám (már a név is allúziókat nyit meg) értesül róla, hogy Szudán egyes részein még létezik rabszolga-kereskedelem, így rögvest oda is utazik. A rabszolgák testét mustrálva tárgyként tekint az Idegenekre, ugyanakkor a rabszolgák is kinevetik őt, s éppen ez a nevetés fedi fel az idegenség kölcsönös mivoltát: annyira valószerűtlen számukra a helyzet, annyira idegen az őket állatokként pásztázó tekintet, hogy nem tudják megalázónak érezni szituációt.

A Pasolinival kapcsolatos posztkoloniális kutatások általában a Kelethez fűződő viszonyát elemzik, ugyanakkor létezik egy olyan kutatási irány (melyet főleg nem Olaszországból származó kutatók képviselnek - fontos itt megemlítenünk az Iain Chambers vezette nápolyi Centro per gli Studi Postcoloniali-t), mely a posztkoloniális iskola tapasztalatát Olaszországon belül, Észak-Dél relációban működteti. Ahogyan Giovanna Trento is kifejti:

Pasolini polifonikus, interdiszciplináris és plurilingvisztikus utazása a „Pánmediterráneumba” egyszerre egy Olaszországon keresztül utazás is lehet, amennyiben Pasolini Afrikája – a sok politikai, egzisztenciális és erotikus-esztétikai összetevőjével – úgy jelenik meg, mint az imádott és esendő „vad külváros”. Mindazonáltal a vonzódása a fekete-afrikai testhez és annak fetiszizálása bár jelen van, sokkal kevésbé hangsúlyos annál, mint ahogyan az a fiatal olasz lumpenproletárok teste esetén megtörténik.¹⁹⁵

Pasolini a premodern világ gyökereit kereste, s ahogyan ő maga is kijelentette, a déli Calabria és Kelet között lényegében nem fedezhető fel különbség, s a külvárosok is egyfajta megrontatlan világgént tűntek fel előtte. Léteznek tehát a kirekesztettek - ahogyan Pablo tovább tanítja Rosaurát a második álomban -: te, Velázquez, a Négerek, az őrültek, a bűnözők, az andalúzok, s még alacsonyabban a nők, mindazok, akikről 'Spanyolországban nem tudnak', de az egész világon ez a kisebbség indul most meg a szabadulás felé:

PABLO

¹⁹⁴ Puskás István, id. mű, p.180.

¹⁹⁵ Trento, Giovanna, id. mű, p. 14.

Akkor hát figyelj: „minden leadership fasiszta”. Gondolj csak bele: Gandhi is, India elnökeként, fasiszta volt.

ROSAURA

Komolyan mondod? Ha! Ha!

PABLO

Ne játszd már itt nekem a Sancho Panzát: csak ne szenteskedjünk itt, ebben a viskóban...

ROSAURA

Folytasd!

PABLO

A „normális tagok” azok „normális tagok”: nekik, jobb esetben, elég egy demokratikus fasizmus. Maradnak hát a „kirekesztettek”: te, Velázquez, a Négerek, az örültek, a bűnözők, az andalúzok. Mit kéne tenniük? Spanyolországban nem tudnak róluk semmit: ugyanakkor ez a kérdés visszhangzik most, sürgetően, az egész világon.

ROSAURA:

És ezt pont tőlem kérded? Én csak annyit tudok, hogy 1967 nyara van, de még azt se tudom, hogy melyik hónap melyik napja!

PABLO

Igen, hisz te szegényként is, és kurvaként is kirekesztett vagy. Szegényként ki vagy tagadva a kitagadottak közül, kurvaként pedig még a kitagadottak is megtagadnak.

ROSAURA

Guadalupe-i szűz, te segíts rajtam!¹⁹⁶

Az elnyomó osztályok pedig átruházzák a bűnt az elnyomottakra, az alacsonyabbrendű testekre:

PABLO

¹⁹⁶ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 711.

Én pedig, olvasója egy hosszú, tiszta történetnek,
mely talán épp most fakult meg kissé, átruházom a bűnt,
megszokásból, alacsonyabb rendű testekre, kijelölvén
számukra az utat. Csupán akkor ismerem fel őket, ha már halottak:
a kegyelmen keresztül (mely az én nagy előjogom).
A bezúzott halántékú Néger testvéreként látom magam,
vagy a kis vietnámi mellett, mely olyan, mint egy napalm égette magzat.
Hogyan? Talán nem értetted, amit az előbb ordítottam neked?
„Ostoba vagy és közönséges *mint minden kurva*”!

ROSAURA

Ó, ne aggódj, nem számít!
Hozzá vagyok szokva...¹⁹⁷

S miközben Pablo legyőzi értemileg Rosaurát, érvényesíti felsőbbrendűségét, beindul a vágy dinamizmusa kettőjük között:

PABLO

Hát épp ez az, szegény Rosaura, a gyermeklány arcán megjelenő
első ráncoktól kezdve, szegény kedves szukám!
Ne haragudj, hogy ezt mondom, de idősebbnek érzem magam nálad!

ROSAURA

Te férfi vagy.... Egy még aranyos férfi,
a kis barna szemecskéiddel az arany fürtöcskéiddel,
a makulátlan kis harisnyáddal,
mely a szerelem pereméig duzzad...

PABLO

Íme, látod?! Elfogadod az alsóbbrendűséged nőként is!
És én hülye, ezt már-már figyelmen kívül hagytam!
A beilleszkedés valóban maga a végzet!
A körülötted lévő kirekesztett szegények, és én magam is, önkéntes
kirekesztett, határok közé szorítunk a határokon belül!¹⁹⁸

¹⁹⁷ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 712.

¹⁹⁸ Uő., 712.

A vágy gépezete - társadalmi ödipalitás és incesztus a Calderónban

„Azok, akik hozzám hasonlóan gyűlölik a hatalmat, életük során, előbb vagy utóbb, egy ünnepi pillanatban, szerették azt; mert ez a természetes, és mert ez az, ami kiváltja a jogos, szinte már vallásos gyűlöletet! Hősünk – amilyen ellentmondásos és érthetetlen, de akár önkényesnek is mondható – metamorfózisai során mindvégig olyan embernek bizonyult, akinek életét a „hatalom természetes és ártatlan akarása” határozza meg.”¹⁹⁹

Ahogy Francesca Tommasini kifejti, az anyagi nehézségek ellenére Pasolini Rómában végre szabadabb szexuális életet élhet. Ezek a szocialista realizmus hegemoniáját hozó évek, melyekben Pasolini nem érzi igazán otthon magát, minthogy nem ismeri el az irodalom alávetettségét a politikának, ugyanakkor ezekben az években jelenik meg Antonio Gramsci *Börtönfüzetek* (1948) című műve is. A megjelenésétől fogva Gramsci szövege az egész olasz kritikai irodalom hivatkozási pontjává válik, nem csupán a kommunistaévá. A *Börtönfüzetek* újraéleszti az irodalmi érdeklődést, mely megélnéül Freud és Jung iránt is. A szocialista realizmus merevségével szemben Gramsci kérdésselvetései nem csupán a politikára vagy politikai etikára irányulnak, hanem az irodalomra is. Fontos számára a népnemzeti irodalom kérdése. Ezen kérdések vonzották Pasolinit is Gramsci elvei irányába, ezek közül is főként a marginalitás kérdése, hiszen marginális volt a friulán dialektus, a római külvárosok és a Fürtöske típusú karakterek (*Ragazzi di vita*), melyek Pasolini számára egygyé váltak a népnemzetiség fogalmával.²⁰⁰

Róma a tökéletes terep Pasolini számára, hogy gramsciánus szempontból értelmezze újra a kultúrát, magára vállalva olyan társadalmi és politikai szerepeket, melyeket aztán megír regényeiben és költeményeiben. Az 1950-es év krízist hoz az olasz színház számára, főként gazdasági szempontból, ugyanakkor főként Rómában és Milánóban egy újfajta színház is kezd kialakulni, s ebben az időszakban válnak (el)ismertté olyan színészek és rendezők, mint Vittorio Gassman, Eduardo De Filippo, Luchino Visconti és Giorgio Strehler. De ahogyan ezt már korábban kifejtettük, a színház még így is távol marad az igazi olasz valóságtól és nyelvtől, s ez Pasolini számára nem nyújt vonzó perspektívát. A magyarországi 56-os események is hozzájárultak ahhoz az ideológiai krízishez, amelynek eredményeképpen megszületik 1957-ben a Pasolini lírai főművének tartott *Le ceneri di Gramsci* című verseskötet. Pasolini vallomást tesz Antonio Gramsci sírja felett, akinek morális és emberi

¹⁹⁹ Pier Paolo Pasolini: *Olaj*, p. 298-299.

²⁰⁰ Tommasini, Francesca, id.mű., p.45.

szigora végül elvezeti Pasolinit a kommunizmus és szocializmus hanyatló mítoszával, társadalmi helyzetével és másságával való szembenézéshez és új baloldali ideológiák kereséséhez. Ahogyan Guido Santato írja, Gramsci egy olyan organikus értelmiségi képét alkotta meg, aki a hagyományos értelmiségi evolúciójaként jön létre, képes kritikus lelkületet kialakítani, harcossá válni, és képes megküzdeni az olyan intézményekkel, melyek a nép homologizációját tűzték zászlajukra. Gramsci tisztában volt az ilyen típusú rekulturalizáció nehézségeivel, mely csak akkor lehetséges, ha nem tartja kontroll alatt a vezető réteg azt az ideológiát, mellyel általa haladónak vélt gondolatokat és cselekedeteket kíván közvetíteni. A versben, mely az egész kötet címadója, Pasolini Gramsciban látja a maga doppelgängerét, amennyiben az képes az értelmiségi képében megjeleníteni a közéleti-politikai harcost és magánéleti mártírt. Gramsci figurája beleillik azon emblematisz mártír-figurák sorába, melyek előképe a Pasolini-genealógiában a keresztre feszített Krisztus.²⁰¹

Pasolini nem csupán a politikus Gramscival néz itt szembe, aki egy olyan ideológia szószólója, mely már végleg elveszett, de főként a bebörtönzött Gramscival, aki arra kényszerült, hogy elhagyja a világot, idő előtt eltávozzon. Antonio Gramsci sírja előtt Pasolininak sikerül felszabadulni, megvallva, hogy nem tud teljesen azonosulni vele.

Tommasini szerint a gramsciánus kritika, annak különösen olyan vonulatai, mint a nyelvi kérdés, mely esszenciális része a népnemzeti irodalom kialakulásának, illetve egy esetleg kulturális kapocs kialakítása a városi lumpenproletár réteg és a vezető osztályok között, továbbá az értelmiség politikai szerepvállalásának irodalmi vonatkozásai jelentik Pasolini számára a lehetséges kritikai kérdéscsoportok irányát, míg stilisztikai értelemben továbbra is Contini, Spitzer és Auerbach számítanak mérvadónak.²⁰²

Valószínűleg 1965-ben tetőzik Pasolini ideológiai krízise, amikor is a Gruppo 63 második gyűlését tartja Palermóban, melynek során kategorikusan szakítanak az előző évek irodalmával. A neoavantgárd ezen vonulatával Pasolini nem tud közösséget vállalni. Az Itáliában lejátszódó antropológiai és társadalmi változás olyan radikális következményekkel jár, melyek nagyon pesszimisztikus jövőképet vázolnak fel Pasolini előtt. 1975-ben, néhány hónappal a tragikus halála előtt Pasolini a *Csóró* című filmjével kapcsolatos televízió interjú során a következőképpen jellemzi a hatvanas évektől kialakuló kulturális és társadalmi hanyatlást:

²⁰¹ Santato, Guido: *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione storica*, Carocci, Róma 2013., p. 205.

²⁰² Tommasini, Francesca, id.mű. p.47.

1961 és 1975 között valami lényegileg megváltozott: népiertás történt. Egy egész népséget irtottak ki kulturálisan. És pontosan egy olyan kulturális népiertásról van szó, melyek megelőzték Hitler kulturális népiertását. Ha elmentem volna egy hosszú utazásra és néhány év múlva tértem volna haza, ahogy körbemegyek a plebsz nagy metropoliszában, az az érzésem lenne, hogy annak összes lakóját deportálták és kivégezték, és az utcákon, a harcokban mosdatlan, ádáz, boldogtalan kísértetekkel helyettesítették őket.²⁰³

1966 márciusának estéjén miközben Moraviával és annak feleségével Dacia Marainivel vacsoráznak Róma egyik éttermében, Pasolinit fekélye következtében a mosdóban a földön találják egy vértócsában, amit aztán körülbelül két hónap lábadozás követ. A lábadozást követően a gramsciánus marxizmusba vetett ideológiai hit végleg elvész, és Pasolini egyre inkább egy plurális világnézet kialakításába kezd, mely az egész társadalmat érintő kérdésekkel foglalkozik. A Pasolini-féle tragédiák azonban olyan pszichológiai és morális archetipusok felé nyitnak, melyekben gyakran a múlt feldolgozatlan problémái jelennek meg. Ahogyan Francesca Tommasini kifejti, Pasolini színháza akkor kezd el megérni, amikor eltávolodik a gramsciánus vonaltól és új megismerési módokat kezd el keresni.²⁰⁴

A Teatro Gobettiben, Torinóban 1968. november 29-én az *Orgia* bemutatójához kapcsolódó vitában Pasolini nyíltan elmagyarázza az újságíróknak a tervezett ideológia váltását:

46-47 környékén olvastam Gramscit, mely aztán alapvető olvasmányélménnyé vált számomra az életem elkövetkező tizenöt évében, és talán még most is. Gramsci [...] egy olyan poétikáról beszél, melyet ő népnemzeti irodalomnak nevez, azaz egy olyan irodalomról, mely képes elérni a népség legéletteli rétegeit, a harcban álló munkásokat, a parasztokat stb. Egy világos irodalom, melynek ugyanannyi cselekvési energiája van, s amely érthető, képes eljutni egy nemzet mélyére. Ennek a poétikának a jegyében írtam az első regényeimet és forgattam első filmjeimet, egyészen a *Máté evangéliumáig*. Minden ellentmondásával együtt, amelyeket felfedezhettek bennük, a *Csóró*, a *Mamma Roma*, a *Túró* és a *Máté evangéliuma* mind Gramsci jegyében születtek, annak az ideának megfelelően, hogy olyan műveket készítsék, melyek, habár komplexek és csavarosak, tekintettel a pszichológiai felépítésemre és belső neveltetésemre, kifelé azonban a nagy közönség felé fordulnak, beleértve a munkásokat is. Ezen a ponton azonban történt egy lényegi változás az olasz társadalomban, én pedig ennek a krízisnek az örvényébe kerültem. Gramsci is belekerült

²⁰³ Pasolini, Pier Paolo: *Il mio Accattone in tv dopo il genocidio*, In *Lettere Luterane*, Garzanti, Milanó 2010., p. 171.

²⁰⁴ Tommasini, Francesca, id.mű. p.48.

volna. Mi is történt tehát? Nem igaz immár az egyértelmű osztálykülönbség a Polgárság és a Nép között, én pedig gramscianus módon megtartottam ezt a különbséget, naiv módon egészen az elmúlt pár évvel ezelőttig, kortársaim ezért vádoltak populizmussal, túlzott humanizmussal stb. [...] Napjainkra a munkás nem különül el tisztán a polgártól, minthogy mindketten ugyanannak a tömegkultúrának a részei. Ha egy könnyen értelmezhető művet írnék, a népek, hibáznék, mert nem a néphez fordulnék, hanem ehhez a megfogalmazhatatlan új jelenséghez, a tömeghez. [...] Ezért csinálók színházat [...], mert a színház, jellegénél fogva, definiáltan nem lehet – még ha akadémikus és formális is – tömegmédiium.²⁰⁵

Pasolini színházával nem nagy tömegeket akar elérni, ezért el is fordul a polgári színháztól és az olyan kísérletektől, melyek a nézők szimpátiájának kiváltásával akarnak minél nagyobb közönséghez eljutni.

Pasolini, új kritikai hivatkozási pontokat keresve közeledik a pszichoanalízishez, és sajátítja el módszertanát: a pszichoanalízis mestereit, Freudot és Jungot olvas. Az *Il Giorno* 1963 novemberi számában jelenik meg egy cikke *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, melyben Freud mint író narratív és stiláris képességeit méltatja. Elmeséli, hogy elolvasta Freud összes művét körülbelül húsz évvel ezelőtt és alapvetőnek tartja ezt az olvasmányélményt az emberi és kulturális fejlődése kapcsán, valamint sajnálatát fejezi ki azzal kapcsolatban, hogy Freud nem eléggé (el)ismert Olaszországban, főként az irodalmi körökben.²⁰⁶

Azonban ahogyan Giorgio Bárberi Squarotti írja, óvatosnak kell lenni egy esetleges freudianus olvasattal Pasolini drámáit illetően, mert a szereplőket sohasem szabad egységes pszichológiai entitásként kezelni, minthogy a Pasolini-féle tragikus hős sohasem egyedi esetet ábrázol, hanem egy objektív történelmi és társadalmi állapot leképzése, sohasem egy adott részt játszik el csupán az előadásból, nem is karaktereket, érzéseket, impulzusokat, egyéni gondolatokat ábrázol, hanem a szócsöve egy tipikus társadalmi szituációnak.²⁰⁷ A láthatatlan konformista forradalom, a nyelvi és kulturális homologizáció, az olasz nemzet gyors és folyamatos antropológiai változása a hatvanas és hetvenes években mind olyan tényezők, mely az értelmiségieket arra kényszerítik, hogy új eszközöket találjanak a kiépülőben lévő fogyasztói társadalom megfejtésére. Ennek értelmében Pasolini tragédiáinak sokkal több hozadékkal kecsegtető olvasatát nyújtja, ha a társadalmi témákat a posztkoloniális diskurzus alá- és fölérendeltségi viszonyainak tükrében vizsgáljuk meg, s a karakterek elemzésekor

²⁰⁵ Pasolini, Pier Paolo: *Dibattito al teatro Gobetti*, p. 329-30.

²⁰⁶ Pasolini, Pier Paolo: *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, *Il Giorno*, 1963. november 6., In: *Il portico della morte*, Garzanti Editore, Milánó, 1988., p. 214.

²⁰⁷ Bárberi Squarotti, Giorgio: *Le maschere dell'eroe - Dall'Alfieri a Pasolini*, Milella, Lecce, 1990. p. 338-339.

bevezetünk olyan terminusokat, mint Homi Bhaba mimikri fogalma, vagy Hegel úr és szolga szcenáriója. Ahogyan Bényei Tamás írja *Traumatikus találkozások* című könyvében:

[...] a hegeli narratíva státusának másik kettőssége (a jelenet harmadik paradoxona) a későbbi Hegel-értelmezések során vált nyilvánvalóvá. Arról van szó, hogy az élethalálharc és az úr-szolga jelenet egyszerre olvasható belső és külső történetként: a pszichében lejátszódó történet kivetüléseként és az interszubbektivitásnak a psziché változásaira is jelentős befolyással bíró megalapításaként (ez a gyarmati kontextusban ugyancsak jelentős kérdés, hiszen a Másikként meghatározott entitás szimbolikus értelemben mindig értelmezhető a psziché belső tartalmainak kivetüléseként is).²⁰⁸

Rosaura esetében az álmokból való felébredésekor éppen ezen hatalmi játékok mentén konstruálódik meg a psziché. A kolonizálónak tekinthető gazdag polgárság és az elnyomott proletariátus közötti hatalmi viszonyok játékba hozzák a Robert J. C. Young által Gilles Deleuze és Felix Guattari *Anti-Ödipusza* nyomán továbbgondolt „vágy gépezetét”, melynek értelmében az ödipális háromszög hatalmi-elnyomó viszonyai kiterjeszhetőek társadalmi szintre is. Annak bizonyítására, hogy az elnyomott és elnyomó viszonya a vágyak tengelyén gyakran ellentétes vektorral működhet jó példa az *Olaj* 55. jegyzetének kulcsjelenete, melyben a polgári származású, időközben (az 51. jegyzetben) nővé változott Carlo húsz munkássrácot elégít ki orálisan egy mezőn. Ebben a jelenetben a hímtag és a szexuális nedvek páratlanul részletes leírásával találkozunk, s érezzük, amint a hatalmat szimbolizáló fallosz birtokába veszi Carlo női testét. Később Carmelo, a déli származású pincér képében tér vissza a hatalom, társadalom és szexualitás kapcsolata, majd a mű egyik látomásos jelenetében is megjelenik:

[...]az ifjú Isten elszenderedett. [...] Csak a földön fekvő, alvó test maradt. Álmában, hogy úgy mondjuk, még testszerűbb volt. Leomlottak az ébrenlét – kulturális – védművei, nem maradt más, csak a hús. [...] Látomása álomszerűségéből fakadt az erő, ami szokatlan jelentéseket adott a dolgoknak, rémisztő jelentéseket a legjelentéktelenebb, legközönségesebb részleteknek. Először esett meg, hogy Carlo érdeklődése a lumpenproletár fiú teste iránt, in corpore vili, nem politikai vagy ideológiai természetű volt. Nem azon törte a fejét, hogyan oldhatná meg a Dél-kérdést, hogyan alakíthatná az ENI üzemeinek kapcsolatát Szicília tartománnyal, vagy effélék; illetve, ha eszébe is jutottak ilyesféle gondolatok, azok, hogy úgy mondjam, csak másodlagosak voltak a kétségbeesett és furcsán nehéz mellkasában keringő és vibráló gondolatokhoz képest. Az alvó Salvatore

²⁰⁸ Bényei Tamás: *Traumatikus találkozások*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011. p. 54.

Dulcimascolo mint test, mint személyes test volt képes Carlo figyelmét felkelteni.”²⁰⁹

A fasizmus szót Pasolini más értelemben használja, mint az általában elfogadott. A legszörnyűbbnek az új-fasizmust, az akkoriban éppen szárnyait bontogató fogyasztói társadalmat tartja, melynek sikerét abban látja, hogy képes eltüntetni a Múlt és Jelen, apák és fiúk közti áthidalhatatlannak tetsző távolságot, érvényét kiterjeszti múltra, jelenre és jövőre, így megszűnik a Másiktól, a számunkra ismeretlen, át nem-élt történelemtől való félelem. Az apa-fiú-kapcsolatról, mely tragédiáinak is az egyik alapmotívuma, a következőképpen ír:

Amit az apák teste megélt, a miénk nem tudja megélni. Megpróbáljuk rekonstruálni, elképzelni, értelmezni: azaz megírjuk a történetét. Csakhogy a történelem azért lelkesít bennünket annyira, bármely más tudománynál jobban, mert ami a legfontosabb benne, elvész menthetetlenül. S hasonlóképpen: nem élhetjük meg testünkkel a fiúk problémáit; a mi testünk nem az ő testük, tőlünk megtagadtatott a testeik által megélt valóság. Rekonstruáljuk, elképzeljük, értelmezzük, de meg nem éljük. A rejtély tehát a fiúk életében is megvan, ennek következtében pedig a *rejtélyben kontinuitás* van (egy test, amely megéli a valóságot); és ez a kontinuitás bennünk szakad meg.²¹⁰

Így tehát minden hatalmi rendszer a testre írja a jeleket, vagy megfordítva: csak azokat a jeleket tudjuk értelmezni, melyeket a mi testünkre írt a Történelem, így a múlt hibáit újra és újra elkövetjük, a Hatalom mindig megtalálja új helyét és képviselőit:

[...] A Konformizmus tökéletesen militarizálta az Új Ifjúságot; az újfajta Konformizmus egyszerre a régi ellentéte és szinonimája, a régié, amely az Ősi Értékek védelmében évszázadokon át írott és íratlan törvényeket bocsátott ki; a régi adta a világnak az SS különítményeseket, az új pedig fiatal nők gondoskodására van bízva, akiknek az a feladatuk, hogy felépítsék a legmerevebb és legfanatikusabb normalitást mindabból, ami a modern mentalitásból eredő életmódban – a felsőbb osztályok utánzásában, a család laikus és materialista felfogásában stb. - újként és botrányosként definiálható.²¹¹

Pasolini szerint a konzumizmus minden eddigi elnyomó ideológiánál sikeresebben vitte véghez az akkulturalizáció és homologáció folyamatát, mindenhol a fogyasztói kultúra uniformizáltságával találta szemben magát. Pasolini számára e tapasztalatot erősíti egyik

²⁰⁹ Id. mű, p. 313-314.

²¹⁰ Id. mű, p. 317.

²¹¹ Id. mű, p. 435-436.

Harmadik világban szerzett élménye, amikor Iránban, Iszfahánban hosszú haját viselő, magukat nyugatias külsővel felruházó fiatalokat lát: hiába próbálta fellelni a premodern világot Keleten, a régi modellek már sehol sem találhatóak meg. Hasonló jelenség mutatkozik meg a nyelvet illetően is, melynek jellemző különbségeit szintén eltüntette a fogyasztói társadalom: hiába keresi már a római külvárosokban a társadalmi osztályokat megkülönböztető nyelvi rétegeket - melyekkel oly sikeresen jellemezte az *Utcakölykök* vagy az *Egy erőszakos élet* szereplőit - mindez már a múlté, egy letűnt kor testének kifakult jelei.

Ahogy arról már volt szó, *Az élet álom* (1635) (*La vida es sueño*) egy filozófiai allegória, melynek központi témája a szabad akarat és sors közötti konfliktus. A Pasolini dráma Calderónéhoz hasonló kérdéseket feszeget, alapmotívuma a sors általi eleve elrendelés alól való szabadulás lehetősége. A két műnek nemcsak a központi gondolata közös, de több főhősének neve (Rosaura, Sigismondo, Basilio) is megegyezik. Calderón drámájában Lengyelország királya börtönbe záratja saját fiát, mert egy jóslat szerint az szerencsétlenséget fog hozni az országára. Később ugyan szabadon engedi a fiút, aki azonban erőszakossá válik, így vissza kell térnie a börtönbe. Másnap reggel azzal a hírral fogadják, hogy mindent, ami történt, álmodta csupán, s ezzel a darab hátralevő részében Segismundo számára elmosódik a határ álom és valóság között. Pasolini átveszi Calderón vezérmotívumát, de nála a hősnő, Rosaura lesz az, aki egyik álomból a másikban ébred fel. A valóság, a szabadsághoz hasonlóan, a Pasolini-szöveg szerint sem lehetséges, mint ahogyan azt húga, Stella már a mű elején közli Rosaurával:

STELLA

Mert soha senki nem fog kiszabadítani téged, akkor sem,
ha addig könyörögsz is, amíg csak bírod levegővel.
És én nem tudok nem a nővéred lenni,
akkor sem, ha haláلودig tagadod!
És ugyanígy a bútorok, ez a ház, apánk,
anyánk, Pablito öcsénk
aki a Nyári Palota kertjében játszik!
Te pedig így maradnál, idegenként, üvöltve
egy egész életen át. Hát ezért kell tettetned,
és végighallgatnod mint egy játékban, minden magyarázatot,
amit erről az életről én adok neked...²¹²

²¹² Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 665.

A műben a hősnő, Rosaura három álmát követhetjük végig, melyek során minden alkalommal más és más társadalmi környezetben ébred fel: először, mint arisztokrata család sarja, második álmában prostituált, egy külvárosi barakk-negyed lakója, a harmadik alkalommal pedig középosztálybeli családban, mint „mintafeleség” jelenik meg. Az 1967 Spanyolországában játszó cselekmény pedig éppen a Pasolini által prófétaí éleslátással megjósolt korforduló hajnalára esik, mikor a fogyasztói társadalom kialakulása egyfajta társadalmi homogenizációt indít el, ugyanakkor a hatalmi pozíciók újrendeződését, a régi hatalom új formában történő megjelenését is megfigyelhetjük. Maga Pasolini is a *Lettere luterane* című írásában a társadalom homogenizálódásáról beszél, mely szerinte le fog redukálódni egy konformista, nyárspolgári²¹³ tömeggé.²¹⁴ Ez a motívum tisztán megjelenik a *Calderón*ban is, mikor Manuel, Rosaura orvosa a IV. epeiszodionban a következőket mondja:

MANUEL

[...] egy gazdag burzsoának manapság már az alacsony burzsoáziát kell utánoznia, azaz a többséget, a többséget!²¹⁵

A születés által meghatározott korlátok alól való szabadulás, az én felszabadításáért folytatott harc két síkon jelenik meg a műben: az első sík a társadalmi, ahol a *Calderón* végkicsengésének értelmében semmilyen irányban nem létezik mobilitás, az arisztokrata Rosaura örülete árán sem szabadulhat a pompázatos „aranykalitkából”, míg a második álm prostituáltja sem törhet ki nyomorúságos helyzetéből, csakúgy, mint ahogyan a harmadik álm diák- és munkásfelkelései sem vezetnek eredményre. A szabadság csupán elérhetetlen álm marad.

A másik sík a szexualitás síkja, az ödipális háromszög által kijelölt pozíciók megváltoztatásának lehetetlensége: az első álm során Rosaura saját apjába, a második esetben fiába, míg harmadik alkalommal egy diákba szeret bele, aki „akár a gyermeke is lehetne.” Ahogyan Silvia Giuliani írja, „*Calderón*”, *az álm hatalma és a hatalom álma között* című tanulmányában, Rosaura minden álm és minden ébredés alkalmával maga a botrány és a társadalmi különbözőség, incesztuózus szenvedélyeivel, lányként és anyaként.²¹⁶ A felszabadító szerelem egyetlen esetben sem teljesülhet be: egyfelől az incesztus tabúja,

²¹³ *infimo-borghese*

²¹⁴ Pasolini, Pier Paolo: *Lettere luterane*, Einaudi, Torinó, 1976., p. 92.

²¹⁵ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 682.

²¹⁶ Giuliani, Silvia: „*Calderón*”, *tra potere del sogno e sogno di potere*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012., p.164.

másfelől a társadalmi mobilitás hiányának következtében. A társadalmon és a családon belüli hierarchiák mindhárom alkalommal megmásíthatatlan hatalmi viszonyokat jelölnek ki, a síkok pedig fedésbe hozhatóak: az apa figurája, Basilio, minden esetben megtestesíti mind a világi, mind pedig a család intim szféráján belüli hatalmat, ő az, aki minden esetben megghiúsítja a tabuk megszegésére tett kísérleteket. Az apától, és annak hatalmától való félelem Rosaura és Basilio kapcsolatában manifesztálódik. Ez utóbbi olyannyira erős, hogy Luca Ronconi szerint a *Calderón*ban a prostituált Rosaura csupán az álma egy másik Rosaurának, a burzsoá Rosaurának, aki szeretné magát munkásnak álmodni. A mű igazi főszereplője valójában Basilio.²¹⁷

A *Calderón*on végighúzódó egyik legfőbb motívum is Pasolini saját életére reflektál. Ennek gyökerei *Oidipusz király* című filmjében ragadhatóak meg a legtisztábban, melynek alapmotívuma maga az Ödipusz-komplexus: a rendezőről köztudott volt, hogy rajongott édesanyjáért, akihez egészen haláláig szoros kapcsolat fűzte. A nyitó kerettörténetben a katonatiszti ruhát viselő apafigura utalás a rendező szintén katonatiszt apjára, akihez mindig is ambivalens érzelmek, viszonyok fűzték. Oidipusz és Pasolini életét egyaránt az apa alakja árnyékolta be. Ezt maga Pasolini is megvallotta: „Az *Oidipusz király*ban saját Ödipusz-komplexusom történetét mesélem el. A gyermek a prológusban én vagyok, az apja az én apám, gyalogsági tiszt, és az anya, egy tanítónő, az én anyám.”²¹⁸²¹⁹ A helyzetből való kitörési vágy *Calderón* című művében Rosaura álomból álomba való menekülésében jelenik meg. Hiába lesz azonban anya, nő vagy gyermek, erőfeszítései nem járnak sikerrel, hiszen a hatalom mindig engedelmességre kényszeríti. Mindhárom álomban a főhősnő számára megjelenik az immoralitása miatt beteljesülhetetlen szerelem: az elsőben Sigismondóról kiderül, hogy saját apja, a másodikban Pablóról, hogy saját fia, míg a harmadik álomban Enrique, a diák, tulajdonképpen mint Rosaura és Basilio fiának egyfajta projekciója van jelen. Mindhárom álomban hangsúlyos az ödipusz-struktúra és annak hatalmi aspektusa is, mely Basilio képében testesül meg, aki először mint uralkodó és apa jelenik meg, majd a Velázquez *Las meninas* című képére alapuló jelenetben fasiszta tiszt, Rosaura második álmában égi jelenségként küldi el orgyilkosait, s végül mint férj jelenti fel a diákot, mielőtt kimondaná, hogy a munkásság győzelme csupán álom marad mindörökre.

²¹⁷ *Intervista a Luca* In Pier Paolo Pasolini. *Teatro*. Ed. Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001, p. XX.

²¹⁸ Naldini, Nico: *Cronologia*, p. XCVII.

²¹⁹ *In Edipo io racconto la storia del mio complesso di Edipo. Il bambino del prologo sono io, suo padre è mio padre, ufficiale di fanteria, è la madre, una maestra, è mia madre.*

Pasolini *Calderón*jában a tragédia társadalmi és családi-ödipális szinten következik be, mely szintek összefonódnak, a hatalmi viszonyrendszerek kölcsönösen tükröződnek egymásban, fedésbe hozhatóak. A tragikus hős maga az alkotó személye, aki korának társadalmi változásait, valamint magánéleti-családi problémáit projektálja a karakterekbe, akik ez által a legkritikább esetben értelmezhetőek a dráma síkján belül, mindig egy külső referenciaponthoz kötődnek, az alkotó hős tragikumához.

A darabban végighúzódo hatalmi játékoknak, illetve e játékok freudi olvasatának akkor is van relevanciája, ha figyelmen kívül hagyjuk a szerző életének adatait, ha a szöveget nem autóbiográfiai kontextusban olvassuk, hanem politikai-társadalmi-kulturális koordinátarendszerben, építve Deleuze és Guattari tézisére, amelyet *Anti-oedipus* című művükben így foglaltak össze: „az ödipális hármass az autoritásnak és a gátlásnak olyan struktúráját indukálja, mely nemcsak a családon belül, hanem azon keresztül a társadalom általános szintjén is működik.”²²⁰ Pasolini műve a freudi Ödipusz-komplexuson, valamint az annak belátásait alkalmazó posztkoloniális nézőpontra keresztül a kolonizáló hatalom, ideológia és elnyomás itt felállított viszonyrendszerében is olvasható. Pasolini esetében az imádott munkásság és a gyűlölt burzsoázia a szeretett anya és a gyűlölt, vagy félt apa kivételéseként ölthet testet. Ugyanakkor ezeknek az érzéseknek mindig jelen van az ellentételezése is: a túlzott szerelem elszakadási vágyat szülhet, mint ahogyan a félelem az elfogadás iránti vágyat. A befogadó is talán azért érez ambivalenciát a műben, mert érzékeli e kettősséget. A Pasolini korában zajló társadalmi átalakulások, az eddig jól meghatározható osztályrendszer felbomlása és újjáalakulása különböző vásárlóerejű fogyasztói csoportokra, szociológiai aspektusból is ambivalenciát teremtett. Megszűntek az eddig jól körülhatárolható barátok és ellenségek, s megjelent a kötelező fogyasztás a társadalmat mintegy kolonizálni képes új hatalma, mely Pasolini számára a diktatúra, a fasizmus helyét vette át. *Calderón* című művében az elmúlt kor nagy társadalmi rendszereinek bukását követhetjük végig, amint a hatalom új formájának generációja éppen helyet csinál magának a háromszög csúcsán.

²²⁰ Deleuze, Gilles – Guattari, Felix: *Anti Oedipus: A Thousand Plateaus*, Continuum, London, 2004., p. 69.

A Calderón

Álomtestek és testálmok: a testre írt hatalom változatai

Visszaulva az előzőekben leírtakra, Pier Paolo Pasolini tehát a hatvanas évek közepétől írt drámákat: kórházba került, s a lábadozás ideje alatt hat művön kezdett el dolgozni. Így született meg 1967 és 73 között *Calderón* című műve is, melyet Pedro Calderón de la Barca tragédiája ihletett. A *Calderón* főhőse, Rosaura, három álmában három különféle környezetben ébred fel-születik meg. Az ébredés kapcsán kiemelt fontosságú az ágy jelenléte, mely kifejezi az álmot, a test nyugalmi állapotát, a szexualitást, ugyanakkor a társadalmi hovatartozást is, ahogyan az kiderül, amikor Basilio a harmadik álomban hellyel kínálja Enrique-t:

BASILIO

Ülj le, kérlek: oda, a bőr kanapéra,
a mi polgári lakásunk büszkeségére...²²¹

Ébredése-születése pillanatában nem ismeri fel az őt körülvevő társadalmi valóságot, minden esetben érkezik egy családtag, aki azért, hogy Rosaurát annak akarata ellenére elhelyezi szociális, morális, politikai, stb. valóságába, egyben pozícionálja a testet, mely test, legyen az arisztokrata, proletár vagy polgári család sarja, női testként mindig alá van vetve a patriarchális társadalom szabályainak.

Az identitás kialakítása a narratíva előrehaladásával folyamatosan ingadozik az elfogadás és a lázadás között, azonban a testen keresztüli szabadulás, a test (és ezzel a szellem, a lélek) felszabadítása nem lehetséges, ahogyan a mű végkicsengése is sugallja, Rosaura számára nem létezik megváltás, hiszen a test feladásával is csak egy új álom kezdődik számára, egy új látszat-materializáció.

Álomról lévén szó, a narratíva egyik lehetséges olvasatának alaphelyzete tulajdonképpen a tudattalan kivetülése, mely a mű értelmében csak testi formában képes megjeleníteni az identitást, ennek feladása, az ettől való szabadulás pedig lehetetlen. A test megjelenése ugyanakkor mindig kompromisszumot igényel az *Én* részéről, a test pedig mindig sebezhetőséget, alá- és fölérendeltségi viszonyt feltételez. Ezeknek a viszonyoknak pedig különösen a női test van kitéve.

²²¹ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 744.

Ahogy azt már kifejtettük, Pasolini művészetében mindig is kiemelt helyet foglalt el a test, a testről való diskurzus, az identitás testen keresztüli pozicionálása a családon belül és a társadalomban. *Calderón* című művében a színház, mint médium, még több teret ad a valóság rétegeinek játékba hozására. A *Calderón*ban Pasolini a társadalmon kívül rekedtek sorsát vizsgálja, lebontja az *Ént* egészen az álmon keresztüli reinkarnációig, s leleplezi annak felépítését a vágyakon keresztül, illetve a vágyakon keresztül felépített társadalmi konstrukciókig, melyek mindig a testre vannak írva, a gender kérdéstől a biológiai születéssel determinált társadalmi tabukig (incesztus). A testet és ezen keresztül az *Ént* mindig a hatalom irányítja. A *Calderón* tulajdonképpen egy politikai, társadalmi és biológia vereség története, ezt reprezentálja Rosaura utolsó záró álma a harmadik álomban, melyben a test teljes pusztulása a cél egy náci haláltáborban (ahogy azt már láttuk, Pasolini az új fasizmust a fogyasztói társadalomban látja). Rosaura csontvázként jelenik meg a többi deportált között a lágerben (az epeiszodion teljes szövegét lásd a függelékben):

ROSAURA

Az elkárhozottak, sorban, táborigyákon
feksznek: fehérek, mintha gipszből lennének
a fagyott portól szürkellő lepedőkön. Összeaszott
kezük elhagyatottan lóg ki
a takaró alól.

Nem bírják felemelni csontos, lecsupaszodott
koponyájukat: úgy néznek,
akár az ebek, akik nem értik, miért nem tudnak mozogni;
egy pontba merednek mind, ahol
talán majd feltűnik az, aki őket nézi, erősen és szabadon;
talán fel kell készülniük, hogy fogadják őt,
és a szemüregben, melybe szemük beleveszett,
a fogak előreugró koszorújában, valami
elmondhatatlan bújkál: egy mosoly.²²²

Az idézet második felében Pasolini játékba hozza a *voyeur* pozícióját, ha úgy tetszik egyfajta filmes megoldással az erőseknek ajánlja fel a megfigyelés (kamera) pozícióját-lehetőségét. Ezzel ellentétben a legyőzöttek egy pontba merednek mind, szemük beleveszett szemüregükbe, s ezzel a megfigyelés lehetősége, a szabad választás joga is megszűnik számukra.

Én is ott vagyok. Egy szinte haj nélküli
fehér csontváz, a vackomban, a lábaim

²²² Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 756.

kilógnak, olyan vékonyak mint egy magzatéi, csak
a térdcsontok gumói vastagok rajta;
hús nélküli arcomat a párna
vásznához szorítom, melyen
már sokat feküdtek előttem, kik már mind halottak;
kincsként ölelem szorosán magamhoz azt a
kevés dolgot, ami az enyém: néhány
rongy, egy fénykép... És én is, a koponyám
fehér csontjaival, mosolygok.²²³

Az álom-monológ második felében már azonosulunk Rosaura-Pasolinivel, a lecsontosodott végtagokat egy magzatéhoz hasonlítja, így tehát az álomban megint eggyé válik a kezdet és a vég. A végső üzenet tehát, ahogy azt a *Piladé*ben is láthatjuk, nem lehet más, mint hogy bármilyen próbálkozás a polgári univerzum rendjének megváltoztatására elkerülhetetlen csődöt mond. Ahogyan Casi írja, az álom, mint a valós világ megismerésének módszere a polgári tragédiákban éri el csúcspontját, ahol azonban mindig negatív értékekkel ruházódik fel: az *Orgiá*ban az álom megmentő jellegű, a nappali fény, a jólét és a szó hamis illúzióját kelti (a valóság itt az éj, a rossz, a szenvedés); a *Calderón*ban az álmot maga a hatalom határozza meg; a *Mámorban* az elfelejtett álom új vágányra tereli az eseményeket és tragikus konklúzióhoz vezet. A *Che cosa sono le nuvole?* című rövidfilmben az álom az álomban szerkezet zárja magába a valóság metaforáját (csakúgy, mint ahogyan a *Calderón*ban szereplő *Udvarhölgyek* tükörbeli játéka esetén): a Bábos (Basilio újabb reinkarnációja) által irányított álomból csak egy másik álomban való felébredés hozhat szabadulást, de az álom valóságát nem szabad megnevezni, mert amint megnevezed, nincs többé. A szó, mely az álom emlékét tudná közvetíteni a hatalom eszköze, ez utóbbi pedig nem járul hozzá (alternatív) valóságok igazságának közléséhez.²²⁴

Francesca Tommasini olvasata szerint a *Calderón*ban a cselekmény mozgatója nem annyira az álom, mint inkább a ki nem mondott álom, minthogy az a nyelven keresztül nem jelenhet meg: az álom tehát nem egy új valóság parafrázisa, nem is a freudi tudatalatti leleplezése, hanem a valóság egy nyugtalanító reprezentációja, melyet nem lehet dekódolni, hiszen nem a nyelven keresztül jelenik meg, hanem a misztérium látomásán keresztül. És éppen minthogy elmerül a misztériumban és a látomáson keresztül beszél, az álom a valóság megismerésének legerősebb és legmélyebb formája.²²⁵

²²³ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 756.

²²⁴ Stefano Casi: *Pasolini – Un'idea di teatro*, p. 140-141.

²²⁵ Tommasini, Francesca, id. mű, p. 83.

Franca Angelini szerint ahogyan a *La vita è sogno* esetében a *Calderón*ban is lehullik a vékony fátyol, mely elválasztja az álmodót az ébredéstől: az álom behatol a valóság szövetébe, minthogy ő maga a valóságban létező álom és a valóság álma.²²⁶ Calderón de la Barca szövegéből az derül ki, hogy nem az objektívnek vélt valóságot kell olvasni az élet értelmének megfejtéséhez, hiszen nem csupán az élet álom, de az álmok is csupán az álmon belüli álmok, így az egyetlen követendő érték az egyén saját szubjektív tudatának valósága. Az álom és a valóság felcserélhetőek, éppen mint az úr és szolga szcenárió esetén, hiszen az úr valósága szertefoszlik, amint a szolga eléri a függetlenség állapotát, amennyiben sikerül elérnie. Pasolini szövegének végkicsengése értelmében a föld az örök harc arénája.²²⁷ Ugyanakkor, ahogyan azt Bényei Tamás írja a *Traumatikus találkozások* című munkájában, az úr és szolga szcenárió értelmében ebben a harcban a hatalom sem győzhet végleg:

Mivel a bennszülöttet a dehumanizáló gyarmati retorika minden pillanatban újra és újra megfosztja ember-voltától, a gyarmati hierarchiában a bennszülött nem valódi szubjektum, nem valódi másik, vagyis nem olyasvalaki, akinek behódolása és elismerése valódi elégedettséggel, önmaga felsőbbrendűségének cáfolhatatlan bizonyosságával tölthetné el a gyarmatosítót. A nem-(teljesen-)embertől érkező elismerés, behódolás nem elég ahhoz, hogy az uralkodó valóban biztos lehessen uralmában. Következésképpen, hogy a gyarmati felsőbbrendűség valódi bizonyossággá váljon, a legyőzött másoknak mégis vissza kell adni ember-mivoltát.” Visszatér a tiszta interszubjektivitás fantáziaszínébe, ahol a másikat emberként tételezi, miközben a másik - bennszülött mivoltából következően - eleve nem teljes értékű ember, vagyis a küzdelem kimenetele előre lefutott.²²⁸

A *Calderón*ban hasonló dinamika mozgatja Rosaura és a hatalom (Basilio) kapcsolatát. Az én kialakulásának folyamatában minden álomban található egy tárgy, mely valamilyen értéket képvisel, ahogyan a lágerben játszódó álomban is a csontig lecsupaszodott félholt-magzatnak és maradt néhány rongy és egy fénykép a birtokában. Ezek a tárgyak az égi örület egyfajta „földeléseként” értelmezhetőek, egyfajta premodern fétis-tárgyakként. Ahogyan Bényei Tamás írja

A Marxot parafrázáló Slavoj Žižek úgy véli, az úr és a szolga narratívája az alárendeltség interszubjektív viszonyainak premodern fetiszizálását példázza. A kapitalizmusban az emberek közötti kapcsolatok defetiszizálódásával nem tűnik el az uralom és elnyomottság, csak áthelyeződik a tárgyak közötti

²²⁶ Franca, Angelini.: *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Róma, 2000., p. 131.

²²⁷ Uő., p. 129.

²²⁸ Bényei Tamás: *Traumatikus találkozások*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011. p. 74

kapcsolatokba, s ekként a társadalmi viszonyokat alapvetően meghatározó termelési és hatalmi viszonyok „többé nem nyilvánulnak meg tiszta formában az uralkodás és szolgaság interszubjektív kapcsolatában” (*Sublime* 26), hanem a tárgyak közötti kapcsolatok árca mögé rejtőznek (vö. *Plague* 99-100). Ahogyan tehát a gyarmati viszonyokban a modernitásban is tovább élő, de elleplezett hatalmi struktúrák láthatóvá válnak, úgy az interszubjektivitás elleplezett traumatikussága is világosabban körvonalazódik.²²⁹

Az első álomban, az arisztokráciában a testet díszítő elemek (ruha, gyűrű) alakítják ki az ismerőség állapotát. Stella ráparancsol Rosaurára, hogy vegye fel a család múltját magában hordozó gyűrűt az ujjára, s ezzel pozicionálja magát a társadalomban és a család történelmében, hiszen a kívülállás lehetetlen:

STELLA

Az éjjeliszekrényen van egy gyűrű. Egy aranygyűrű,
nagyon régi, mert édesanyánk, Doña Lupe,
az ő anyjától, Doña Rosaurától örökölte (úgy hívták, mint téged!),
aki még annak idején az ő anyjától,
Doña Agostina Iñiguez de Aguadótól örökölte; és anyáról az anyára,
Doñáról a Doñára, legalább Velazquez
idejéig visszaszállhatnánk. Ennek a gyűrűnek
hasonló példányait a Pradóban láthatod:
a Las meninas festményen, például. Ez magyarázza a
kő színét – vörös, lila és rózsaszín közt -, mely az
aszimmetrikus és hosszúkás foglalatba helyezve olyan,
mint a hajdanvolt kor királynőinek szoknyája.
Az első dolog, amit reggelente mindig tettél,
hogy felhúztad e gyűrűt az ujjadra. Húzd fel!²³⁰

A második álomban egy tál mozgatja előre az én kialakulásának folyamatát s pozicionálja Rosaura testét egy másik társadalmi valóságban. A tál a mosdás eszköze, mégis koszos, hiszen a perifériákon élő test lemoshatatlan mocskát hordozza:

CARMEN

Az asztal alatt van egy tál. Egy régi tál,
csupa horpadás, repedéseibe már beleszáradt
a kosz, mert miután használjuk, sohasem mossuk el.
Biztosan anyánk vette, amikor még
kislányok voltunk; mintha emlékeznék,

²²⁹ Uő., p. 74.

²³⁰ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 666.

ha-ha, nyár volt, akárcsak most, és olyan meleg,
hogy a fából és fémlemezekből összetákolt ház
falaira nem lehetett rátámaszkodni, annyira perzseltek; a por
sem mozdult itt, a külváros síkságában,
még egy lány szellő se fűjt, úgy tűnt, mintha a szemét
örök idők óta ott állna, már szinte a bűzét
sem lehetett érezni; úgy tűnt, hogy aki elment,
soha többé nem tér vissza már.²³¹

A változtatás lehetetlensége itt a szél motívumában, azaz annak hiányában jelenik meg, mely nem fűjja el a barakknegyed, a legyőzöttek szagát, akik ezt a bűzt már nem is érzik. Az idézet így folytatódik:

Ebben a hőségben
érkezett az árus fehér faszekerén;
fehér sapka volt a fején, és énekelt a hangosbemondóba;
mindenféle műanyag áru volt nála,
vörös, égszínkék, sárga és zöld tárgyak lógtak kocsijáról,
én pedig belészerettem. Minden nő
szerelmes volt belé kicsit, a házaló árusba,
a cigányfekete arcába, amint énekelt.²³²

A női testet birtokába vevő, majd azt eldobó férfi test itt a házaló árus képében jelenik meg, akinek cigányfekete az arca. Ez a kép játékba hozza az előző fejezetekben már említett alá- és fölérendeltségi viszonyt, a vágy működését a déli, a napnak kitett fekete test iránt érzett vonzalmat.

Ő adta el ezt a tálát anyánknak.
Az első dolog, amit minden reggel csinálsz, miközben
váród a vendégeket, ha-ha!, hogy megmosod a lábad közét ebben a horpadt,
fehér tálban. Mire vársz? Mosakodj.²³³

Stefano Casi kiemeli, hogy minden tragédiában, bár különböző intenzitással, de jelen van a szenvedő test, mely maga a botrány. Például a *Mámorban* a mentálisan beteg apa meztelenül akarja látni a fiát, megmutatván saját meztelenségét, mielőtt megöli őt egy késsel. A *Porcilében* a beteg fiúnak kapcsolata van a malacokkal. Az *Orgiában* a beteg férfi megkínozza a feleségét.²³⁴ A tragédia tehát a testen, főleg annak szexuális konnotációján

²³¹ Uő., p. 698.

²³² Uő., uo.

²³³ Uő., uo.

²³⁴ Casi, Stefano: *Il teatro di Pasolini: teoria vs drammaturgia*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012., p. 184.

keresztül következik be, ahogyan a szabadság látszat-elérése is csak a testen keresztül működhet(ne):

ROSAURA

Miért akar megvigasztalni?

MANUEL

Nincs más módomban arra,
hogy kárpótlást vegyek legyőzötti soroméért.

ROSAURA

Ne használja ezt a szót!

MANUEL

Arra a férfira emlékezteti, aki idejuttatta?

ROSAURA

Igen, arra a férfira gondolok, kit legyőzöttsége
idegenné tett, a mások világában...
de vén angyal képében, ki nem tud sírni...

MANUEL

Igen, szép a mások világa. És én,
én is odatartozom, mert olybá tűnik, nincs oly tulajdonságom,
mely veszélyessé tette számukra...

ROSAURA

De ön mégis az?

MANUEL

Nos, a hidalgók nemzetsége nem halt még ki Spanyolországban!

ROSAURA

Amikor viccel, úgy beszél, mint az apám...

MANUEL

Hogy merészeli kritizálni az apját? Látja?
Neki lenne joga, hogy meg akarjon öntől szabadulni!
És hogy együtt élje meg az összes spanyol atyával

a jelent és a tradíciót, ellentmondások nélkül.
Én együtt dolgozok vele az ön elrekesztésén,
melyben ön hallgatásra van ítélve: test, anyag.

ROSAURA

Mit akar mindezzel mondani nekem?

MANUEL

Hogy visszaadom a szabadságát. Kinyitom önnek a börtön,
vagy szanatórium, vagy zárda ajtait,
hívja ahogy csak akarja. Térjen vissza a világba.²³⁵

Az első álomban Rosaura egy fiatal arisztokrata hölgyként születik újjá Basilio (a hatalom örökös megtestesítője, a tabuk őre), egy gazdag madridi nemes lányaként. Találkozik Sigismondóval, akit úgy mutatnak be neki, mint édesanyja régi ismerőse, a fennálló hatalmi rendszer ellensége, akibe Rosaura egyből beleszeret:

SIGISMONDO

Rosaura! Hogy jutottál el eddig?

ROSAURA

A helyről, ahová be voltam zárva,
kiszabadított egy csoda, és utamra indított.

SIGISMONDO

Ismerem ezeket a csodákat. Ki
szabadíthat ki a toronyból? Senki más,
csak az atya, akinek Angyalai vannak.
A bérgyilkosok lépte pedig oly könnyű,
hogy az áldozat, kivel el akarják hitetni, hogy szabad,
nem hallja őket. Így még hátra sem tud fordulni,
hogy lássa a fiatal szőke szolgát, vagy a fiatal barna szolgát –
hívjuk őket Leucosnak és Melainosnak, a Fényesnek és a Sötétnek –
akik egy kifürkészhetetlen érzéstől vezérelve úgy döntöttek,
hogy becsületüket a hűségbe, a férfiasságukat az engedelmességbe
helyezik: és egyenlő alkut kötöttek
urukkal...

ROSAURA

²³⁵ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 686.

Nem, nem bérgyilkosok szabadítottak ki:
hanem egy legyőzött lázadó, amilyen te is vagy.²³⁶

Az álom motívum a kálváriák kezdete, ahogyan minden testi létben történő ébredéssel megjelenik a nem-émlékezés gesztusa. Sigismondo a születés általi determináltságból való szabadulásként ítéli meg a tanulást, de Rosaura saját emlékezetét, s ezzel az újbóli tanulás megkezdésének folyamatát nem a születéstől datálja, hiszen ez a dráma síkjában nem is lehetséges, hanem az ébredéstől, egy másik álomból. Így tehát nincs kezdet és vég, a tanulás nem vezethet szabaduláshoz, hiszen az emlékezet elvész minden ébredéssel, csak az örökös és megszakíthatatlan alárendelt állapot marad, a szíműzetés a test béklyójába:

SIGISMONDO

Milyen felnőtt lettél és kemény, ragyogó arcod
mennyi bizonyosságot és keserűséget tükröz!

ROSAURA

Megtanultam valamit Don Sigismondo!

SIGISMONDO

Elszakítva születésed láncait?

ROSAURA

Születés? Mondjon inkább ébredést: egy álomból, melyre nem emlékszem.

SIGISMONDO

Tudom, hisz így kezdődött a kálváriád.²³⁷

Hamar rájön azonban, hogy szerelme, mely látszatreményt nyújthatna lehetetlen, mert Sigismondo valójában a biológiai apja, s a kódolt incesztus-tabu kettőjük közé áll, melynek áthágását a hatalom megakadályozza. Sigismondo a monológja elején még nem mondja ki, hogy vérszerinti kapcsolat van közöttük, de a Rosaura anyjával történő találkozással már utal rá:

SIGISMONDO

²³⁶ Uő., p. 687.

²³⁷ Uő., p. 688.

Akkor még alig voltam több, mint kisfiú... mint
most Pablito: édesanyád pedig épp velem egyidős.
Ugyanabba az iskolába jártunk, és jegyesek voltunk!
Csak viccelek, csak viccelek! De a szerelmünk igaz volt.²³⁸

Már Rosaura anyja és közte is megjelent a szerelem társadalmi tabuja. Ez jelképezi az első szintet, melynek figyelmen kívül hagyása esetén a tiltás a további szinteken folytatódik, Sigismondónak ezeket a tabukat kell a hatalommal szemben áthágnia:

SIGISMONDO

Ezt csak később értettük meg. Azon túl, hogy szerettük egymást,
akkor még egyformák voltak a politikai nézeteink is.
Két büszke republikánus: testvérként szerettük
az anarchistákat és a kommunistákat. Milyen csodás dolog
a földön, az akkori Spanyolország a nép kezében!
Konformista és lázadó népének,
kicsinyesek és féktelenek, saját tragédiájuk teljében!
14 évesen már tudtam bánni a puskával,
és lőttem a Falangistákat Cáseresnél és Trujjilónál;
és 14 évesen szerelmesleveleket írtam,
mint egy katona a háborúból a kedvesének.
Mert a háború mindig elválaszt, olybá tűnik,
igazi célja elválasztani azokat, akik szeretik egymást.²³⁹

A második szinten a háború áll a szerelmesek közé, mintha csupán ez lenne a célja, s sorsszerűen lép közbe a tabuk betartatása végett, a hatalom céljainak érvényesítésére. Sigismondo vissza akar térni „valós” életébe, azonban újabb háború tör ki és ér véget, s ekkorra már Sigismondo sem tudja megkülönböztetni az álmot a valóságtól.

SIGISMONDO

Aztán a vereségünkkel mindennek vége szakadt.
Visszatérhettem volna Madridba, hogy újralássam
a kedvesemet, s hogy bocsánatot nyerve újakezdjem a tanulmányaimat,
belépjek tehát az VALÓS életbe. Mint ahogyan tudod,
nem ezt tettem.
Nem láttam többé viszont gyermek anyádat.
Teltek az évek. Egy új háború tört ki
és ért véget. Ismét túléltem
(egy álmot mesélek?), és valamiféle szörnyű nosztalgiától vezérelve
titokban visszajöttem Spanyolországba.²⁴⁰

²³⁸ Uő., p. 690.

²³⁹ Uő., uo.

Rosaura anyja azonban addigra elfogadta a hatalom által neki szánt társadalmi pozíciót és ideológiát, s ezért Sigismondo politikai bosszúból vette birtokba Doña Lupe testét. Az ideológiai ellenállást a testen keresztül törte meg, erőszakot téve a női testen, egyszerre mozgatva a vágy vonzó és taszító ereje által: A test erőszakos birtokba vétele erőszakos akkulturalizációként jelenik meg:

SIGISMONDO

S vajon kit, kit kerestem rögvest a régi Madridban,
ahol úgy bolyongtam, mint egy áldozati bárány,
mely most szökött meg a bárd alól? Kit, szívem minden
könnyedségével? Ki mást, ha nem az anyádat?
Megtaláltam, mert Madrid kicsi, provinciális
város, akik számítanak, mind ismerik egymást,
akárcsak egy faluban. De aztán kit találtam
anyád helyett? Egy ismeretlen nőt,
akinek az eltelt 15 év egy évszázadnyi
rendet és unalmat hozott: Doña Lupe, egy igazi spanyol nő,
elvek és célok nélkül, zavarban őseivel,
az élet sűrűjébe vetve, egy csonkalábú Niké.
Hát ezért hallhattad, amint kijelentette:
Himmler jól tette, hogy megölt hatmillió Zsidót
és sok más hasonló embert, kik méltatlanok az életre.
Egy gyermek tisztaságával gyűlölte Francót
velem együtt, mikor az megindult Afrikából, és
kikötött Andalúziában. Most szereti.
Milyen lehet ez a szerelem, ha nem dühödt?
Mikor így viszontláttam őt, megerőszakoltam.²⁴¹

Sigismondo megtöri a Rosaura által a testről és a testi folyamatokról alkotott idealizált képet a szavak szintjén is, s hatalmának-fizikai erejének demonstrálásra újfajta diskurzust vezet be:

SIGISMONDO

Igen, az, amit te fenséges fenyő vagy csodálatos rózsa
formájában képzelsz el, mely reggelente kibontja szirmait,
s amellyel a férj áldott gyermekekkel ejti teherbe feleségét,
azt én gyűlöletből és bosszúból vágtam anyádba,
vagy olyan szerelemből, melyet már rég nem úgy hívtak.
Ám ez nem akadályozta meg, hogy egy teremtmény jöjjön a világra.²⁴²

²⁴⁰ Uő., p. 691.

²⁴¹ Uő., uo.

²⁴² Uő., uo.

Az erőszak és a vágy játéka ugyanakkor megszül egy harmadik teremtményt, mely egyfajta *in-between* szituációba kerül és szerelmes lesz apjába, ugyanakkor ez a vágy nem teljesülhet be az incestus tabu következtében. A tabu ellenére Rosaura továbbra is „szeretni akarja” Sigismondót.

SIGISMONDO

Figyelmeztettelek, hogy ez a regényes történet
elveszejt majd a sötétben,
legalábbis így hiszem, mert a fájdalom
megfojtja az örömet, az öröm pedig a fájdalmat.
Az a teremtmény te vagy, én pedig az apád.
Látod? Nincs tovább mit mondani.
El kellett mesélnem neked ezt a történetet, szükség volt rá,
még akkor is, ha a kötelességek nem mások, mint a valóság ellenében
emelt gátak, és sokszor tökéletesen haszontalanok.
Kezdj vele, amit akarsz. Szabadságodban áll tovább nem szeretni –
és azt hiszem, ezt kellene tenned –
vagy szerethetsz is akár.

ROSAURA

Mégis szeretni akarom...²⁴³

Második ébredésekor tehát Rosaura Barcelona egy mocskos külvárosának bordélyában ébred fel, ahol prostituáltként dolgozik. Az ébredés után saját helyzetének pozicionálása itt is testvére testi jelei alapján történik, az azokra történő nem-emlékezés gesztusában utasítja el „valóságát”:

CARMEN

Miket beszélsz Rosaura, a fenébe is,
mégis hová akarsz menni, miért akarsz elmenni?

ROSAURA

Segítség, segítség! Még soha nem láttalak téged. Ki vagy?
Menj el innen, menj el, én még soha nem láttalak téged,
félek tőled, kísértet vagy, nem láttam még soha
ezeket a szemeket, ezt a száját, ezt a haját,
ezt az arcot, amivel rám meredsz... Menj el,
ne ölelj meg, ne érij hozzám... Segítség, segítség!²⁴⁴

²⁴³ Uő., p. 692.

Itt ismerkedik meg a fiatal és idealista Pablóval. A második álomban a biológiai test jelei alapján épül fel a karakter, mely során eljutunk a szexualitás jeleiig:

ROSAURA

Nézzük csak: gesztenyebarna szemecskék. Nem is csúnyák.
Kifejezőek. Dühösek, ugyanakkor édesek.
Krumplicska orr: nem kifejezetten szép,
de az alakja aranyos. Szakáll egy szál se,
vagy csak egy éppen egy halvány csík
a száj fölött. Halszerű ajkak:
a felső húsosabb és kifelé biggyed. Nem tűnsz úri fiúnak,
most, hogy így jobban megnézlek...²⁴⁵

A tesre írt jelek alapján Rosaura egyfajta biológia determinációra utalva társadalmilag is pozicionálja Pablót, aki szintén *in-between* szituációba kerül, hiszen valós származásának (biológiai szint) és jelenlegi társadalmi helyzetének (társadalmi szint) megfelelően egyszerre mutatja a szegénység és a gazdagság jeleit testén:

Szegényekre emlékeztet az arcod, olyan, mint azoké a fiataloké,
akik itt élnek köztünk, C'anMulet-ban.
Talán csak egy kicsit jobban fésült vagy.
Milyen szép a hajacskád: aranybarna.
Na jó, lehet, hogy a lányok az iskolában
tényleg odáig vannak érted. De biztosan vannak azért mások is,
talán még szebbek nálad...És mit rejtegetsz a lábad között? Ha! Ha!

PABLO

Az az én dolgom!

ROSAURA

Játszod itt a méltóságteljest és a sértődöttet, mégis
elpirulsz, akár egy tíz éves gyerek!

PABLO

De mégis milyen kérdés ez!

ROSAURA

²⁴⁴ Uő., p. 694.

²⁴⁵ Uő., p. 702.

Milyen kérdést vársz egy kurvától?²⁴⁶

Pablo okfejtése alapján a kirekesztettség helyileg meghatározható koordinátái alapján, azaz a perifériára szorulás, a központtól való eltávolodás megegyezik a börtönnel. Tehát a test fizikai korlátok közé szorítása és a kirekesztettség lényegében ugyanazon a szinten jelenik meg, a kirekesztettek létezése veszélyt jelent a társadalom számára:

ROSAURA

Már értem! Csak Velázqueznek van joga
feltörni annak aszép kis gatyácskádnak a pecsétjét!
Ha! Ha! Ha!

PABLO

Becsület szavamat adom neked, hogy semmi rosszat
sem csinálok Velázquez barátommal!
Ő olyan, mint Szókratész az athéni fiataloknak.
Amúgy meg börtönben van... mint te.

ROSAURA

Mint én? Hogy jövök én ide?

PABLO

A C'an Mulet-i barakkváros
és Granátula fegyháza
nem egy és ugyanaz talán? Te és ő
csupán számok vagytok, mert a létezésetek
veszélyt jelent a spanyol társadalomra.

ROSAURA

Mi bajod van Spanyolországgal?

PABLO

Az a gyűlölet van bennem iránta, amit neked kellene érezned,
s amire Velázquez tanított meg.

ROSAURA

Micsoda egy nagyképű kis suhanc vagy!

²⁴⁶ Uő., p. 703.

PABLO

Tizenhat éves vagyok!

ROSAURA

És miért akarsz egy lenni közülünk?
Egy buzeráns, egy andalúz, egy kurva?²⁴⁷

A születés minden formában determinál, társadalmilag és a vágyak szintjén, ami végül szintén egyé válik a kirekesztettség élményében. A „buzeránst” szexuális preferenciái okán rekesztik ki, az „andalúzt” származásának földrajzi koordinátái alapján, a kurvát pedig a társadalmi helyzete következtében választott foglalkozása miatt. A konklúzió értelmében azonban mindenki egy egyszerű dichotómia nyomán kerül elbírálásra (központ-periféria).

PABLO

Mert ha gyerekként túlságosan szereted a saját anyádat,
vagy Andalúziába születesz, vagy ha egy
fiatallal fekszel össze, aki fizet majd tovább áll,
azok olyan dolgok, amiket, ha egyszer megtörténtek, nem lehet semmissé
tenni:
és így talán majd megértesz az egészből valamit.

ROSAURA

Tehát te megértettél valamit, és ezzel veszélyes lettél te magad is?

PABLO

Igen, és még inkább az leszek,
ha majd azzá akarok válni.

ROSAURA

Mégis hogyan?²⁴⁸

Pablo végkövetkeztetése azonban még az előbb említett dichotómiát is lebontja, minden testben létező entitás bűnös, hiszen testben él, azaz azért hibás, mert teste van. Mindezt ugyanakkor csak Spanyolországban, mely buta és kicsinyes, tehát elméleti síkon elképzelhető olyan felvilágosult hely, ahol a test nem hozza magával egyből a bűnösség létét:

PABLO

²⁴⁷ Uő., p. 708.

²⁴⁸ Uő., uo.

A barátaim viccből máris ugyanazt teszik ellenem,
amit a nagy Spanyolok szeretnének tenni:
pellengérré állítani, egy cédulát tüzni a mellemre,
amelyre az van írva: „Szűz, buzeráns, vagy fattyú”,
így szabadítván fel a saját lelkiismeretüket...

ROSAURA

Velázquez barátod viszont azért ül börtönben,
mert nem akarja felszabadítani a lelkiismeretét?

PABLO

Velázquez azért ül börtönben, mert van teste.

ROSAURA

Teste?

PABLO

Igen, teste. Akárcsak neked. Azért vagy itt, mert van tested.
Test nélkül nem létezne szégyen, szenvedés és halál,
így tehát nem lenne bűnhődés.
Bűnbakok vagyunk! Méghozzá régi vágásúak,
mert a buta és kicsinyes Spanyolországban vagyunk!²⁴⁹

Később Rosaura felfedezi, hogy Pablito valójában az ő fia, aki a közte és Sigismondo között létrejött erőszakos aktusból született (a nevek megegyeznek a különböző álmok szerplői között, azonban „valóságuk” nem), s akit halottnak hitt immár tizenhat éve, minthogy születése után a testvére, Carmen elajándékozta egy gazdag barcelonai családnak, vele pedig halálhírét közölte. Ebben az esetben sem teljesezhet be a testi szerelem az incesztus tabuja miatt, s a születéskor determinált biológia jeleket is viszontláthatjuk. Rosaurát a Pap karaktere emlékezteti a történetekre, s szembesíti az incesztus tabujával:

ROSAURA

Nem emlékszem.

PAP

Gyerek voltál még amikor megismerted Sigismondót,
akit El Híjónak neveznek; húsz éves volt.
Aztán a granatulában kötött ki, a kaszárnnyában, és most ott van,

²⁴⁹ Uő., p. 709.

kopaszra nyírt fejjel és sebekkel, hegekkel borított testtel.²⁵⁰

Pasolini ismét a testre írt jelekkel írja le azt a férfit, aki legyőzte a Rosaura testét. A férfi testét azóta hegek és sebek borítják, az erőszak idején azonban még nem volt gyilkos:

PAP

De, amikor gyereket nemzett neked, még nem ölt meg senkit,
és nem is akart ölni. Egy fiúgyermeket gesztenyebarna szemekkel és
gesztenyebarna hajjal. Épp csak hogy láttad,
annyi idő sem volt, hogy megtudd, hogy hívják.
Elszenvedted az erőszakot egy fiútól anélkül,
hogy megutáltad volna. Szültél egy fiút, és elvesztetted őt.
Tiltakozás nélkül, csendben sírtál, hogy ne zavarj senkit,
aztán lassacskán elfelejtettél mindent, anélkül,
hogy szégyellted volna magad érte. De azokon a
helyeken, ahol olyan lények születnek, mint te,
akik jóra hivatottak, de nem lehet megjutalmazni őket,
születnek lények, akik a rosszra vannak hivatva,
s a kiket nem lehet elítélni. Ah, most sem szeretnék
ítéletet mondani: az anyád és a nővéred értenek a
rossz cselekedetekhez, ez minden. Szegények foggal,
körömmel védik magukat.²⁵¹

A nő testén elkövetett erőszak, a belőle születő gyerek elvétele bizonyos társadalmi szinteken nem számonkérhető senkin, ugyanakkor más tettek sem, mintha nem is képeznék részét a társadalomnak. Az elnyomott rétegek által lakott perifériák különleges helyeknek számítanak, ahol speciális szabályok érvényesülnek:

PAP

Végül is te ezekben az években azt hitted,
hogy elvesztettél egy gyereket, éppúgy, ahogy a
nyomorúságos sorsú anyák. Viszont a fiad egy szép házban élt
Barcelona legszebb utcájában, ami a Falanx mártírjainak van rendelve.
Ők lépésről lépésre követték Pabló életét, nem tévesztették
szem elől egy napra sem, és éppen hozzám fordultak
most, hogy te megismerted őt.²⁵²

²⁵⁰ Pasolini, Pier Paolo: „Calderón” In *Pier Paolo Pasolini. Teatro*. Szerk. Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001, 725 o.

²⁵¹ Pasolini, Pier Paolo: „Calderón” In *Pier Paolo Pasolini. Teatro*. Szerk. Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001, 726 o.

²⁵² Uő., p. 727.

Rosaura, miután beleszeret Pablóba és testi kapcsolat létesül köztük, még mielőtt a Pap közölné vele az incesztus tabuját, egyszerre kardként és virágként írja le Carmennek Pablo férfiasságát:

ROSAURA

Nem hiszed el? Kretén! A szerszáma
ilyen hosszú volt, olyan kemény, mint egy kard és gyengéd, mint egy virág!
Sáfrány illata volt és érintésre mint a selyem!²⁵³

A harmadik ébredéskor Rosaura középosztálybeli nő képében jelenik meg, Basilio feleségéként, akivel két gyermekük is van. Pasolini ebben az álmában Rosaura képében parodizálja ki a tipikus középosztálybeli polgárfeleséget, aki annyira azonosul társadalmi szerep-elvárásával, hogy végül teljes letargiába zuhan. Rosaura szerelme ebben az esetben is lehetetlennek bizonyul: a vágya tárgya Enrique, egy fiatal diák, akiben felismerhetőek Pablito vonásai. Ahogyan Casi írja éppen, mint a *Porcilében*, Pasolini a *Calderónban* is iróniával közelít a dramaturgiai konvenciókhoz: ez is egy lehetőség Pasolini számára arra, hogy szembesítse a polgári színház nézőit saját magukkal azáltal, hogy a polgári színházi keretein belül csinál paródiát és vonja el az értékeket az általa gyűlölt osztályok jellegzetes képviselőitől. Ebben a helyzetben tehát előáll a polgári színház tipikus „édeshármas” felállása, melyben a fiatal udvarló nem más, mint ezen háromszög egyik csúcsa: és hála az ő jelenlétének és forradalmi ideológiájának, Pasolini bohózathoz méltó lezárással fejezi be a *Calderón* harmadik álmát. Így a háromszög mintegy hitelesíti a szexuális viszonyok helyreállítását, mint a nyelvi rend helyreállításának (melyet az előző két álom a saját valóságának megfelelően rombolt a polgári által elfogadotthoz képest) közvetett következményét, mely a második részt követően az ifjú színrelépésének eredménye.²⁵⁴ Mindez persze csak akkor igaz, ha eltekintünk a Pablito és Enrique közötti hasonlóság abbéli konnotációjától, hogy esetleg Rosaura és Enrique között itt is fennállhat rokoni kapcsolat – a szöveg ezt nyíltan nem mondja ki. (S talán éppen ez a polgárság legerősebb paródiája.)

ENRIQUE

A születés, mint tudja, maga a minden. Valami Madrid
utcái felé terelt, gyászoló, provinciális sivatagok felé...
És most itt vagyok. Rekedt hangon beszélek,

²⁵³ Uő., p. 716.

²⁵⁴ Stefano Casi: *Pasolini – Un'idea di teatro*, p.134-135.

hisz joggal vagyok fáradt. Tudom, hogy nehéz,
de nem panaszkodom. Ezt az útját választottam
a férfiasságnak. Sajnálom, ha búzlók egy kicsit,
mint aki egy váróteremben töltötte az éjszakát,
anélkül, hogy levette volna a cipőjét; és a portól megkeményedett
a haja. Nem ápolom a külsőm, épp ellenkezőleg,
pusztítom. A testemre nem tekintek
értékként. Más gondolatok járnak a fejemben.²⁵⁵

A lázadó diák, Enrique, éppen a polgárság által megkövetelt testre írt jelektől kíván megszabadulni, miközben éppen azok függvényében határozza meg magát:

ENRIQUE

Ha azt mondjátok nekem, hogy a mi harcunk nem egységes,
és a munkások nem a mi oldalunkon állnak, türelmes
mosollyal ezt válaszolom: tudom, hogy ez igaz,
de én már túl vagyok ezen az igazságon. És így, ha azt mondják nekem,
hogy végtére is még egy szegény, kamaszkorban lévő rendőr is,
aki Andalúzia alsó proletár rétegeiből származik,
politikailag tisztább nálam, nos, ez esetben is
csak türelmesen mosolygok: a kételyt nem tűrő
valóság szűkös határain túl vár minket
egy új tér, melyhez, bár ha kimerülten is, mégis elégedetten
kikötünk majd: adjatok időt az időnek!²⁵⁶

Enrique az új társadalmi berendezkedést egyben új térként (téridőként) pozicionálja. Basilio, aki transzcendentálisan a téren és időn kívül áll és aki a tabuk legfőbb őre, észreveszi (álombéli) felesége és a diák között kibontakozni készülő vonzalmat, és a hatalmának gyakorlására megint az álmat hívja segítségül:

BASILIO

Rosaura, nem hallod? Ez az előadás
éppen neked szólt. Rosaura! Rosaura!
Alszik... Haha!
A régi történet.
Megérezte a veszélyt, és íme, jött a
két cinkostárs, a Szőke és a Barna,
ausztrál földekről –
azúrkék üvegcséjükkel,
mindkettőt Megmentőnek becézik.
Ők vették ölükbe az alvó lányt.
Az álom más világok felé nyit kaput,
átlépve más terekbe...²⁵⁷

²⁵⁵ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 748.

²⁵⁶ Uő., uo.

Melainos és Leucos (a két őrző) itt visszatér és más álomba szállítja el Rosaurát a tabuk áthágása elől, ugyanakkor a másik álom egy másik valóság, ahol egy újabb esély képe kecsegtet:

BASILIO

És hogy mit hagysz el az úton, utazás közben
egyik álomból a másikba,
rejtély marad: talán semmit... Igen, éppen ez az, semmit...
De te, kedves diák, talán ott érintetted meg őt,
ahol nem kellett volna, és ő mindenre érzékeny...
De valóban nem ismertétek egymást?
Már az első pillantásotoktól kezdve figyeltelek benneteket,
és amikor ő beszélni kezdett,
láttam a szemetekben felvillanni az ismeretség szikráját.
Mint Shazaman és a Démoni nő,
a szemetekkel szerelmeskedtetek.
Ej, Enrique úr! Enrique Úr!
Még ilyet! Ez is elaludt!
És milyen édesen alszik!
Íme, itt vannak, az egyik itt, a másik ott, az igazak álmát alusszák.
És én vagyok csak ébren, a férj,
kit felszarvazott az álom!
Van valami baljóslatú ebben az ő álombéli
cinkosságukban. Vagy ez az
ártatlanok örök győzelme lenne?
Á, micsoda fáradság megvédeni saját csökevényes valóságunkat!
Másfelől persze könnyű neked, diák, előadást tartani a tisztaságról,
semmi mást nem használva fel, csupán pusztá létedet!²⁵⁸

Basilio a testen keresztül átprojektálja az érzéseket és gondolatokat, hiszen azok csak a testen keresztül létezhetnek, s a testen keresztül megtörhetőek és irányíthatóak:

BASILIO

Itt a fejed, álomba merülve a bőr kanapén,
az a kócos és makacs fejed, kevés gondolattal
és kevés kétséggel: kárpótlásul azonban tele téveszmékkel,
melyek azonban az új valóságot képezik,
így haszontalan vitába szállni velük, még ha igazunk is van!
Itt a mellkasod, a szíveddel,
melyben csupán a legsekélyesebb és legegyszerűbb érzések maradtak,
és azok sincsenek gondozva, egyenesen el vannak hanyagolva:

²⁵⁷ Uő., uo.

²⁵⁸ Uő., p. 749.

de ezzel is mi értelme lenne vitatkozni?
A technikai civilizáció messze-messze a
humán civilizáció vívmányai mögé száműzi az embert:
az emberi szív pedig nem ismer többé könyörületet.
Íme, itt a hasad, utolsó menhelye
a lét előtti jónak
melynek csupán a régi intézmények garantálnak
elmondhatatlanul gyötrő, örök formát:
de te ezt most elutasítod, igazságtalanságának okán,
és, mint legszebbet, a jövőnek szenteled,
közelgő verbális örületed
idillikus moráiban. (Ultrabaloldaliság,
a marxizmus verbális rákfenéje!)²⁵⁹

Az erektlő nemiszerv a hatalom vágyának megtestesítője, s ahogyan az apák megölik
fiaikat, úgy tartja meg Basilio is a hatalmat saját maga számára:

BASILIO

És íme, a nemiszerved, mely bizonyára savanyú és meleg lett
ettől az első tavaszi szellőtől, így 68 májusán.
Tévednék? De hát úgy látom, meg van merevedve... Igen,
ifjúkori álombéli merevedés... mely kidomborítja,
ártatlansággal vetekedő szemérmertlenséggel, harisnyájának szövetét;
úgy tűnik, ezzel teszi örökké
az oly rövid, múltó ifjúkort:
azzal a világ felé meredő antennával
úgy jelölöd meg uralkodásod területét az erdőben,
mint egy fiatal állat. Ennek a jelnek pedig
semmi sem mondhat ellent...
Jól van. Lassan döntenem kell.
Egy egyszerű telefonhívás.
Értesíteni a rendőrséget, hogy a fiú itt van.
Nem is, talán inkább a Falanx parancsnokát:
a szóban forgó fiatalember
egy politikai bűnöző.²⁶⁰

Tehát az álom, nem tudja igazán megfélemlíteni a polgári hatalmat, minthogy csupán
reprezentáció, mely illuzórikusan abszolút objektivitásával végigvezeti Rosaurát a Másik
pozícióján a polgári társadalom kontextusában.

²⁵⁹ Uő., p. 750.

²⁶⁰ Uő., uo.

Rosaura: a hősnő a világ ellen

Ahogy Susan Petrilli kifejti *Donne sui generis nel teatro e nel cinema di Pasolini* (*Egyedi női karakterek Pasolini színházában és filmjeiben*) című írásában, Pasolini műveiben a nők az elnyomó, domináns társadalmi eszméssel szembeni ellenállást képviselik, elég az olyan mozivásznon ábrázolt női figurákra gondolni, mint Mamma Róma és Médea.²⁶¹ Pasolini római időszakában főként Laura Bettivel történő találkozásának köszönhető a színház világa iránt mutatott ismételt érdeklődése. Kimondottan az ő számára írja meg 1957-ben az *Un pesciolino* című egyfelvonásos darabját melyet azonban életében nem mutatnak be és kiadásra is csak posztumusz került. A darab főszereplője egy nő, aki egy tó vagy patak partján horgászik és kapásra várva elmeséli élete történetét egy képzeletbeli halnak: a fasizmust, a háborút, be nem teljesült szerelmeit, mindezt egy patriarchális társadalom árnyékában, melyben dolga csupán a férfira várni azért, hogy ne maradjon vénlány. Végül megérkezik számára a várva várt „halacska”. (Nem feladatunk, de érdekes azon elgondolkozni, hogy az olasz „pesce” (hal) szó nőnemű verziója szlengben péniszt jelent, a „pesciolino” pedig a kis halat-halacskát jelöli. Ugyanakkor Krisztus jele is a hal volt az ókeresztény kód szerint.)

Pasolini ezt követően öt év múlva, erős brechti hatásra 1963-ban ír ismét színházi szöveget egy énekes balett formájában, *Vivo e Coscienza* címmel. A történet négy fejezetből áll, az első, 1660-ban játszódó rész főhősei a paraszti származású férfi (Vivo – Élő) és a gazdag Nő (Coscienza – Lelkiismeret), az Ellenreformáció megtestesítője. A gazdag nő megpróbálja elnyerni a férfi szerelmét, aki ezt magától nem akarja megadni neki, így a nő engedelmességre kényszeríti, meg akarja téríteni pogány táncából, ám szerelmük így sem teljesül be (a történet már megelőlegezi a hat tragédia motívumait). A szerzői utasítás szerint Vivo éppen kaszál vagy arat, legalábbis a naphoz, a földhöz kapcsolódó élet-érzékek táncát járja, s pugliai vagy abruzzói, esetleg nápolyi vagy amalfii, tehát déli származású, a nő pedig trentóból, tehát északról érkezik. A sztereotipikus hatalmi pozíciók vonzására-taszítására, ezek megfordulására láttunk már példát a Szicília-állapot kapcsán, ahol a természetben élő, őserőt képviselő férfi esik a női szenvedély áldozatául (Észak és Dél). Pasolini csupán az első fejezetet dolgozta ki részleteiben, a maradék három nem tartalmaz dialógusokat, csak szerzői utasításokat. A második fejezetben a Francia Forradalom idejében járunk, Vivo városi kézműves, míg Coscienza a forradalom lelkiismerete. A harmadik fejezet a fasizmus idején játszódik, ahol Vivo még mindig paraszt képében jelenik meg, míg Coscienza a vezető polgári

²⁶¹ Petrilli, Susan: *Donne sui generis nel teatro e nel cinema di Pasolini*, In: Susan Petrilli – A. Ponzio – L. Ponzio: *Interferenze. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni*, Mimesis, Milánó, 2012., p. 56.

réteg allegórikus szerepében, a negyedikben pedig Vivót partizánként, Coscienzát pedig az Ellenállás lelkiismereteként látjuk viszont. A legutolsó jelenetben Vivót kivégzik, s Coscienza reméli, hogy legalább holtában meg tudja csókolni, ebben a részben azonban a holtak viszik el Vivót és így nem teljesülhet be a csók (a szerelem), megelőlegezve a *Calderón* ezen motívumát.

Pasolini ezt követően 1964-ben Laura Betti számára – felkérésre – megírja az *Italie magique* című egyfelvonásos darabot, melyet 1964 december 5-én mutatnak be a Teatro La Ribalta di Bologna színpadán. Az előadásban Laura Betti megcsillogtathatja énekesnői képességeit is. A darab elején már itt is egy Speaker jelenti be a fasizmus eljövételét és a II. világháború kitörését, s Laura először a Polgári Ideológia Hatásának allegórikus szerepével azonosul, mely minőségében az emberek ártatlanságát alakítja butasággá, majd ő lesz a Haza, a Halál és a Jövő Idegensége, miközben férfi hatalmasságokat megtestesítő szereplők vonulnak fel a színen: Mussolini, Hitler, valamint a két statisztá az egyik jelenetben Mao nevét ismételteti. Így tehát Basilio előképei már itt is megjelennek (csakúgy, mint a már említett Speaker), valamint táblákat is mutatnak a nézőknek, az egyiken pl. a „BRECHTI IDÉZET” kiírás szerepel. A szerzői utasítás értelmében pedig az előadás az „Átmeneti lezárás” tábla-kiírással fejeződik be, mintegy átrepítve a nézőket a következő „álomba”. Pasolini dramaturgiai döntései egyértelműen Laura Betti kvalitásainak kihangsúlyozása érdekében születtek, lehetővé téve számára a zenét és a táncot egészen az utolsó monológig, ahol drámai tehetségét csillogtathatta meg – már a darab kéziratában is Laura neve van megadva a szereplők listájában.

Ahogy Francesca Tommasini írja Rosaura karakterével kapcsolatosan, Pasolini nőfiguráit mindig erős szenvedélyek fűtik, lázadni próbálnak, de rabjaik maradnak saját vágyaiknak és mások döntéseinek, folyamatosan kutatják az emberi vigasztalást, próbálnak kitörni társadalmi kereteikből szerelmi kapcsolatokon keresztül, ezen próbálkozások azonban mindig bukásra van ítélve, hiszen mindig a már létező világrend áll helyre.²⁶² Pasolini filmes munkásságának csúcsait jelentik a már említett *Mamma Róma* és *Médeia* című alkotások, melyekben erős nőalakok a főszereplők. Ugyanakkor ahogyan Csantavéri Júlia írja „*Minden elvégeztetett!*” – *Médeia és Iasón Pier Paolo Pasolini filmjében* című írásában:

Míg Iasón modern személyiség, aki a film során változik, Médeiát az állandóság jellemzi, annak ellenére, hogy az Iasónnal megélt szerelem boldogságában alakot vált, sötét, papnői köntösét Iolkosban Peliás lányainak

²⁶² Tommasini, Francesca, id. mű, p. 188.

fehér alapon színes mintákban pompázó ruhájára cseréli, ékszereit leteszi, ő is olyan asszony lesz, mint a többiek. De ez a változás látszólagos. Médeia szenvedélye mélyebb és végzetesebb más asszonyokénál. Amikor Iasón árulása miatt ez a gyöngéddé, elfogadóvá lett asszonyisága súlyos sebet kap, Médeia visszatér eredeti önmagához. [...] Pasolini Médeiája mindvégig az a papnő marad, akit a film sok elemzője szerint legfontosabb, de mindenesetre legfelkavaróbb jelenetsorában, a kolchisi termékenység rítus emberáldozatának képein megismerünk.²⁶³

Ahogy Puskás István írja Médea figurájának komplexitása, mint allegória, magában foglal testi jegyeket, de nem egyfajta gender-szemlélet okán, hanem Pasolini sajátos látásmódja következtében, mellyel minden esetben összekapcsolja a testet hatalommal. A test mindig csatátér, mind egyéni, mind pedig a társadalom, a kultúra szintjén. A társadalmi változások tehát mindig a testre vannak írva. Ezen a ponton közel kerülünk a gender-elmélethez, de Pasolini nem ezen az úton jár, nem a nemek társadalmi szerepével foglalkozik, Médea sem a femminitáshoz tartozó, hanem inkább kulturális allegória. Beszél ugyan a nők férfiak általi alávetettségéről és kizsákmányolásáról individuális, pszichológiai és szexuális szinten, de ezt nem a nyugati kultúra kontextusában teszi, nem elemzi a nemi szerepeket. A Médeában Pasolini az alávetettség történetét meséli el a *Másik* által (mely lehet egyén, közösség vagy akár egy civilizáció is), lépésről-lépésre, az első kontaktustól a testi szerelemig, az érzelmektől a hatalmi játékig, melynek során az egyiknek az alávetettség jut. Médea számára nem a teste felett elvesztett uralom a legnagyobb probléma, hanem az a pillanat, amikor megfosztják társadalmi szerepétől: Agamben szerint ez az a pont, amikor eléri a homo sacer állapotát, amikor az ember a megfosztva társadalmi lététől a pusztá lét szintjére ér. Pasolini szerint a vágy nem csupán a hatalom motorja, de az attól való szabadulás is. Médea megfosztva társadalmi kötöttségeitől a hatalomtól való szabadulás legradikálisabb eszközét választja: gyilkol.²⁶⁴

Tehát amíg a férfi karakterek folyamatosan változnak és adaptálódnak a szituációhoz, addig a nő karakterek nem változnak és mindig visszatérnek az origóhoz. Pasolini a *Calderónban* is egy nőt választ tragédiája főszereplőjéül, hogy bemutassa, az embernek lehetetlen kitörnie születésétől determinált biológiai és társadalmi szerepéből. Világosan látszik ez a tizedik epeiszodionban, amikor Basilio ismét elküldi gyilkosait, Melainost és

²⁶³ Csantavéri Júlia: „Minden elvégeztetett!” – Médeia és Iasón Pier Paolo Pasolini filmjében, In: *Studia Litteraria* 2017/1-4: Médeia-interpretációk, p. 188.

²⁶⁴ Puskás István: *Medea la sovrana*, In: *Diacritica*, szerk: Maria Panetta, Sebastiano Triulzi, <http://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-III-17-25ottobre2017.pdf> (utolsó megtekintés: 2017. 12. 22.)

Leucost, hogy tegyék lehetetlenné Rosaura és Pablo szerelmét, miközben ő éppen próbálja kipuhatolni, hogy mi az új hatalom szava, melyhez alkalmazkodnia kell:

BASILIO

[...] Eljött az idő. Meg kell
ismételni a rítust. Persze, emlékeztek az útra,
amit lábatok már ezerszer járt végig,
hű gyilkosaim: mégis...
A cél ezúttal egy teljesen új kor,
mihez hasonló még nem volt a Múltban.
Ki gondolta volna, hogy a régi világban született,
kamasz anyjuk szoknyáját fogó, ugrádozó kölykök...
Rajtuk keresztül vezet az út.
Az élmény, ismétlem, teljesen új lesz. Nem tudom, hogy aki alszik,
ezúttal milyen világra nyitja ki szemeit.

LEUCOS

Előbb vagy utóbb megtudod.

MELAINOS

Addig is, tegyük a dolgunkat.

BASILIO

Amit kérdezek tehát, vajon érvényes-e még a törvény,
mely szerint a szerelem tovább tart, mint az álom;
hogyan tovább él-e valami *álomról álomra*;
és mit tud a nekem adatott Hatalom meríteni
egy új élet illúziójából.
Menjetek, hű Melainos és Leucos,
menjetek, s oldozzátok el a létünket
megkötő csomókat, egyenlően
osztva szét sötétséget és fényt, fájdalmat és örömet.
[...] A ti nevetek a földön:
Meváltó. Tegyetek hát jót,
fájdalmat okozva, s rosszat, boldogságot szórva szét.
Újra indul tehát az ősi, klasszikus gépezet.
Nekem azonban, a Királynak, e csarnok magányában
mélyen magamba kell néznem, s megkérdeznem,
mit mond bennem az új akarat...²⁶⁵

²⁶⁵ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 720.

Rosaura utolsó, negyedik, lágerben játszódó az előző fejezetben idézett álma az egyetlen, melyre emlékszik és melyben felismeri a valóságot, ahol szembesülni kénytelen a Hatalom kegyetlenségével, de tenni a fennálló rend ellen it is képtelen.

Ahogy erről már részletesebben írtunk, összefügg ez a Pasolini által éppen megélt társadalmi változáshoz kötődő válsággal. Az új fiatal baloldal elitően nyilatkozott a *Calderón*ról, mert szerintük a mű politikailag nem releváns. Pasolini a kritikára válaszként saját maga írt recenziót a műről. Hogy megvédje azt, a következőket írja:

A *Calderón* történései, különösen ami a befejező epizódokat illeti, aktuálpolitikai vonatkozásúak. Míg Rosaura az első két részben a calderóni metaforikus álmából elsőnek egy arisztokrata, másodjára pedig egy lumpenproletár világban ébred fel, addig a harmadik részben, amikor a fogyasztói társadalom világának kispolgári ágyában tér magához, akkor az alkalmazkodás nagyon nehezen megy neki; megéli ennek idegenségét és neurózást, és asszisztál a hatalom egy új formájának a kialakulásához. [...] Rosaurát mindhárom ébredésekor rögtön megszállja a hatalom. Az első emlékünkhöz tehát, amikor megszületünk, a hatalommal való találkozás, így ez az egyetlen világ, melyet a születés számunkra kijelöl.²⁶⁶

A Hatalmat a *Calderón*ban egy férfi szereplő, Basilio személyesíti meg, s bár minden esetben Rosaura a színpadi cselekmény látszólagos középpontja, Pasolini minden karakterét felhasználja, hogy gondolatainak hangot adjon. A tizennégy epizód során a főszereplők és ellenfeleik többszöröződnek és átalakulnak, folytonos átalakulásuk során üldözőkké és üldözöttekké válnak, de nevüket megtartják. Franca Angelini szerint a főszereplő mindig zárt és klausztofóbiát ébresztő terekben mozog, melyek az áthághatatlan társadalmi osztályokat jelképezik. Vele szemben lépnek fel a férfi szereplők, akik ezeket az akadályokat testesítik meg. Minden változatlan marad, hiszen a folyamatos mozgás során végül minden visszatér önmagába.²⁶⁷

Susan Petrilli szerint a női tér Pasolininél a vád és a kritikus pozíció tere lesz a diskurzus fő tereihez képest, saját paradigmáival, ellentéteivel, nemi és faji hovatartozásával és identitásbeli különbségeivel. A feminitás színre viszi a nemeken átívelő humán vitalitás erejét, mely esetben a *humanitas* etimológiailag nem a férfi nemhez vezethető vissza (*homo*), hanem a földhöz (*humus*).²⁶⁸ A Rosaura és Basilio közötti viszony visszavezethető az apa-fiú viszonyra (melyet már láttunk a *Mámor*ban is), s bár Basilio csak az első álomban jelenik meg az apa képében, a kapcsolatok dinamikája mégis hasonló, ugyanakkor ezúttal a női

²⁶⁶ Pasolini, Pier Paolo: *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torinó, 1979., p. 212.

²⁶⁷ Angelini, Franca: *Pasolini e lo spettacolo*, p. 134.

²⁶⁸ Petrilli, Susan, id. mű, p. 56.

nézőpontból megközelítve, melyen keresztül Pasolini kifejezi ellenérzését a patriarchális világmodellel szemben, melyben a hierarchikus társadalmi viszonyokat mindig a férfiak által birtokolt hatalom irányítja. Sigismondo bemutatkozásakor az első álomban a spanyol földet vulva alakúként írja le, miközben a repülőről fentről tekint le rá:

SIGISMONDO

Egyedül voltam a repülőn, és így magam alatt látva
Spanyolország nagy, sárga tányérját, szabadon
sírhattam. Nagy, sárga és sárgás, téglalap alakú
parcellák, négyszög formájúak – barnák és
mélyzöldek (bronzos és üres zöldből) –
követték egymást a végtelenségig, sohasem változván:
a mi Muta Anyánk hátát barázdálták,
a mi Mora Anyánktól, hosszú, barna utak,
egyik falutól a másikig, mind vulva formájúak.²⁶⁹

S ő lesz az, aki mintegy leigazza a különböző nemzetekből származó szeretőit,
férfiként kihangsúlyozva hódító hatalmát, tipikus macsóként definiálva magát:

SIGISMONDO

Igen, Madridban kellett volna élnem, ehelyett
egy kicsit itt is, ott is éltem (mint világ csavargója);
meg kellett volna nyernem egy harcot, ehelyett, hoppla, elbuktam;
spanyol nőket kellett volna szeretnem,
mégis, ügyes manőverekkel, olasz és francia,
angol és amerikai szeretők kísértek utamon.
Valaki talán látta előre, hogy Oktatásügyi miniszter
válik belőlem Spanyolországban?
Még véletlenül sem! Mindenkit csalódottságában hagytam ott
és felváltottam megbízatásomat egy sor (titkos)
küldetéssel, melyek közül soha egynek sem
lett semmi eredménye (kijátszva ezáltal
legkedvesebb barátaimat). Egyszóval minden
csúnya húzást elkövettem,
elsősorban magammal szemben,
mint egy igazi bohém...²⁷⁰

Végül Sigismondo a hódítás után visszavonulni és letelepedni kíván, megtalálni azt a
földet, mely hozzá tartozik:

²⁶⁹ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 673.

²⁷⁰ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p., 674.

DOÑA LUPE

Nem mondta, még, hogy akkor hol is telepszik le.

SIGISMONDO

Egy tisztán szimbolikus helyet fogok választani.
Nem fog érdekelni sem az éghajlat, sem a kényelem,
még kevésbé sem a nagyvárosi lét. Letelepszem
egy faluban vagy egy városban, egy régi história
alapján választva majd, mely számomra jelentéssel bír,
s így lehetővé teszi, hogy tovább folytassam eme hosszúra nyúló tréfát...
Például, a faluban ahol Machado írta
a szép versét; vagy ahol Juan Ramón Jiménez
anyja született; vagy, akár, ahol Picasso
szeretett először lányt.
Hogyan is fejezhetném be a tréfát ötvenévesen?
Párhuzamosan futok majd tovább a sínnel,
melyen az életemnek kellett volna robognia...

ROSAURA

Gyönyörű élet volt és lesz, az öné, sok utazással,
sok szép barátsággal, és sok könnyedséggel...²⁷¹

S bár Rosaurának látszólag vannak jogai, dönteni végül nem dönthet, hiszen a hatalom
már elrendelt mindent:

SIGISMONDO

Hozzám írott leveleid kezdetben majdhogynem
gyermeki szeretetről tanúskodtak
(alighogy megismertél, anyád gyors bemutatása
által), majd e levelek szinte egy csapásra
valóságos szerelmi vallomásokká változtak át...

ROSAURA

Így van, Sigismondo.

SIGISMONDO

Most már beszélhetek veled: mert ha megsértenek
(annak hallgatása, ki nem viszonzza a szerelmet),
az jogokkal ruház fel; és te tudod, hogy vannak jogaid.

²⁷¹ Uő, uo.

ROSAURA

És mit kell, hogy mondjon nekem?
Bármit mondjon is, az érzéseimen nem változtathat.

SIGISMONDO

Nem csupán én nem szerethetlek téged, Rosaura,
de te sem szerethetsz engem.

ROSAURA

Miért?²⁷²

Tanúi lehetünk Rosaura lázadásának, amikor megpróbál szembeszállni a patriarchális társadalommal, mely azután visszavezeti a tipikusan nőinek mondott szerelem világába.

SIGISMONDO

Ne kiáltsd oly nagy bátorsággal azt a „miért”-et,
azt mondd meg inkább, hogy „hogyan” szeretsz?

ROSAURA

Nem tudom, mert ez az első alkalom, hogy szeretek.

SIGISMONDO

Nekem viszont tudnom kell:
a testemet vagy a lelkemet szereted?

ROSAURA

Mindent, mindent Don Sigismondo!

SIGISMONDO

Tehát hozzám jönnél feleségül?

ROSAURA

Igen!

SIGISMONDO

És gyerekeket is akarsz?

²⁷² Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 688.

ROSAURA

Igen!

SIGISMONDO

S tudod-e, Rosaura, hogy az hogyan történik?²⁷³

Megjelenik a női test képe a szülés aktusán keresztül, melyet Rosaura először még gyermekien lát, mesés képeken keresztül, majd összeköt a testi valósággal:

ROSAURA

Hát, anyám és a nővérem úgy tartják, hogy a gyerekek egy növény alatt születnek (anyám azt mondta, rózsza, a nővérem azt, hogy káposzta alatt). De én nem hittem nekik! Megtudtam azonban, hogy az anya testéből születnek!²⁷⁴

Ezt követően felidéződik a férfi test képe, egy metaforán keresztül pedig a fallosz, mint a hatalom szimbóluma, melyet Rosaura még fenyőnek vagy rózsának képzel. A férfi és nő test különbségét Rosaura Pablito meztelenségén keresztül ismeri meg, aki ebben az áomban Rosaura tsvére, míg a második álomban Pablo már Rosaura gyermekeként fog feltűnni:

SIGISMONDO

És most mondd meg nekem, Rosaura:te úgy érzed, hogy a lelkemen túl a testemet is szereted. De tudod-e, hogy a férfi test különbözik a tiédétől... a női testtől...

ROSAURA

Persze, hogy tudom! Éppen ezért lehet szerelmeskedni!

SIGISMONDO

Szereted tehát testemnek azon részét is, mely a szerelmeskedésre való?

ROSAURA

Igen... úgy hiszem azt is szeretem...

²⁷³ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 689.

²⁷⁴ Uő, uo.

És azt is tudom, Sigismondo, hogy milyen az!
Láttam Pablitol meztelenül, amikor még gyerek volt,
de tudom, hogy aztán mikor a férfi felnő,
az a része megnő, kinyílik, kibontván szirmaikat,
mint a fenyő, vagy a rózsa.

SIGISMONDO

Most, hogy megállapítottuk, hogy ennek kapcsán
kellően tájékozott vagy – méghozzá nem is
a büszkeség pírja nélkül – térjünk át más dolgokra...²⁷⁵

Silvia Giuliani szerint míg Calderón de la Barca szövegében az álom egy olyan elem, mely segít Segismundónak integrálódni és megérteni a patriarchális társadalom értékeit, mintha az csupán egy állomása lenne a civilizáció jobbá tétele érdekében tett utazásnak, Pasolininál az álom a hatalom megkerülésére tett kísérlet, mely eleve kudarcra van ítélve. A két mű azonban más cselekményív alapján zajlik, és végkifejletük is különböző: a *La vita è sogno* feloldozással zárul, mely visszaállítja a patriarchális hierarchia világrendjét, jóváhagyva „a calderóni gondolatot, mely szerint a királyság a politikai és vallási hatalom garanciája, mely képes megoldani a konfliktusokat és rendezni a természet elszabadult erőit”.²⁷⁶

Bényei Tamás szerint az úr és szolga „feminista olvasatok kiindulópontja Simone de Beauvoir megállapítása, miszerint az úr és szolga viszonyát jellemző hegeli leírás több mozzanata sokkal inkább alkalmazható a férfi és a nő viszonyára. [...] Bényei szerint

Beauvoir megjegyzéseit a feminista filozófusok között is sokan kritizálták: Heidi M. Ravven (243), Mary O'Brien (187-8) és Carla Lonzi (278-9) például úgy vélik, nem helyes a hegeli szolgát egyszerűen azonosítani a nőkkel, akikről Hegel más helyeken és másként beszél: az, hogy úr és szolga konfliktusának - akárcsak például a *Totem és tabu*ban felvázolt freudi társadalmi ősjelenetnek – férfiak a szereplői (Jessica Benjamin 6-7), természetesen *nem* véletlen, hiszen a férfi-nő probléma Hegelnél nem is emberi, hanem természeti dilemmaként jelenik meg, vagyis a nő még a szolgastátus elérésére sem alkalmas (Mills 72-3, Lonzi 278). (urak és

²⁷⁵ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 690.

²⁷⁶ Giuliani, Silvia, id. mű, p. 165.

szolgák 60-63)²⁷⁷

A harmadik álomban Rosaura mint polgári feleség ébred fel, s énjét csak társadalmilag elfogadott teendőiként tudja felépíteni. Ezen részben Rosaura ébredése után még a szavakat is összekeveri, így a polgári helyzet eléréséhez a nyelv rendjét is vissza kell állítani:

AGOSTINA

Emlékezz!

ROSAURA

Nem tudok!
Hol vannak a gyerekek?

AGOSTINA

Az iskolában: villamos-sztrájk van
(Spanyolország mozgolódik),ezért a nagypapa ment értük.

ROSAURA

Carmen tolla összegyűródött...

AGOSTINA

He?

ROSAURA

És Carlos köpenyének kitört a hegye.

AGOSTINA

Nem értem miről beszélsz.

ROSAURA

És biztos vagyok benne, hogy apám
nem törődött vele, hogy ragyogtak-e a lábfejek;
az övéihez van szokva, melyeknek kitaposott sarkai,
és kacagó talpai vannak, a vén zsugori! És biztosan
nem ellenőrizte, hogy Carmencita kicserélte-e a szemeit.

AGOSTINA

²⁷⁷ Bényei Tamás, id. mű, p. 74.

Mégis miket beszélsz?!

ROSAURA

Ej, tudom én, hogy mit akarok mondani.
Hozz nekem, kérlek, két felforralt lepedőt,
hamár így talpon vagy. És vigyázz, nehogy összekoszold a tojásokat,
a mosottakat. És hozz nekem egy keserűpárnát is,
meg egy kávét, de puhát ám.

AGOSTINA

Rosaura!!

ROSAURA

Miért kell így üvöltölni? Hányszor
hoztam neked reggelit, mikor te lustálkodtál?
És ügyelj, hogy a kenyér szépen megpiruljon.

AGOSTINA

Rosaura!

ROSAURA

Hát jó, megcsinálom magamnak, ha még ennyi szívességet sem kérhetek tőled.
A nap már magasan jár, szép esténk lesz.
Jobb lesz felkelni. Jaj, micsoda lustaság!
Legalább a szőnyeget húzd el kicsit, kérlek,
hadd jöjjön be egy kis sötét. Nem is, inkább kapsold be
a tévét: már majdnem nyár van! A sasok
egy ideje már visszatértek a járda alá:
hallgasd, hogy rikácsolnak! De jó nekik! Mindig ugyanazok,
kislánykoromtól fogva kifaggatom őket a tengerről.
Bizony, nehéz hozzászokni.

AGOSTINA

Rosaura... hívnom kell egy orvost!

ROSAURA

Mért nevensz? Ahelyett, hogy szomorú lennél, te bolond,
ezen a meleg februári napon,
mikor én úgy beszélgetnék.
Ha Basilio most hallana! Ő, aki mindig sopánkodik,
hogy túlságosan csendes vagyok, és hogy nehezen boldogulok a dolgokkal.
Szerencsére itt van, és nem hall engem.

Még meg kell tudnom, hogy a házasságunk boldog volt-e.
A céljainknak közösnek kellene lennie, de ő mindig azzal vádol,
hogy a gyerekességem miatt nem vagyok eléggé bovarista. Ha!
Gyerünk, segíts felhúzni a tálcát az ujjamra, hogy felkeljek...
Mire vársz? Hősiesen
nekikezdek a napnak, te meg felhúzod az orrod?

AGOSTINA

Uramisten, védj meg minket!
Ez a szegény nő nem képes többé megválogatni a szavait,
egy ilyen nemes és ragyogónyelvhez méltóan,
mely oly tisztán különbséget tesz a
„caballeros” és a „las damas” között!²⁷⁸

Ahogy azonban Basilio visszaszerzi a hatalmát a polgári világban, a nyelvi rend is visszaáll, a jelölő és jelölt viszony látszólag helyreáll, annak minden rejtett ambivalenciájával, hiszen Rosaura megtalálta a módját, hogy ne engedelmeskedjen, anélkül, hogy engedetlen lenne, s visszatér az engedelmességhez, anélkül, hogy engedelmes lenne:

MANUEL

Az ön neve, hogy 'Basilio' vagy hogy 'férj', tabu
Rosaura nyelvi rendszerében.

BASILIO

Hozza vissza hozzám amilyen hamar csak lehet, kérem.

MANUEL

Ismétlem, leghamarabb 68 tavaszára,
legyen május... Ha valóban ennyire ragaszkodik hozzá!

BASILIO

Ragaszkodom, igen, ragaszkodom.

MANUEL

Így Rosaura megtalálta a módját,
hogy ne engedelmeskedjen, anélkül, hogy engedetlen lenne,
s vissza fog térni az engedelmességhez, anélkül, hogy engedelmes lenne.
Ő, aki sasokat hallgat a járda alatt énekelni,
ismét fecskéket fog hallani csivitelni az ablakpárkány alatt,
és a nap, mely sötétben kezdődik neki,

²⁷⁸ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 733.

immár napsütéssel fog. A kávé nem lesz többé puha,
hanem keserű, az ágynemű nem lesz többé forralt,
hanem mosott: tehát a dolgok
visszanyerik helyüket és minőségüket,
minthogy mindig az Ész mondja ki az utolsó szót.

BASILIO

Oké! a feleségem visszanyeri a valóság elbeszélésének képességét!

MANUEL

Kérem, ne keverje össze burzsoá helyzetét
a valósággal. Ez durva azonosítás!
Ne keverje össze a szót a csönddel vagy az üvöltéssel, uram.²⁷⁹

Ahogy Manuel fent megjegyzi, a burzsoá valóság ugyankkor nem a szó igazi valósága, hiszen a burzsoá szó vagy nem mond semmit (csönd), vagy feleslegesen üvölt. Basilio azonban maga a hatalom, ő a mindentudás, mindig azt a formát veszi fel, amelyben legjobban meg tudja tartani a társadalmi vezető szerepet, s ebben a szó a polgári valóságában éppen ebben a formában szolgálja a megfelelő célt:

BASILIO

Maga idióta orvos, fejezze ezt be.
Tényleg úgy gondolta, hogy átverhet?
Tényleg úgy gondolta, hogy show-t csinálhat
egy együgyű előtt?
Hát akkor nagyot tévedett.
Gyógyítsa meg a feleségemet, és maradjon csöndben.
Hogy maga olyan sokat trillázhatott, az csupán azért van,
mert én megadtam önnek ezt a lehetőséget.
Sokkal informáltabb vagyok, mint ön, mindenben,
Amiről most ezt az aranyos kis leckét tartotta nekem.
Jártam már az Országokban azoknak az ősi Isteneknek,
akiket ön most nagy összevisszaságban, dilettáns módon megnevezett.
Voltam az amerikai campusokon és a Mississippinél;
mélyrehatóan ismerem a szakszervezeti problémákat
és a pacifista radikalizmust az Egyesült Államokban.
A vaskos szociológiai bibliográfia minden könyvét
olvastam a társadalom új felépítését illetően,
és főleg a fiatalok új „életminőségével” kapcsolatban.
Kedves idióta orvosom, ne fárasszon le azzal,
hogy a keserű marxista brechti táncát járja itt nekem.
Amit ön oly hiú módon kérkedve tud,
azt én csupán mellékesen tudom.

²⁷⁹ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 739.

Ön csupán unalmasan hajtogatja kispolgárságát,
míg én, sorsomat követve, megélem azt.²⁸⁰

Rosaura visszatér saját valóságába, s Basilio megerősíti a férj szerepét a családban, mely a jelen történelmi helyzetben mindenható, s apáról fiúra száll, illetve a már ismertetett apa-fiú dinamikában folytatódik tovább:

BASILIO

Kedves családtagjaim, azért gyűltünk ma össze,
hogy megünnepeljünk egy - engedtessek meg nekem -
fenséges eseményt. Egy teremtmény visszatért a földre.
Egy tékozló gyermek visszatér apjához...

CARLOS

De te nem vagy az apja!

BASILIO

Hallgass: mit tudsz te a retorikai fordulatokról?
A te normáid szerint én az apja *is*,
és a fia *is* vagyok. Igaz, Rosaura?

ROSAURA

Igen, Basilio.

BASILIO

Bizonyos érzelmeket nem lehet megtagadni,
még akkor sem, ha igazságtalanok, amíg a történelem
le nem győzi őket. Mit? Fügébben akarunk
futni, mint a történelem?

CARLOS

Nem! Nem!

BASILIO

A mi polgári lényünk magában hordoz oly ősi érzelmeket,
mint hogy egy lány szereti a saját apját,
és anyját szereti saját fia:
még néhány évig ezen két szerelem egyesítése
a férj feladatát képezi.
Akinek tehát felsőbbrendűen irányítani kell, úgy, mint egy apának,

²⁸⁰ Uő, uo.

és törődést kell kapnia, úgy, mint egy fiúnak.
Valaki talán be tudná bizonyítani,
hogy a dolgoknak ne ez lenne a valós természete?

CARMENCITA

Nem, apu, nem!

BASILIO

Ha valaki mégis be szeretné bizonyítani –
a kocsit próbálván befogni az ökör elé –
az egy utópiát hajszóoló moralista lenne: terminológiai ellentmondás!

SIGISMODO

Egy istentelen kommunista lenne!

BASILIO

Pszt! Csönd! Ne lépjen túl a határokon, maga,
vén, reakciós após. Tudnivaló, hogy
egy nő számára igazságtalan egyszerre szeretni apját, ugyanakkor elviselni
a benne rejlő elnyomó ösztönt.
Ugyanúgy, ahogy igazságtalan szeretni saját fiúnkat,
miközben elfogadjuk neki érzelmi kirohanásait, az állandó
szükségérzetét az anyja irányában. Tehát,
ha ezek a dolgok igazságtalanok, harcolni
kell azért, hogy megváltozzanak, akár olyan áron is,
hogy szövetséget kötünk a kommunistákkal... De térjünk vissza
magunkhoz. Ma családi ünnep van...²⁸¹

Mindeközben odakint, a polgári otthonon kívül elindul a forradalom, míg bent
mindenki visszatér a polgári rendbe, mely azonban mégis maga a láger, ahonnan mindenki a
szabadulás lehetőségét kutatja:

AGOSTINA

De mi történik odakint... Kiáltásokat, zajongást
hallok az utcáról!

BASILIO

Mi nem vagyunk sem az utcán, sem egy téren,
kedves sógornő: a házukban vagyunk.
És éppen itt ünnepelünk.
Gyerünk, Sigismondo papa, bontsa ki a pezsgőt!

²⁸¹ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 741.

Csak egy igazságtalan világban
lehet nevetni és megismerni az élet örömeit!

SIGISMONDO

Egészségünkre, egészségünkre!

BASILIO

Az újra egészséges Rosaurára!
Add az üveget, Carlos, és emeljük
poharunkat a mamára:
„Köszönjük, hogy visszatértél a lágerbe,
ahol mindnyájunknak élnie kell,
lehetséges szabadságunkat kutatva!”

AGOSTINA

De mi történik odakint!

BASILIO

Carmencita, gyerünk, bátorság.
Ismételd velem ezt a köszöntést:
„Köszönjük, hogy ismét elfogadtad a törvényeket,
melyek szerint akaratod ellenére a lányodat nevelted:
ő folytatni fogja az elveszett polgárok harcát.”

SIGISMONDO

Egészségünkre! A kecskék táncolnak,
amikor a fekete bárány megkerül!²⁸²

Kint egyre nagyobb a hangzavar, miközben Basilio bent megvédi a rendet, ugyanakkor a változást nem lehet megállítani, s ezt felismerve az ajtót maga Basilio nyitja, felkészülve a változásra és az ehhez történő adaptációra, s belép Enrique:

AGOSTINA

Kiabálnak, mintha eljött volna a világvége,
de mégis mi történik odakint?

BASILIO

Ami engem illet, egy dolgot tudok: itt nem zajlanak
tragédiák csodás tanulságokkal.
Itt egy krónikában élünk, mely csupán az élet

²⁸² Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p.742.

semmiből szőtt kalandja. Rosaura,
nem a létezés van a történelem szolgálatában,
hanem, épp ellenkezőleg, a történelem áll a létezés szolgálatában.
Abban a pillanatban, amikor a legkevésbé vagyunk tudatában, az ősi,
feltartóztathatatlan áramlat elragad – és süt egy kis nap,
tavaszi nap, mely átmelegíti a nagy falakat –
vagy elsodor a folyó, mely a mezők füveit és virágait
egészen a város közepébe hozza -,
és talán valaki ünnepel, mint mi, a ragyogóra
pucolt házban, a levegőbe emelvén egy pohár bort,
melyet a május szomorúan tisztára színez –
és mégis ez az a pillanat, amikor a történelem beteljesül.
Az intézmények a létezés gátjai,
és a történelem másról se szól, mint ezek ledöntéséről és újjáépítéséről,
új igények szerint,
mint holmi védőgátak: ne adjuk meg
az elsőbbséget a történelemnek:
legyen alázatosan alávetve az életnek.
Te, Rosaura, nem akartad elfogadni -
egy ideig -, ezt az intézmények által
mereven határolt életet:
és az örületen, a nyelv lealacsonyításán keresztül
a történelmet kérted, hogy avatkozzon be,
mintha csak ő lenne a hatalom.
Tévedtél: épp az alázatos és sötét
élet az az érték, melyet visszautasítottál, mint egyfajta polgári
atrocitást. De most végre megértetted.
Éljen!

AGOSTINA

Sok boldogságot a jó egészséghez:
és a mi szép spanyol nyelvünkhöz!

BASILIO

Ezt nevezik gyakorlatias szemléletnek.

AGOSTINA

Igen, azért is, mert kicsit úgy érzem, hosszúra nyújtjuk,
miközben odakint... Ó, Istenem, lőnek is!
puskalövések! Lőnek! Megölik egymást!

ENRIQUE (*kintről*)

Nyissák ki, nyissák ki, kérem nyissák ki!
Engedjenek be! Kérem!

AGOSTINA

Betörök az ajtót!
Mit tegyünk Basilio?

BASILIO

Megyek, kinyitom.

AGOSTINA

Menjünk, menjünk innen gyerekek, menjünk
oda: papa, te is gyere velünk!²⁸³

Amint a kirekesztettek utat törnek maguknak elindul a változás, ugyanakkor a társadalmi rétegződés következtében, mely a kirekesztettek között is újabb kirekesztettek csoportjaira bomlik, alapvetően lehetetlen minden végleges változás. A hatalom mindig felismeri az új rendet, megosztja a csoportokat, újrendezi saját szerkezetét, éppen ezért megtörhetetlen, s mindig visszaállítja magát egy új formában, ahogyan azt már Pablo is kifejti Rosaura második álmában:

ROSAURA

Türelem, mit tudsz tenni ellene?

PABLO

Türelem? Ej, Velázquez azt mondta, hogy a virágok hatalma
a fegyverek hatalmának elfogadásában rejlik.
Ha elfogadjuk, hogy kirekesztettek vagyunk- ezt mondta - megerősítjük
a többség akaratát, mely ki akar zárni minket.
És igaza volt...De vajon akkor is igaza volt-e,
amikor azt mondta, hogy Detroit egy új Bastille,
a Téli Palota egy újabb hódítása?
Hogy a kirekesztetteknek el kell hajítaniuk a virágot, és fegyvert kell
ragadniuk?

ROSAURA

Egy kicsit örült, de ha követem a gondolatmenetét,
szerintem igaza van.

PABLO

Csak hogy nem így van! Hát éppen ez az! Nem volt igaza:

²⁸³ Pasolini, Pier Paolo: „Calderón” In *Pier Paolo Pasolini. Teatro*. Szerk. Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001, 743 o.

mert még a kirekesztettek között is vannak kirekesztettek.

BARÁTOK *(kintről)*

Pablo, Pablo! Ha! Ha! Ha!

PABLO

Itt vannak, megjöttek...

ROSAURA

Ó, Istenem! Hát máris menned kell!

PABLO

Igen, értem jönnek!
Véget ért a mi kis Konferenciánk!

ROSAURA

Azt mondom majd, hogy megtetted, hogy ügyes katona vagy,
és hogy milyen szép és nagy van neked!

PABLO

Ne, ne mondj nekik semmit!

ROSAURA

Szerelmem! Sajog a szívem elhagyni téged!

PABLO

Visszajövök majd néha-néha, már mondtam neked!

ROSAURA

Igazán? Nem hiszem...

PABLO

Igen! Visszajövök.

ROSAURA

Pablito! Add a szavad!

Mert látod, itt vagyok egyedül, kétségbeesetten,
nem tudom, merre jársz, hová mész, nem tehetek érted semmit.

BARÁTOK (*mint fent*)

Pablo! Pablo! Megvolt? Ha! Ha! Ha!
PABLO

Mennem kell. Isten veled!

ROSAURA

Isten veled!

PABLO

Isten veled!²⁸⁴

²⁸⁴ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 713.

Keretbe zárt testek - Diego Velázquez *Udvarhölgyek* című képének mediális átértelmezése Pier Paolo Pasolini Calderón című drámájában

A *Calderón* harmadik epeizodionját Pasolini Diego Velázquez *Las Meninas* című festményének belső terében képzele el, ami sokkal több egyszerű tiszteletadásnál a spanyol mester előtt. A filológiai kutatások eredményei megoszlanak azzal kapcsolatban²⁸⁵, hogy Pasolinira hatással lehetett-e a *A szavak és a dolgok* (*Les mots et les choses*) című munka első fejezete, melyben Michel Foucault teoretizálja Velázquez képén a tér, az alakok, a néző és a fények elrendezésének, beállításának rendszerét. Foucault konklúziója értelmében a kép új horizontot nyit meg, melyben a néző is főszereplővé válik, a tekintetek kölcsönössége – amint az infánsnő kifelé tekint, a néző pedig rá -, az ablakon beszűrődő fény – mely egy térbe komponálja az alakokat és a nézőt -, valamint a királyi pár – akik a képben és a képen kívül is elhelyezkednek egyszerre - tükörbéli reflexiója következtében. Ezekon túl Foucault megjegyzi, hogy a képen ábrázolt tartalom verbálisan nem adható vissza, a nyelv képtelen leképezni a látottakat.²⁸⁶ (Meg kell említenünk, hogy Foucault elméletének/elemezésének azóta több elemét is kritizálták²⁸⁷, de a tekintettel arra, hogy Pasolini jelenete erre a viszonyrendszerre támaszkod(hat), az elemzés is ezt a hipotetikus viszonyt veszi alapul.)

Pasolini *Calderónja* harmadik epeizodionjának hipotetikus színrevitelekor a mediális különbségek következtében ezen viszonyok teljesen újraértelmeződnek. A képi ábrázolás testi jelenlétté válik a színészeknek köszönhetően, megjelenik a szövegtest a színpadon, a nézők és a szereplők pedig valóban egy térbe kerülnek. Ahogyan Tiziana Landra írja, egy olyan mű, mely a tekintetek és nézőpontok, keretek és reprezentációk sokaságát tartalmazza, és a nézőt egy folyamatos látható/láthatatlan játékba vonja be, ideális terep egy olyan színház számára, ahol a metaverbális és metateátrális elemek főszerepet kapnak.²⁸⁸

Ahogyan Deres Kornélia *Képkalapács – Színház, technológia, intermedialitás*²⁸⁹ című könyvében írja, az intermedialitás kortárs tapasztalata a fiatalabb generációk számára leginkább a különböző digitális médiumokba ágyazott művészeti produktumok (színház a filmben, előadásról készült kép) formájában értelmezhető, ugyanakkor a színházi előadások egyre szervezettebb részét képezik a megjelenő technológiai médiumok, melyek különböző

²⁸⁵ Landra, Tiziana, id. mű, p 2.

²⁸⁶Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Osiris Kiadó, Budapest, 2000, pp. 21-34.

²⁸⁷ Lásd például: Zdravka Gugleta: *Michel Foucault's (Mis)Interpretation of Las Meninas, or Pure Representation as the Tautologous Structure of the Sign*, <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal201101/lal201101-01.pdf> (Utolsó elérés: 2017. 12. 08.)

²⁸⁸Landra, Tiziana, id. mű, p 3.

²⁸⁹ Deres Kornélia: *Képkalapács – Színház, technológia, intermedialitás*, JAK+PRAE.HU, Budapest, 2016. p. 39.

strukturális szinteken próbálnak beépülni, s az olvasat változatos lehetőségeit kínálják. A színház azonban úgy képes magába gyűjteni a különböző médiumokat, hogy közben megőrzi azok jellegzetességeit. [...] Így tehát felmerül a szükségessége egy paradigmaváltásnak a színház mediális szerepével kapcsolatban, s a „médium specifikusság doktrínáját középpontba helyező perspektíva helyett a színháztudománynak az intermedialitás fogalmain alapuló elméletekből kell kiindulnia”²⁹⁰. A színházról való gondolkodásunk nem a művészeti területek elkülönítésén kellene alapulnia, hanem a művészet különböző részterületek integrációján, s ezen „részterületek szakembereinek közös diskurzus-tere lenne az, ami kreatív és dinamikus irányokat nyithatna a művészet kortárs gyakorlatai és történeti-kritikai vizsgálódásai számára”²⁹¹. Pasolini nem a digitáliákon keresztül teremti meg az intermedialitást a színpadon, hanem egy festményre történő allúzióval, amelyet behív a színpad terébe, kulturális párbeszédre hívva ezzel a (jelen esetünkben hipotetikus) színházi esemény szerplőit, a színészekről a nézőkig, de az írókat és a rendezőket is.

Pasolini a második sztaszimon bevezetőjében – mely közvetlenül előzi meg a harmadik epizódiont -, a Beszélőn (Speaker) keresztül megvonja a nézőktől annak lehetőségét, hogy belépjenek a jelenet szövetébe, s egyúttal megteremti azt a távolságot köztük és színpad között, mely lehetővé teszi a látottakon való reflektálást:

BESZÉLŐ Második alkalommal (de nem utoljára) lépek itt elő, hogy magyarázattal szolgáljak a szerző nevében; hogy magyarázattal szolgáljak, és hogy elnézésüket kérjem. A jelenet, melyet most fognak látni, a hagyományos díszletezés elavult szabályai szerint lesz felépítve. Nem ezen szabályok iránti nosztalgikus indíttatásból döntött úgy a szerző, hogy bemutassa mindezt, s ebből fakadóan, hogy színpadra léptessen engem, a nem kevésbé régies és megindító szerzői utasítás helyett. Sőt, a szerző továbbra is utál, értelmének minden relatív józanságával, minden olyan díszletet, mely nem csupán jelzésértékű: mert ha nem ilyen, akkor nem más, mint annak a társadalmi rítusnak egy eleme, mely a burzsoáziának a színházat jelenti, s melyet a szerző így képtelen szeretni.²⁹²

A jelenet így nem tud a polgári színház társadalmi rítusává válni, ami pedig marad, az egyfajta kulturális rítus, vagy ahogyan Pasolini definiálja saját színházat, a „Szó színháza” vagy „Beszélő színház”, mely kultúremlerek párbeszéde a színpad és a nézőtér között.

Ahogyan már azt az előzőkben írtam, a programadó színházi manifesztumában Pasolini a színész szerepét egyfajta kultúremlerként határozza meg, aki teljes mértékben

²⁹⁰ Uő., p. 40.

²⁹¹ Uő., p. 41.

²⁹² Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 675

megérti a szöveget és annak üzenetét, majd továbbítja azt a nézők felé. Ezt az elméletet azonban ellentmondásosnak találtam, hiszen egy mediátor sohasem lehet teljesen semleges, mindig hozzáad vagy elvesz valamit, azaz torzít az üzeneten, különösképpen, ha a birtokában van a kívánt „kultúrának”, s ezért is utaltam rá, hogy Luca Ronconi a színészt csupán szócsőnek Pasolini színpadán, és állítja, hogy minden, amit Pasolini elképzelt az érthető, csak a színházban nem működik.²⁹³ Így a színészek éppen azon individualitásukat veszítik el, mely a *Manifesto*-ban említett kultúrember attribútuma. Tolmácsokká, mediátorokká válnak, saját véleményüket feladva, hiszen csak így érhet el az üzenet torzítatlanul a szerzőtől a befogadóhoz.

Pasolini színpadán tehát a „költő” szólítja meg egyenrangú félként a nézőket, s éppen mint Velázquez képén, megjelenik a szerző a színpadon, ugyanakkor ezúttal nem vizuálisan, hanem a szövegtörzson keresztül. A szerző üzenete a legfontosabb, fontosabb mint az előadás szövege, minden más szubjektumot elpusztít a célja elérésének érdekében, azért, hogy helyet csináljon az üzenetének. Luca Ronconi hangsúlyozza továbbá, hogy a *Calderón* szereplőinek pszichológiai reprezentációja nem mindig konzekvens.

A jelenet így tehát nem csupán ábrázolásmódját tekintve válik ki a dráma (vagy az előadás) síkjából, de minthogy a karakterek esetében sem beszélhetünk lineáris jellemfejlődésről, a jelenet teljesen elválik a szöveg (előadás többi) részétől. A beszélő szerepeltetésével, valamint a polgári színházi kerettel Pasolini hasonló távolságot teremt színpadi tér és nézőtér között, mint Velázquez képe, ugyanakkor a mediális különbségek miatt ehhez ellentétes előjelű kommunikációra van szükség. A kép esetében létezik egy fizikailag áthatolhatatlan fal, a vászon maga, melyet a festő le próbál bontani, a színházi térben viszont a negyedik (virtuális) fal lebontásával ez már eleve adott, a tér fizikailag átjárható, tehát ebben az esetben éppen, hogy meg kell képezni az elválasztást, amennyiben a minél hasonlóbb hatásmechanizmus elérése érdekében közelíteni próbáljuk a különböző médiumokat. (Ezt eredményezik az elidegenítő hatások, mikor is a nézőt, amint az bevonódna az előadás szövegébe, a színpadról állandóan „visszalökik”.)

Hasonló kettősség érezhető a színházi terek kiosztásában, hiszen – mint a *Las Meninas* esetében – a szerző/alkotónak egy időben kell jelen lennie a színpadon a szövegtörzson keresztül a befogadóval szemben, valamint a nézőtérén: egyszer alkotóként, majd pedig nézőként. (Egy újabb hipotézist felállítva, amennyiben az író rendezné az előadást, akkor ezek a viszonyok még tovább közelítenek a velázquezi kompozícióhoz, amennyiben az írói-

²⁹³ Siti, Walter: „*Un teatro borghese*” - *Intervista a Luca Ronconi*, p. XVII

rendezői alkotási folyamatot egy elnagyolt ívű gesztussal párhuzamba állítjuk egy kép kompozíciójának megálmódásával és magával a festési folyamattal.)

A harmadik epeiszodionban maga a főszereplő Rosaura az, aki az infánsó képében jelenik meg, s a nézőtér irányába néz, azon élet felé, ahová szökni kíván. (Pasolini *Manifesto*-ja értelmében itt tehát kultúremlékek ülnek.) A királyi pár a tükörben ezúttal nem csupán reflexió, hanem testi valóságukban vannak jelen a színpadon, abbéli igyekezetükben pedig, hogy meggyőzzék Rosaurát, fogadja el arisztokrata életét és mondjon le Sigismondo szerelméről, ők teremtik meg a szövegekörpust is a színpadon, a szerző üzenetét a dráma és a karakterek lazán megalkotott keretei között:

LUPE KIRÁLYNÉ

Fordulj meg, és nézd a hatalmas teret a hátad mögött.
A hercegi lakosztály! Mennyi levegő
a fejed fölött: királyi portól szürke lég.
Nem látod, hogy a semmiből diszkrétén
betörő déli nap fényét (melyet egy úriember
zár el néma alakjával) mint változtatja meg
a ház gazdagsága?
[...]

BASILIO RE

Nem akarsz hát vallani. Nem tudunk tehát
meggyőzni arról, hogy Sigismondo urat, akibe szerelemes vagy,
nem szeretheted, mert nincs olyan társadalmi szerződés,
mely ezt lehetővé tenné: Sigismondo antifasiszta,
száműzetésben, házi őrizetben élt,
a rendőrség nyilvántartja, megfertőzte
a szegénység, melyet védeni próbál elárulván a gazdagságot,
és – ahogyan édesanyád mondta a zsidókkal kapcsolatban –
az Állami hatóságok jobban tennék, ha a falhoz állítanák.²⁹⁴

A beszélő szövegén túl, a beleélés folyamatát megtöri a királyi pár fizikai jelenléte is; míg Velázquez képe lehetővé teszi a néző azonosulását a királyi párral, a színpadi reprezentáció a királyi pár (vélt) habitusán és beszédmódján keresztül gyökeres ellentétet képez a színpad és a nézőtérén ülők (vélt) hovatartozása között.

Életrajzi tényeket figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy Pasolini Rosaura képében is jelen van mind a színpadon, mely az apai hatalmat jelképezi felette és anyja felett, a nézőtér felé tekintve (a szabadság felé), mind pedig a nézőtérén, azzal a társadalmi réteggel, melyet ő

²⁹⁴Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 679-680.

választott, mely a szabadságot és az anyát jelképezi, innen pedig a színpad felé tekintve (mely a gyökereket és anyját jelenti számára).

Pasolini egy alluzív, intermedialis reprezentáció képét vázolja fel, egy általa elképzelt közönség számára, mely művelt, intelligens, középosztálybeli vagy proletár nézőkből áll, akik – Pasolini szerint – képesek megérteni az üzenetét. A szerző megjelenik mind a színpadon, mind pedig a nézők között, a mű minden szintjén jelen van: a beszélő az ő üzenetét hozza, ő a festő a képen, ő festi-rendezi a képet-jelenetet, ő határozza meg a nézők összetételét és határozza meg a színészek lehetőségeit. A színpadi reprezentáción keresztül megjelenik az ödipális háromszög is: ebben az álmában Rosaura szerelmes az apjába, Sigismondóba, és el szeretne szökni a világból, ahol ez nem lehetséges – ezt jelképezi az arisztokrácia, a színpad – a szabad élet felé, mely ebben az esetben a nézőtér – ahol az értelmiségiek, kultúremberek foglalnak helyet. Az átléphetetlen határ a két világ között, ahogyan Foucault írja²⁹⁵, éppen a festő vászna...

A királyi terem még visszatér a második álom alkalmával is, ezúttal azonban üres és csak Basilio néz szembe saját magával a tükörben. S ahogy elmondja, talán vele együtt a tükörben látszik a Szerző reflexiója is. A Basilio általa kifejezett magány jelentheti a Szerzővel történő azonosulást is:

BASILIO

A csarnok üres: mindenki
eltűnt a palotában. Még a
Királynő is. A gyermekek (hallani),
a kertben játszanak a Guardadame-okkal;?
Nicolasito Pertusato, a törpe,
máshol nevette meg valakit;
csakúgy, mint Marcela de Ulloa asszony... Egyedül vagyok itt
a tükörképpemmel. Talán ő is látszik velem
együtt a tükörben, a Szerző velem van.
Jóleső magány. Szükségem volt rá,
hogy kissé összeszedjem magam.
Melainos! Leucos!

MELAINOS

Itt vagyunk, Uram.

LEUCOS

²⁹⁵Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Osiris Kiadó, Budapest, 2000, p. 25.

Várjuk a parancsát.

BASILIO

Vissza kell térnetek odalentre.

MELAINOS

Hová, Uram?

BASILIO

Ahol a legutóbb voltatok.

LEUCOS

C'an Mulet-ra gondol?

BASILIO

Igen, azt hiszem így hívják azt a helyet Barcelona temetőjének falai alatt.

MELAINOS

Gondolom az öreg Basilio Cirlot viskójába.

BASILIO

Tudjátok mit kell tennetek.

LEUCOS

Természetesen, Uram!²⁹⁶

A tizenötödik epeiszodionban – utolsó előtti jelenetben - a palota képe Lägerre cserélődik. Basilio innen küldi el gyilkosait Rosaurához az utolsó szembesítésre, amikor annak emlékeznie kell eddigi valóságaira. Ez a hatalom utolsó parancsa, hiszen Rosaurának ezentúl nem lesz hol felébrednie, a szabadulás végső álmát is elveszti:

BASILIO

Itt a lágerben minden a legnagyobb rendben: természetesen az ellenünk készülődő forradalmat nem tudjuk megbosszulni. Melainos! Leucos!

²⁹⁶ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 719.

MELAINOS

Parancsoljon, Uram!

LEUCOS

Várjuk a parancsát, Basiléus: amit mint mindig,
ahogyan parancsolja,
végrehajtunk.

BASILIO

Mint mindig, egy ciklus végén, következik a besorolás.
A dolgok jelenlegi állása egyszerű:
a Hatalom először azt szolgálta, aki kritizálta őt,
hogy kezdetben még kételkedve ugyan, de megértse önnön magát. Aztán
azt szolgálta, aki szélsőséges módon
fellázadt ellene, hogy szélsőséges
öntudata alakuljon ki.
Természetének változása
saját természetéből fakadt: a Hatalom, mely mindig
hasonlóan alkotta
újra önmagát,
ez alkalommal másként született újjá.
Tehát aki kritizálta, csupán irreális álmokat kerget.
És akinek egy máshol született
Hatalommal kellett volna őt helyettesítenie,
a nép öntudatában születettével,
csupán a Hatalom céljainak végzetét követte:
a felozzlását. Így igaz. A gyerekek,
akik nemrégén még az utcákon játszottak,
már húszévesekké értek: és én, az Apa, őket szolgáltam,
hogy felszabaduljak végső, ősi formámból.
Megtanítottam nekik a felkelés
és a forradalom nyelvét.
Sokat kockáztattam.
Most azonban elviszem őket magammal, mert
semmilyen kihívás nem tűnik őszintének számomra.
Gyerünk Melainos, gyerünk Leucos, menjetek, ébresszétek fel
azt a nyugtalan teremtményt, az egyetlent,
ki fel tudja zaklatni lelkem...
De finoman ébresszétek fel,
nehogy a túl durva ébredés
kettétörje álmát. Eljött az idő,
mikor emlékeznie kell. Meg kell tudnia
hol volt, mielőtt idekerült volna. Szembesíteni
egy halott valóságot az élővel.
Utoljára adom ki nektek ezt a
parancsot, hű szolgálaim. Mostantól kezdve nincs

*más hely, hol felébredhetne...*²⁹⁷

²⁹⁷ Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, p. 754.

Bibliográfia

Adriatico, Andrea: *Un altro teatro è possibile*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Andreides Gábor: „*Belzebu*” e gli anni di piombo, In: *La storia nascente - L'Italia degli anni Settanta*, Szerk.: Puskás István. Franco Cesati Editore, Firenze, 2016.

Angelini, Franca: *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Róma, 2000.

Angelini, Franca: *Teatri moderni*, In: *Letteratura italiana – Teatro, musica, tradizione dei classici*, Szerk.: Alberto Asor Rosa. Einaudi, Torino, 1995.

Artuad, Antonin: *A könyörtelen színház: Esszék, tanulmányok a színházról*, Gondolat, Budapest, 1985.

Barbagallo, Francesco: *La questione italiana – Il Nord e il Sud dal 1860 a oggi*, Editori Laterza, Bari, 2013.

Bárberi Squarotti, Giorgio: *Le maschere dell'eroe. Dall'Alfieri a Pasolini*, Lecce, Milella, 1990.

Barca, Calderón de la: *La vita è sogno*, Torino, Einaudi, 1980.

Bassi, Shaul: *I pericoli della razza? Il caso dell'Italia*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Bernocchi, Piero: *Per una critica del '68, considerazioni per l'oggi e il domani*, Massari editore, Bolsena, 1998.

Bényei Tamás: *Traumatikus találkozások*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011.

Bhabha, Homi.K.: *A másik kérdése: sztereotípiá, diszkrimináció és a kolonializmus diskurzusa*, In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk.: Bókay Antal, Vilcsek Béla. Osiris, Budapest, 2002.

Bignami, Paola: *Pasolini costumista - il cinema tra mito e antropologia*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Bontempelli, Massimo: *Il sessantotto: un anno ancora da scoprire*, CUEC, Cagliari, 2008.

Bravo, Anna: *A colpi di cuore: storie del sessantotto*, Laterza, Róma 2008.

Bruno, Giuliana: *The Body of Pasolini's Semiotics: A Sequel Twenty Years Later*, In: *Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives*, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Cadoni, Alessandro: *Il teatro nel cinema come ritraduzione dell'ékphrasis. Calderón e Che cosa sono le nuvole?* In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Capanna, Mario: *Il Sessantotto al futuro*, Garzanti, Milánó, 2008.

Caponetto, Rosetta Giuliani: *Blaxploitation all'italiana. La Venere nera nel cinema italiano degli anni Settanta*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014.

Cariello, Marta: *Corpo critico: pensare ai limiti dell'Europa*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Carotenuto, Carla: *Percorsi transculturali e postcoloniali in Roma negata di Rino Bianchi e Igiaba Scego*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Carotenuto, Carla – Piccirilo, Silvana: *M.A.M.- Archivio del Mediterraneo. Grafie e Materie*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Casi, Stefano: *Il teatro di Pasolini: teoria vs drammaturgia*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Casi, Stefano: *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Róma, 2005.

Casi, Stefano: *Non solo tragedie*, In: *Pier Paolo Pasolini. Generi e figure*, Mediateche delle Marche, Ancona, 2001.

Casi, Stefano: *Prima della tragedia*, In: *Contributi per Pasolini*, Szerk.: Giuseppe Savoca. Olschki, Firenze, 2002.

Casi, Stefano: *Pasolini – Un'idea di teatro*, Campanotto Editore, Udine, 2015.

Casi, Stefano - Palazzi, Renato- Ponte di Pino: *Utopia o concretezza: confronto a tre voci sul rappresentabile*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Castaldo, Barbara: *“Usare la Non Ragione contro la Ragione”: Pilade e Medea*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Cazatto, Luigi: *Dis/fare l'archivio islamofobico delle relazioni anglo-meridionali: smurare il Mediterraneo*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of*

postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Chambers, Iain: *The South: from geography to epistemology*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Chiacchiararelli, Marialaura: *Un inedito cortocircuito: Pasolini-Schechner*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Chiesi, Roberto: „*Una cosa un po' mostruosa e fole*”: *la storia interiore di Nel'46!*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Chiriaco, Gianpaolo - Guarracino, Serena: *ExPost: un archivio futuro di pratiche artistiche e performance afromediterranee in Italia*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Clough Marinaro, Isabella: *'Sporco zingaro'. I rom e l'integrità del corpo della nazione*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014.

Cogoi, Giancarlo: *Lázongó évek* In: *Dario Fo a Nobel-díjas komédiás. Tőle, róla*. Szerk.: Madarász Imre. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1998.

Colarizi, Simona: *Storia politica della Repubblica*, Laterza, Róma, 2007.

Colombo, Fausto: *Boom: storia di quelli che non hanno fatto il '68*, Rizzoli, Milánó, 2008.

Congiu, Massimo: *Dall'evoluzione e trasformazione dei movimenti degli ultimi anni Sessanta alla nascita delle Brigate Rosse*, In: *La storia nascente - L'Italia degli anni Settanta*, Szerk.: Puskás István. Franco Cesati Editore, Firenze, 2016.

Cordazzo, Isadora: *Impianto strutturale e pretogativa drammaturgica ne I Turcs tal Friül di Pasolini: una breve riflessione*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Cortázar, García de – Vesga, González: *Spanyolország története*, Osiris Kiadó, Budapest, 2005.

Corsetti, Giorgio Barberio: *A teatro con Ninetto e Franco Citti*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Craig, Edward Gordon: „*A színház művészete. Első párbeszéd*”, In: *Új színház felé*, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1963.

Csantavéri Júlia: „*Minden elvégzetett!*” – *Médeia és Iasón Pier Paolo Pasolini filmjében*, In: *Studia Litteraria 2017/1-4: Médeia-interpretációk*, Szerk.: D. Tóth Judit, Bódi Katalin, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2017.

Csantavéri Júlia: *La parola e il silenzio. Il Porcile di Pasolini*, In: *La storia nascente - L'Italia degli anni Settanta*, Szerk.: Puskás István. Franco Cesati Editore, Firenze, 2016.

Deleuze, Gilles – Guattari, Felix: *Anti Oedipus: A Thousand Plateaus*, Continuum, London, 2004.

De Marinis, Marco: *Il nuovo teatro italiano, la questione dell'attore e l'anomalia Pasolini*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Depiano, Valeria: *Senza distinzione di razza? Razzismo in controluce nel discorso pubblico italiliano tra anni Cinquanta e anni Settanta*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Deres Kornélia: *Képkalapács – Színház, technológia, intermedialitás*, JAK+PRAE.HU, Budapest, 2016.

Derobertis, Roberto: *Meridionali, migranti, colonizzati. Una prospettiva postcoloniale su Cristo si è fermato a Eboli e sull'Italia meridionale contemporanea*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014.

Derobertis, Roberto: „*Ognuno fa sentire la sua voce*”: *rileggere Rocco Scotellaro e il Sud subalterno nella condizione postcoloniale*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

De Franceschi, Leonardo: *Cinemaafrodiscendente, la memoria e il futuro dei cineasti afrodiscendenti in Italia*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

De Sousa Santos, Bonaventura: *Epistemologies of the South and the future*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Di Maio, Fabrizio: „*Trasmigrazioni*” di idee nelle tragedie e nei film di Pasolini, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Ditadi, Federica: *L'archivio coloniale in Italia. Storia di Woizero Bekelech e del signor Antonio*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Doi, Hideyuki: *Recensione: Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini, <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/3703> (Utolsó megtekintés: 2017. január 5.)

Fabbri, Paolo: *Free/Indirect/Discourse*, In: Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Felice, Angela: *Pasolini e la giustizia. Il «caso» Pilade*. In: *Pasolini, Foucault e il "politico"*, Szerk.: Raoul Kirchmayr. Marsilio Editori, Venezia, 2016.

Felice, Angela: *Alla ricerca del padre perduto. Dinamiche di famiglia spezzata ne I Turcs tal Friül*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Fett, Anne Julia: *Il carattere „doppio” del linguaggio teatrale in Orgia di Pasolini e Katzelmacher di Fassbinder*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.

Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000.

Francese, Joseph: *Pasolini's 'Roman Novels', the Italian Communist Party, and the Events of 1956*, In: Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Franco, Mario: *Pasolini e Napoli - "Caro Eduardo giriamo un film"*, In: *“la Repubblica”*, 2005. november 14. <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/sud-italia/pasolini-e-napoli-caro-eduardo-giriamo-un-film/> (Utolsó megtekintés: 2017. január 6.)

Gallo, Francesca: *L'arte italiana alle prese con il postcoloniale: appunti da una ricerca*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Giachetti, Diego: *Oltre il sessantotto, prima, durante e dopo il movimento*, Biblioteca Franco Serantini, Pisa, 1998.

Ginsborg, Paul: *L'Italia del tempo presente*, Einaudi, Torino, 1998.

Giuliani, Gaia: *Per una mappatura transnazionale dell'assegnazione dei colore tra colonialismo e condizione postcoloniale*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale*,

l'Italia e il tempo a venire, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Giuliani, Silvia: „*Calderón*”, *tra potere del sogno e sogno di potere*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Gramsci, Antonio: *Quaderni del carcere*, Et Biblioteca, Róma, 2014.

Grechi, Giulia: „*Le storie piú belle sono raccontate da cose, cose che stanno morendo*”: *immaginari (post)coloniali, memorie pubbliche e private del colonialismo italiano*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Greene, Naomi: *Salò: The Refusal to Consume*, In: Pier Paolo Pasolini - *Contemporary Perspectives*, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Guccini, Gerardo: *Pilade come Pasolini. Teatro politico e corpo mentale*, In: *Pasolini, Foucault e il “politico”*, Szerk.: Raoul Kirchmayr. Marsilio Editori, Venezia, 2016.

Guccini, Gerardo: *(S)velare il Manifesto*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Harmat György: *Pregiudizi sotto pelle. Pasolini: cinema e omosessualità*, In: *La storia nascente - L'Italia degli anni Settanta*, Szerk.: Puskás István. Franco Cesati Editore, Firenze, 2016.

Harrison, Joseph: *The Spanish Economy – From the Civil War to the European Community*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Lago, Paolo: „*e parlo come nel monologo del personaggio di una tragedia*”: *parole teatrali nel cinema di Pasolini*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Landra, Tiziana: *Sul teatro come pura immagine. Pasolini tra Velázquez e Foucault*, <http://www.pierpaolopasolini.eu/exibart.pdf> (Letöltés 2012. május 12.)

Levato, Vincenzina: *Lo sperimentalismo tra Pasolini e neoavanguardia (1965-1965)*, Rubbettino, Róma, 2002.

Luijnenburg, Linde: *The Other in Italian Postcolonial Cinema. Pasolini and Fellini. Two Case Studies*, In: *Incontri – Rivista europea di studi italiani*, 2013/28/1, www.rivista-incontri.nl

Lombardi - Diop, Cristina – Romeo, Caterina: *Introduzione. Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014.

Livio, Gigi: *Pasolini e il „teatro di contraddizione” e „dell’antagonismo”*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Luglio, Davide: *Pasolini e il „vaccino” di Barthes*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Lukovszki Judit: *Ionesco képei*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2005.

Madarász Imre: *Tradizione e progresso nel Pilade di Pasolini*, In: *La storia nascente - L'Italia degli anni Settanta*, Szerk.: Puskás István. Franco Cesati Editore, Firenze, 2016.

Maio, Fabrizio di: *“Trasmigrazioni” di idee nelle tragedie e nei film di Pasolini*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Mango, Lorenzo: *La lingua scritta della realtà. Cinema e teatro nella riflessione teorica di Pasolini*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Manzoli, Giacomo: *Il cinema inconciliabile di Pasolini*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Mari, Lorenzo: *Questioni di frontiera meridionale: „Un mese a Johannesburg” di Franco Fortini*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D’Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Mariniello, Silvestra: *Toward a Materialist Linguistics: Pasolini’s Theory of Language*, In: *Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives*, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Marino, Massimo: *Pasolini sulle scene del nuovo millennio. Dal „teatro di Parola” al „teatro della realtà” e oltre*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Martini, Simona: *Cantare una nuova nazione: un archivio della musica pop-rock italiana*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D’Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Massari, Roberto: *Il '68 come e perché*, Massari editore, Bolsena, 1998.

Mélan, Amandine: *Medea: la sopravvivenza del mito e la scomparsa del sacro*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Micheluz, Daniele: *Guido Solera - Il prototipo di un personaggio*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Milicia, Maria Teresa: *Postcolonialism or postmeridionalism? Reflections on postcolonial theory from the perspective of the research "Into the heart of Italy"*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Moe, Nelson: *The View From Vesuvius - Italian Culture and the Southern Question*, University of California Press, 2006.

Moravia, Alberto: *Teatro*, Bompiani, Milánó, 2007.

Morone, Antonio M.: *Quando é stato archiviato il colonialism italiano?*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Moscato, Italo: *Pasolini teatro, nell'epoca dei manifesti e del brodo primordial*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Naldini, Nico: *Cronologia*, In: Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, Szerk.: Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001.

Naldini, Nico: *I primi testi teatrali del tempo friulano*, In: *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, Szerk.: G. De Santi-M. Puliani, Cigno Galileo Galilei, Róma, 1995.

Naldini, Nico: *Pier Paolo, My Cousin...*, In: Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Naldini, Nico: *Pasolini*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2010.

Nascimben, Laura: *Riflessioni sull'esperienza linguistica del teatro di Parola*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Nepomuceno, Maria Rita: *Pier Paolo Pasolini, un teatro disperato: tra sadismo e contestazione*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Nicolai, Roberta: *Il discorso parlato dal corpo*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

O'Healy, Áine: *Intimità interrazziali nel cinema postcoloniale italiano*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014.

Panicali, Anna: *Il teatro di parola: mito e rito*, In: *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Szerk.: E. Fabbro, Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine, 2004.

Pasolini, Pier Paolo: *Abiura dalla Trilogia della vita*, In: *Lettere Luterane*, Garzanti, Milánó, 2010.

Pasolini, Pier Paolo: *Calderón*, In: Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, Szerk.: Walter Siti. Arnaldo Mondadori Editore, Milánó, 2001.

Pasolini, Pier Paolo: *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torinó, 1979.

Pasolini, Pier Paolo: *Dibattito al teatro Gobetti*, In: Pier Paolo Pasolini: *Teatro 2*, Szerk: Oliviero Ponte di Pino. Garzanti, Milánó, 2014.

Pasolini, Pier Paolo: *Empirismo eretico*, Garzanti, Milánó, 1972.

Pasolini, Pier Paolo: *Eretnek empirizmus*, Budapest, Osiris, 2007.

Pasolini, Pier Paolo: *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, In: *Il Giorno*, 1963. november 6.

Pasolini, Pier Paolo: *Il mio Accattone in tv dopo il genocidio*, In: *Lettere Luterane*, Garzanti, Milánó, 2010.

Pasolini, Pier Paolo: *Irrealtà accademica del parlato teatrale*, In: *Saggi sulla letteratura e sull'arte vol. I*, Szerk.: Walter Siti, Silvia De Laude. Milano, Mondadori, 1999.

Pasolini, Pier Paolo: *Il portico della morte*, Garzanti Editore, Milánó, 1988.

Pasolini, Pier Paolo: *Kiáltvány egy új színházért*, In: *Színház - 1993. április* (Ford.: Pintér Judit)

Pasolini, Pier Paolo: *Lettere luterane*, Einaudi, Torinó, 1976.

Pasolini, Pier Paolo: *Le ceneri di Gramsci*, Einaudi, Milánó, 1981.

Pasolini, Pier Paolo: *Levél Alberto Moraviához*, http://pasolini.blog.hu/2015/10/08/level_alberto_moraviahoz (Utolsó elérés: 2017. 12. 23.), (Ford.: Puskás István)

Pasolini, Pier Paolo: *Manifesto per un nuovo teatro*, <http://www.pasolini.net> (Letöltés: 2008. október. 28.)

Pasolini, Pier Paolo: *Manifesto for New Theatre*, In: Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Pasolini, Pier Paolo: *Nuove questioni linguistiche*, In: O. Parlangeli: *La nuova questione della lingua*, Brescia, Paideia, 1971.

Pasolini, Pier Paolo: *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960.

Pasolini, Pier Paolo: *Il Pci ai giovani*, In: *L'Espresso* 1968. június 16., <http://temi.repubblica.it/espresso-il68/1968/06/16/il-pci-ai-giovani/?h=3>

- Pasolini, Pier Paolo: *Olaj*, Kalligram, Pozsony, 2015. (ford.: Puskás István)
- Pasolini, Pier Paolo: *Saggi sulla letteratura e sull'arte vol. 1*, Szerk.: Walter Siti, Silvia De Laude. Milano, Mondadori, 1999.
- Pasolini, Pier Paolo: *Saggi sulla letteratura e sull'arte, vol. 2*, Szerk.: Walter Siti, Silvia De Laude. Milano, Mondadori, 1999.
- Pasolini, Pier Paolo: *Scritti Corsari*, Garzanti Editore, Milánó, 2015.
- Pasolini, Pier Paolo: *Tetis*, In: Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.
- Pasolini Pier Paolo: *Tutte le poesie I*, Mondadori, Milano, 2003.
- Pasolini, Pier Paolo: *Tutte le poesie II*, Mondadori, Milánó, 2003.
- Pasolini, Pier Paolo: *Vita attraverso le lettere*, Szerk.: Nico Naldini, Torinó, Einaudi, 1994.
- Pavis, Patrice: *Színházi szótár*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006.
- Petrilli, Susan: *Donne sui generis nel teatro e nel cinema di Pasolini*, In: Susan Petrilli – A. Ponzio – L. Ponzio: *Interferenze. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni*, Mimesis, Milánó, 2012.
- Petrovich Njegosh, Tatiana: *Che cos'è la razza? Il caso dell'Italia*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.
- Picconi, Gian Luca: *La Furia del Passato. Appunti su Pasolini e I' Orestiade*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.
- Pressburger, Giorgio: *L'empatia e le concordanze*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.
- Punzo, Armando: *Il mio Pasolini incompiuto*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.
- Puppa, Paolo: *Per una drammaturgia al plurale*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.
- Puskás István: *Italia de profundis. Gli anni di piombo nel romanzo contemporaneo*, In: *La storia nascente - L'Italia degli anni Settanta*, Szerk.: Puskás István. Franco Cesati Editore, Firenze, 2016.
- Puskás István: *Medea la sovrana*, In: *Diacritica*, Szerk.: Maria Panetta, Sebastiano Triulzi. <http://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-III-17-25ottobre2017.pdf> (utolsó megtekintés: 2017. 12. 22.)

Puskás István: *Távoli világok - Kulturális identitás és idegenség az olasz irodalomban a kora újkortól napjainkig*, Printart-Press, Debrecen, 2015.

Puskás István: *Premessa - Il Passato nascente. L' Italia degli anni Settanta vista dal 2015*, In: *La storia nascente - L'Italia degli anni Settanta*, Szerk.: Puskás István. Franco Cesati Editore, Firenze, 2016.

Puskás István: *Utószó*, In: Pier Paolo Pasolini: *Olaj*, Kalligram, Pozsony, 2015.

Ricatti, Francesco: *'Scatenate l'inferno!' Fantasie dell'impero nella tifoseria della Roma*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014.

Ricci, Daniela: *Il cinema di Dagmawi Yimer: un nuovo sguardo sull'italia di oggi*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Rimini, Stefania: *Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Ronconi, Luca: *Ambiguità e teatralità di Pasolini*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Rossetto, Tania – Varotto, Mauro: *Archivi nuovi del paesaggio: interrogativi sul 'postcoloniale italiano' a partire dal documentario Piccola terra/Small land*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Rumble, Patrick: *Stylistic Contamination in the Trilogia della vita: The Case of Il fiore delle mille e una notte*, In: Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Said, Edward W.: *Cultura e Imperialismo*, Gamberetti, Róma, 1998.

Sangallo, Lorenzo: *Pasolini e lo sguardo del poeta*, Giuseppe Voza Editore, Casella, 2017.

Santato, Guido: *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1980.

Santato, Guido: *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione storica*, Carocci, Róma, 2013.

Santi, Gualtiero De: *Il teatro di parola*, In: *Perché Pasolini*, Szerk.: G. De Santi, M. Lenti, R. Rossini, Firenze, Guaraldi, 1978.

Scacchi, Anna: *Nodi e questioni intorno al 'parlare di razza'*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il*

postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Scarpa, Raffaella: *La questione della lingua. Antologia di testi da Dante a oggi*, Carocci editore, Róma, 2012.

Sciacovelli, Antonio Donato: *Fu vero porno? Il Decameron e la commedia all' italiana*, In: *La storia nascente - L'Italia degli anni Settanta*, Szerk.: Puskás István. Franco Cesati Editore, Firenze, 2016.

Silvestri, Filippo: *Per un Mediterraneo dei contrappunti tra mal d'archivio e nuove epistemologie*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Siti, Walter: *L'opera rimasta sola*, In: Pier Paolo Pasolini: *Tutte le poesie, vol. 2*, Milánó, Mondadori, 2003.

Siti, Walter: *Pasolini's 'Second Victory'*, In: Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Siti, Walter: „*Un teatro borghese*” - *Intervista a Luca Ronconi*, In: Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, Szerk.: Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milánó, 2001.

Sitney, P. Adams: *Accattone and Mamma Roma*, In: Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Spackman, Barbara: *'Italiani d.o.c.'? Posing e passing nell'Italia postcoloniale*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014.

Stone, Jennifer: *Pasolini, Zanzotto and the Question of Pedagogy*, In: Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Syxy, Antonio: *Una parola necessaria*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Szilvássy Orsolya: *Pasolini e Gyula Herczeg*, In: *La storia nascente - L'Italia degli anni Settanta*, Szerk.: Puskás István. Franco Cesati Editore, Firenze, 2016.

Testa, Bart: *To Film a Gospel ...and Advent of the Theoretical Stranger*, In: Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.

Tiezzi, Federico: *Il Teatro di Poesia*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.

- Tolomelli, Marica: *Il Sessantotto: una breve storia*, Carocci, Róma, 2008.
- Tomasello, Dario: *Un Teorema pasoliniano? L'inganno identitario e l'ex-antropologo Rucello*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.
- Tombi Beáta: *Scienza e pubblicità negli anni Settanta*, In: *La storia nascente - L'Italia degli anni Settanta*, Szerk.: Puskás István. Franco Cesati Editore, Firenze, 2016.
- Tommasini, Francesca: *La sperimentazione teatrale di Pier Paolo Pasolini nel panorama drammaturgico novecentesco*, Roma Tre, Róma, 2013.
- Trento, Giovanna: *Pasolini e l'Africa - L'Africa di Pasolini*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2010.
- Trevisan, Giacomo: *Il teatro dell'Io. Mito, sacro, tragico. Su „Edipo all'alba”*, In: *Pasolini e il teatro*, Szerk.: Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini. Marsilio Editori, Venezia, 2012.
- Tricoli, Antonio: *Pasolini. Gesto e maniera*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.
- Triulzi, Alessandro: *Volti nascosti, storie rimosse. Voci a contrasto dell'Italia postcoloniale*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014.
- Vallorani, Nicoletta: *Valgie. Oggetti, memorie e voci nel documentario italiano sull'Altro*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.
- Vecce, Carlo: *Dal Boccaccio napoletano a Pasolini*, In: *La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi, Atti del XIV Congresso Nazionale dell'ADI*, Università degli Studi di Genova, Genova, 2012.
- Veneziani, Marcello: *Rovesciare il '68: pensieri contromano su quarant'anni di conformismo di massa*, Mondadori, Milánó, 2008.
- Verbaro, Catarina: *Presentazione*, In: *Pasolini e le periferie del mondo*, Szerk.: Paolo Martino, Caterina Verbaro. Edizioni ETS, Pisa, 2016.
- Ward, David: *A Genial Analytic Mind: 'Film' and 'Cinema' in Pier Paolo Pasolini's Film Theory*, In: *Pier Paolo Pasolini - Contemporary Perspectives*, Szerk.: Patrick Rumble, Bart Tesla. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1994.
- Welch, Rhiannon Noel: *Razza e (ri)produttività. Per una lettura biopolitica della razza nell'Italia postunitaria e contemporanea*, In: *L'Italia postcoloniale*, Szerk.: Cristina Lombardi-Diop, Catarina Romeo. Le Monnier Università, Firenze, 2014.

Zaccaria, Paola: *Gli archivi incarnati del TransMediterrAtlantico*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Zdravka Gugleta: *Michel Foucault's (Mis)Interpretation of Las Meninas, or Pure Representation as the Tautologous Structure of the Sign*, <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal201101/lal201101-01.pdf> (Utolsó elérés: 2017. 12. 08.)

Zoletto, Davide: *La prospettiva teorica postcoloniale alla prova dei banchi di scuola italiani*, In: *From the European South 2016/1 - A transdisciplinary journal of postcolonial humanities – Archivi del futuro – il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, Szerk.: Annalisa Oboe, Giulia D'Agostini. Università degli Studi di Padova, Padova, 2016.

Absztrakt

Pier Paolo Pasolini drámaírói munkássága kevésbé ismert, műveit napjainkig kevés alkalommal és kevesek állították színpadra. Ennek egyik oka, hogy dialógusai kimondva és a színházi valóság kontextusába helyezve nem életszerűek, az író a színészeket inkább egyfajta szócsőnek használva saját gondolatait juttatja kifejezésre. Pasolini ezt meg is erősíti színházi hitvallásában, a *Manifesto*-ban, ahol saját színházát Beszélő színháznak (a „szó” színházának – „teatro di parola”) nevezi. *Calderón* című művében életművének egyik alapmotívumát, a proletariátus és a burzsoázia szembenállását boncolgatja, ezúttal éppen a 68-as nagy diák- és munkástüntetések idején. Azonban ahogyan a mű végkicsengése is mutatja, a „szabadulás lehetetlen”, hiszen ekkorra már a 60-as évek gazdasági robbanásában megerősödött, a fogyasztói társadalmat létrehozó polgárság rányomja akaratát az alsóbb osztályokra, homogenizálva ez által a különböző társadalmi rétegeket.

Pier Paolo Pasolini 1966 és 73 között írt *Calderón* című tragédiáját Pedro Calderón de la Barca *Az élet álom* (*La vida es sueño*) című drámája ihlette, mely Pasolini Calderónjához nagyon hasonló témát dolgoz fel: a sorszerűség alóli szabadulás lehetőségét vizsgálja. A műben a hősnő, Rosaura három álmát követhetjük végig, melyek során minden alkalommal más és más társadalmi környezetben ébred fel: először, mint arisztokrata család sarja, második álmában prostituált, egy külvárosi barakknegyed lakója, a harmadik alkalommal pedig középosztálybeli családban, mint „mintafeleség” jelenik meg. A cselekmény 1967-ben, Spanyolországban játszódik, a Pasolini által profétai éleslátással megjósolt korforduló hajnalán, mikor a fogyasztó társadalom kialakulása egyfajta társadalmi homogenizációt indít el, ugyanakkor a hatalmi pozíciók újrendeződését, a régi hatalom új formában történő megjelenését is megfigyelhetjük.

A születés által meghatározott korlátok alól való szabadulás, az én felszabadításáért folytatott harc két síkon jelenik meg a műben: az első sík a társadalmi, ahol a *Calderón* végkicsengésének értelmében semmilyen irányban nem létezik mobilitás, az arisztokrata Rosaura örülete árán sem szabadulhat a pompázatos „aranykalitkából”, míg a második álom prostituáltja sem törhet ki nyomorúságos helyzetéből, csakúgy, mint ahogyan a harmadik álom diák- és munkásfelkelései sem vezetnek eredményre. A szabadság csupán elérhetetlen álom marad. A másik sík a szexualitás síkja, az ödipális háromszög által kijelölt pozíciók megváltoztatásának lehetetlensége: az első álom során Rosaura saját apjába, a második esetben fiába, míg harmadik alkalommal egy diákba szeret bele, aki „akár a gyermeke is

lehetne.” A felszabadító szerelem egyetlen esetben sem teljesülhet be: egyfelől az incesztus tabúja, másfelől a társadalmi mobilitás hiányának következtében. A társadalmon és a családon belüli hierarchiák mindhárom alkalommal megmásíthatatlan hatalmi viszonyokat jelölnek ki, a síkok pedig fedésbe hozhatóak: az apa figurája, Basilio, minden esetben megtestesíti mind a világi, mind pedig a család intim szféráján belüli hatalmat, ő az, aki minden esetben meghiúsítja a tabuk megszegésére tett kísérleteket. Az apától, és annak hatalmától való félelem Rosaura és Basilio re kapcsolatában manifesztálódik.

Pasolini *Calderón*-jában a tragédia társadalmi és családi-ödipális szinten következik be, mely szintek összefonódnak, a hatalmi viszonyrendszerek kölcsönösen tükröződnek egymásban, fedésbe hozhatóak. A tragikus hős maga az alkotó személye, aki korának társadalmi változásait, valamint magánéleti-családi problémáit projektálja a karakterekbe, akik ez által a legkritikább esetben értelmezhetőek a dráma síkján belül, mindig egy külső referenciaponthoz kötődnek, az alkotó hős tragikumához.

Abstract (English)

Pier Paolo Pasolini is renowned rather as a film director, writer and poet, his plays have not gain much attention so far: a generally accepted reason for this fact is that his plays are very hard to stage, as in their case we cannot talk about psychological character development meant in the traditional way, it is always the author whom we can find behind the text. In order to be able to find the motivations that move the plot forward, we have to know the most important motifs which are present in almost all of Pasolini's works, and which are always rooted in the author's life, from his first drama, *La sua Gloria*, until the last, the *Bestia da stile*.

Pier Paolo Pasolini's *Calderón*, written between 1967 and 73, is inspired by the tragedy of Pedro Calderón de la Barca entitled Life Is a Dream (*La vida es sueño*). Pasolini's tragedy deals with very similar issues to Calderón's play, it's leitmotif is the possibility of liberation from the determination of fate. We can follow the protagonist, Rosaura, through her three dreams, as each time she wakes up in a different social environment: firstly, as a daughter in an aristocratic family, in her second dream as a prostitute living in a suburban slum and for the third time she appears as a wife in a middle-class family. The story takes place in Spain in 1967, at the dawn of a new age predicted by Pasolini with prophetic sense, when the formation of the consumer society launches a type of social homogenization, but at the same time a redistribution in the positions of the social and economic powers and the appearance of the old power in a new form take place as well. The tragedy happens on a social and oedipal level, which are intertwined, the power-structures are mutually reflected in each other. The tragic hero is the author himself, who projects the social changes of his time and his personal emotions into the characters, who this way cannot be understood inside the framework of the play: they are always connected to an external reference point, to the tragedy of the author as a hero.



Nyilvántartási szám: DEENK/407/2017.PL
Tárgy: PhD Publikációs Lista

Publikációs jegyzék

Jelölt: Lakó Zsigmond
Neptun kód: CWWTXL
Doktori Iskola: Irodalomtudományok Doktori Iskola
MTMT azonosító: 10044076

A PhD értekezés alapjául szolgáló közlemények

Idegen nyelvű, külföldi könyvrészletek (1)

1. **Lakó, Z.:** Corpi di sogno e sogni del corpo nel Calderón di Pier Paolo Pasolini.
In: La storia nascente : l'Italia degli anni Settanta. A cura di.: István Puskás, Franco Cesati editore, Firenze, 61-72, [2016], (Quaderni della Rassegna ; 122.) ISBN: 9788876676154

Magyar nyelvű tudományos közlemények hazai folyóiratban (1)

2. **Lakó, Z.:** Keretbe zárt testek - Diego Velázquez Udvarhölgyek című képének mediális átértelmezése Pier Paolo Pasolini Calderón című drámájában.
Ital. Debr. 19, 57-63, 2013. ISSN: 1219-5391.

Magyar nyelvű tudományos közlemények külföldi folyóiratban (1)

3. **Lakó, Z.:** 'A vágy gépezete' a szavak mögött Pier Paolo Pasolini Calderón című művében.
Kalligram 21, 14-18, 2012. ISSN: 1335-1826.

Idegen nyelvű tudományos közlemények hazai folyóiratban (1)

4. **Lakó, Z.:** La tribù condannata a morte - Il dialogo tra Boccaccio e Napoli nel "Decameron" di Pier Paolo Pasolini.
Ital. Debr. 20, 94-99, 2014. ISSN: 1219-5391.

Egyéb folyóiratközlemények (6)

5. **Lakó, Z.:** A testre írt hatalom változatai - Pier Paolo Pasolini: Olaj
Vörös Postakocsi 4, [6], 2016. ISSN: 1789-4697.
6. **Lakó, Z.:** Az idegen tekintete az olasz irodalomban - Puskás István: Távoli világok
Kalligram 24, 102-104, 2015. ISSN: 1335-1826.
7. Pasolini, P. P., ford. **Lakó, Z.:** Calderón (részlet: VII., VIII. ep.)
Vörös Postakocsi. 4, [15], 2014. ISSN: 1789-4697.
8. Pasolini, P. P., ford. **Lakó, Z.:** Calderón (részlet: XIV., XVI. ep.)
Vörös Postakocsi. 3, [12], 2014. ISSN: 1789-4697.





9. Pasolini, P. P., ford. **Lakó, Z.**: Calderón (részlet).
Ital. Debr. 19, 64-78, 2013. ISSN: 1219-5391.
10. Pasolini, P. P., ford. **Lakó, Z.**: Calderón.
Kalligram. 21, 3-13, 2012. ISSN: 1335-1826.

További közlemények

Magyar nyelvű közlemények hazai folyóiratban (1)

11. **Lakó, Z.**: "Három deszka, két színész, és egy közös szenvedély", avagy az egyetemi színjátszás rögös útjai.
Szkhonline. 1, 40-48, 2010. ISSN: 1785-0479.

Egyéb folyóiratközlemények (3)

12. **Lakó, Z.**: Médiások játéka, avagy betekintés az ötödik fal mögé - Deres Kornélia: Képkalapács.
Szifonline -, [4], 2017.
13. **Lakó, Z.**: Egy olvasó naplója: Vidám vigasztalanok (Vidám vigasztalanok - Emíliai írók antológiája).
Kalligram. 5, 94-96, 2015. ISSN: 1335-1826.
14. Pedretti, C., ford. **Lakó, Z.**: Leonardo világi.
Debr. disputa. 5 (7-8), 9-12, 2007. ISSN: 1785-5152.

A DEENK a Jelölt által az iDEa Tudóstérbe feltöltött adatok bibliográfiai és tudományometriai ellenőrzését a tudományos adatbázisok és a Journal Citation Reports Impact Factor lista alapján elvégezte.

Debrecen, 2017.11.30.





Registry number: DEENK/407/2017.PL
Subject: PhD Publikációs Lista

Candidate: Zsigmond Lakó
Neptun ID: CWWTXL
Doctoral School: Doctoral School of Literature
MTMT ID: 10044076

List of publications related to the dissertation

Foreign language international book chapters (1)

1. **Lakó, Z.:** Corpi di sogno e sogni del corpo nel Calderón di Pier Paolo Pasolini.
In: La storia nascente : l'Italia degli anni Settanta. A cura di.: István Puskás, Franco Cesati editore, Firenze, 61-72, [2016], (Quaderni della Rassegna ; 122.) ISBN: 9788876676154

Hungarian scientific articles in Hungarian journals (1)

2. **Lakó, Z.:** Keretbe zárt testek - Diego Velázquez Udvarhölgyek című képeinek mediális átértelmezése Pier Paolo Pasolini Calderón című drámájában.
Ital. Debr. 19, 57-63, 2013. ISSN: 1219-5391.

Hungarian scientific articles in international journals (1)

3. **Lakó, Z.:** 'A vágy gépezete' a szavak mögött Pier Paolo Pasolini Calderón című művében.
Kalligram 21, 14-18, 2012. ISSN: 1335-1826.

Foreign language scientific articles in Hungarian journals (1)

4. **Lakó, Z.:** La tribù condannata a morte - Il dialogo tra Boccaccio e Napoli nel "Decameron" di Pier Paolo Pasolini.
Ital. Debr. 20, 94-99, 2014. ISSN: 1219-5391.

Other journal articles (6)

5. **Lakó, Z.:** A testre írt hatalom változatai - Pier Paolo Pasolini: Olaj
Vörös Postakocsi 4, [6], 2016. ISSN: 1789-4697.
6. **Lakó, Z.:** Az idegen tekintete az olasz irodalomban - Puskás István: Távoli világok.
Kalligram 24, 102-104, 2015. ISSN: 1335-1826.
7. Pasolini, P. P., ford. **Lakó, Z.:** Calderón (részlet: VII., VIII. ep.)
Vörös Postakocsi. 4, [15], 2014. ISSN: 1789-4697.
8. Pasolini, P. P., ford. **Lakó, Z.:** Calderón (részlet: XIV., XVI. ep.)
Vörös Postakocsi. 3, [12], 2014. ISSN: 1789-4697.





9. Pasolini, P. P., ford. **Lakó, Z.**: Calderón (részlet).
Ital. Debr. 19, 64-78, 2013. ISSN: 1219-5391.
10. Pasolini, P. P., ford. **Lakó, Z.**: Calderón.
Kalligram. 21, 3-13, 2012. ISSN: 1335-1826.

List of other publications

Hungarian scientific articles in Hungarian journals (1)

11. **Lakó, Z.**: "Három deszka, két színész, és egy közös szenvedély", avagy az egyetemi színjátszás rögös útjai.
Szkholion. 1, 40-48, 2010. ISSN: 1785-0479.

Other journal articles (3)

12. **Lakó, Z.**: Médiumpok játéka, avagy betekintés az ötödik fal mögé - Deres Kornélia: Képkalapács.
Szifonline -, [4], 2017.
13. **Lakó, Z.**: Egy olvasó naplója: Vidám vigasztalanok (Vidám vigasztalanok - Emíliai írók antológiája).
Kalligram. 5, 94-96, 2015. ISSN: 1335-1826.
14. Pedretti, C., ford. **Lakó, Z.**: Leonardo világa.
Debr. disputa. 5 (7-8), 9-12, 2007. ISSN: 1785-5152.

The Candidate's publication data submitted to the iDEa Tudóstér have been validated by DEENK on the basis of Web of Science, Scopus and Journal Citation Report (Impact Factor) databases.

30 November, 2017



Konferencia-előadások

1. „A vágy gépezete” a szavak mögött Pier Paolo Pasolini *Calderón* című művében, Eötvös Lóránd Tudományegyetem, Budapest, 2012. március 23.
2. „Az alkotó szemüvege, avagy a pirandellói manifesztum egy új színházért” – Pirandello és a sokarcú kultúrák, Olasz Kultúrintézet, Budapest, 2012. szeptember 27.
3. „Keretbe zárt testek” - Diego Velázquez *Udvarhölgyek* című képének mediális átértelmezése Pier Paolo Pasolini *Calderón* című drámájában - Fiatal irodalmárok fóruma (Tudományos konferencia), DAB Székház, Debrecen, 2013. március 20.
4. “La tribù condannata a morte” - Il dialogo tra Boccaccio e Napoli nel “Decameron” di Pier Paolo Pasolini – Boccaccio e la sua eredità, Debreceni Egyetem, Debrecen, 2013. szeptember 13.
5. „L'autore come eroe tragico” - Le problematiche della formazione dei personaggi nel *Calderón* di Pier Paolo Pasolini, Giornata di Studi Internazionale di Italianistica per Dottorandi, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba, 2013. november 8.
6. „A vágy gépezete a szavak mögött” - A szerző mint tragikus hős Pier Paolo Pasolini *Calderón* című drámájában, Debreceni Egyetem-BTK Komparatiztikai Műhely, Debrecen, 2014. április 9.
7. „Aida, Tosca és a többiek a cívisváros színeszbüféjében” – A Csokonai Színház olasz opera-kapcsolatai az ezredfordulón túl, „Az olasz Debrecen” – Itáliai hatások és olasz jelenlét Debrecenben, Déri Múzeum, Debrecen, 2014. május 13.
8. Corpi di sogno e sogni del corpo nel *Calderón* di Pier Paolo Pasolini – “Anni di piombo” konferencia, Debreceni Egyetem, Debrecen, 2015. október 21.
9. Bodies in Frame – Salzburg Easter School, Salzburg, 2017. április 6.

Függelék

I SZTASZIMON

SPEAKER Azért vagyok itt, hogy bevezetésként szóljak pár szót önökhöz.

A szerző felhatalmaz engem, hogy emlékeztessen önöket, először is arra, hogy ő, írás közben, csak olyan tapasztalatokra támaszkodhat, melyeket már megélt: nem pedig olyanokra, melyeket most él meg, vagy még később fog megélni.

Igaz, reméli, hogy múltja még nem oly távoli, és hogy - a még közeli múltban gyökerező tapasztalataiban – benne foglaltatnak a még megélésre váró tapasztalatok, ha csupán mint feltevések vagy lehetőségek is.

Mindenképpen bocsánatát kéri különösen a most kezdődő korszak hozzáértőinek, akik ebben a színházban foglalnak helyet, s akik – legyenek bár egyidősek vele – olyan jól tájékozottak a jelen és a jövő lehetőségeit illetően, hogy elnyűttnek tartják az elmúlt év tapasztalatait: nem is beszélve a nyelvről, mely ezeket kifejezi. Legyenek türelemmel eme hozzáértők – és a szerző azon kollégái, akik olyan jól tudják tartani a lépést a korról -, hogy, habár minden rosszindulattól mentesen, de oly naprakész tudásukkal mégis elijesztik azokat, akik az aggodalomtól homályos tekintettel arra kényszerülnek, hogy a világgal való kapcsolatukban nagy türelemmel és sok kitartással, sokat túrva viseltessenek. Csupán az egészséges és fájdalmat nem érző emberek tudnak a jövő felé fordulva élni! A többiek – betegek és tele fájdalommal -, ott vannak, félúton, bizonyosságok nélkül, meggyőződések nélkül, és talán még most is, legalábbis részben, áldozataiként a konformizmusnak és egy egyre öregedő történelem dogmáinak, mely ellen annyit küzdöttek; és aztán ha új harcokban vesznek részt, azt bizalom nélkül, optimizmus nélkül teszik, olyan zászlókkal, melyek cafatokként lógnak alá.

Így, legalábbis 1967 ezen éjszakáján.

II SZTASZIMON

SPEAKER Második alkalommal (de nem utoljára) lépek itt elő, hogy magyarázattal szolgáljak a szerző nevében; hogy magyarázattal szolgáljak, és hogy elnézésüket kérjem. A jelenet, melyet most fognak látni, a hagyományos díszletezés elavult szabályai szerint lesz felépítve. Nem ezen szabályok iránti nosztalgikus indíttatásból döntött úgy a szerző, hogy bemutassa mindezt, s ebből fakadóan, hogy színpadra léptessen engem, a nem kevésbé régies és megindító szerzői utasítás helyett. Sőt, a szerző továbbra is utál, értelmének minden relatív józanságával, minden olyan díszletet, mely nem csupán jelzésértékű: mert ha nem ilyen, akkor nem más, mint annak a társadalmi rítusnak egy eleme, mely a burzsoáziának a színházat jelenti, s melyet a szerző így képtelen szeretni.

A gondolat, mely arra indította a szerzőt, hogy ezt az epeiszodiont úgy képzelje el, mintha Velázquez *Las Meninas* című képének (melyet már idéztünk az I epeiszodionban) belsejében játszódna, titokzatos inspirációból született, mely nem viseltetik nosztalgiával a régi színház iránt, de felhasználja azt, elegyítve a festménnyel, mint egyfajta bizonytalan értelmű expresszív elemet. Nem kompromisszum ez, hanem merő számítás, mely nyilvánvalóan kissé örült (melyért a szerző ismételten bocsánatát kéri azoknak, kik megkövetelik másoktól a szabályok betartását, nem tudván, hogy az efajta szigor gyakran csupán a sivárság igazolására szolgál): s nem holmi ártatlan ellentmondás, hanem teljességgel tudatos.

A szerző tehát kéri önöket, hogy érezzék magukat, tíz perc erejéig, a régi színház társadalmi rítusának nézőiként, és élvezzék mindazt, ami az önök élvezetére készült. A rekonstrukció patetikus pontossága, a színek szépsége (mely mellesleg Velázquez-nek köszönhető, kinek a díszlettervező csupán lelkes közvetítője), a tárgyak tömör bája (régiségkereskedőtől származó értékes vásárfiák), a fények izzadságos elhelyezése, az anyagok igaz szenvedéllyel történt kiválasztása. Minden kidolgozott, pontosan elhelyezett, megszerkesztett, elrejtve önök előtt, az önök örömére.

III EPEISZODION

BASILIO KIRÁLY *(a tükörből)*

A szerelem, ahogyan mi elgondoljuk, a Burzsoá Király,
nem képzelhető el társadalmi érzékenység nélkül.

LUPE KIRÁLYNÉ *(a tükörből)*

És mi, Hitvese a Burzsoá Királynak,
ezt csupán helyeselni tudjuk.

BASILIO KIRÁLY

Spanyolországban rend uralkodik. Elképzelhető-e
hát más formája a szerelemnek?

LUPE KIRÁLYNÉ

Ahol a rend az úr, ott az egyediség uralkodik.
És az egyediség megadja nekünk a legnagyobb vigasztalást:
hogy valóban megéljük az életet. Ez csak ritkán
esik meg a Történelemben. Most,
egy spanyol, a halála küszöbén elmondhatja:
„Az én életem valódi élet volt.”

BASILIO KIRÁLY

A többség, az egyetlen valós életet élén,
hitelt ad a hatalomnak, mely része ennek az igazságnak.

LUPE KIRÁLYNÉ

A te atyád Király.
De ő úgy Király, mint ahogyan egy Szegény Szegény
és ahogyan egy Vad Vad. A „fasiszta” szó
természetes, és nem minősíti a hatalmat,
hacsak nem mint szükségletet, vagy ígéretet.

BASILIO KIRÁLY

Felismered majd az életedet másokéban
Rosaura, és meglátod, hogy VALÓS.
Ugyanúgy szeretsz majd, mint mások, és látni fogod,
hogy ők nem különböznek a léttől.

LUPE KIRÁLYNÉ

Bátorság Rosaura, ne kényszeríts bennünket, hogy folytassuk

ezt a gyötrelmes és tudálékos kérdezz-felelek játékot:
valld be Atyádnak, hogy szerelmes vagy Sigismondóba.

Ez egy álom. Nem látod, hogy vagy felöltöztetve?

Szűk és hosszú fűző, pergamen-szürke,
mint a szent viasz: és a szoknya a két dombocskával
a csípődnél, határtalanul elnyújtva, szigorú
barokkos túlzással. És mit látsz ruhád kivágásánál,
és hosszú ujjú, buggyos felsőd csuklójánál?

Olyan rózsá virágai, melyet nem kaphatsz meg kifakítván
semmilyen vöröset, vagy felgyújtván emlékezetedben
fanyar színét bogycsókák, ribizskének vagy somnak,
oly rózsá, mely papírszerű ábrándja az ibolyának,
mely először narancssárgára vált, majd beleugrott a hajnalba:
szemcséi mint régi lé,

száraz olaj, kidörzsölődött, olyan, mintha oly lemezen
keresztül látszana, mely rózsaszín csontvázakat óv.

És nem látod, megfordulván, a terem végi
kis tükörben, vörös szőrű apád

megnyúlt arcát, elhunyt hatalmasság,
ki unokájában születik újjá? Apád is gyermek,
Rosaura, aki lassacskán újratemtette az apát:
vörös szőrűnek szépsége és magas homloka
egy el nem árult, sőt a teljes természetesség
magaslatára emelt burzsoá élet nemességét fejezi ki.

A tollnak mely üstökömből nyúlik ki -
mely párja szoknyádkét dombocskájának –
nincsen szüksége magyarázatra: ez a kecsesség,
mely hűséggel, odaadással és bizonyossággal koronázza
az oldalamon lévő férfi életének jóságát.

Ha megfordulnál, az értelmetlen makacskodás helyett,
látnál a tartásunkban valami
monumentálisat, egyfajta könnyed és szigorú
nagyságot, mely lényünkben fakad.

Mi mindaz vagyunk, ami ember csak lehet:

nincs más beszélgetőtársad, Rosaura, gyermekem.

BASILIO KIRÁLY

Ha ez egy álom, hát nem hát szolgál másra,
mint hogy még valósabbá tegye a valóságot.

Mi pedig egészen a gyökereinél vagyunk.

Ezek a ruhák nem megtagadják,
hanem inkább megmagyarázzák, magasztalván a természetességet,
jelen éveink burzsoá ruháit.

A jelentőségteljes válaszfal, melyet az ideális
napunk, és ezen 1967-es nap közé helyezünk,
arra szolgál, hogy a kizárólagosság alakjával ruházzuk fel a bizonytalanságot:
így ez, annak, ki nem tudja, nem illuzórikus!
A becsületesség, megelégedés és hit termékei.

LUPE KIRÁLYNÉ

Ilyen légkörben kérjük tehát a vallomásodat.

BASILIO KIRÁLY

Csak ha bevallanád a bevallhatatlant,
csak akkor tudnánk veled beszélni és meggyőzni
árulásodról, újra felépítvén téged.

LUPE KIRÁLYNÉ

Ősi törvénye ez ama világnak, melybe beleszülettél.

BASILIO KIRÁLY

És nem a demokrácia! A Hatalom
azzal folytat párbeszédet, aki hozzá tartozik; mert a Hatalom
LEHET jó, sőt, jónak KELL lennie.

LUPE KIRÁLYNÉ

A születés! Mily csodálatos forrása a jogoknak!

BASILIO KIRÁLY

És a tudásnak!

LUPE KIRÁLYNÉ

Fordulj meg, és nézd a hatalmas teret a hátad mögött.

A hercegi lakosztály! Mennyi levegő
a fejed fölött: királyi portól szürke lég.

Nem látod, hogy a semmiből diszkrétén

betörő déli nap fényét (melyet egy úriember
zár el néma alakjával) mint változtatja meg
a ház gazdagsága?

A palota ezernyi vibráló mozzanata, melyben beteljesedik
a gazdagság hétköznapisága, összeteretelt
mindünket, itt, ebben a rusztikus padlózatú teremben
egy „hétköznapi eseményre”: nézd azonban
mennyi kizárólagosság áll itt rendelkezésünkre a térben!

A gazdagság viszi véghez ezen csodákat.

Kérdezd a kislány Doña María Agustina Sarnientót,
aki egy ampullát nyújt át neked a szent rózsából, melynek
rákvörös spektruma kioltja ruhád pirosát;
kérded a kislány Doña Isabel de Velascót,
ki saját énekétől kissé szájtátva áll
háta mögött, hajnalkék színekkel ábrázolva;
kérded a kutyaszzerű törpét, María Barbolát, és párját
Nicolasito Pertusatót (akik a valódi főszereplői
ennek a „hétköznapi eseménynek”, hiszen szörnyként,
akik, bár szelídnek tűnnek a fényben, a felszínen kifejezik
a torzságot mely megbújik és kecsessé válik a mélyben);
kérded a Nevelőnőket, Marcela de Ulloa asszonyt;
kérded a Palota marsallját, a festő rokonát,
José María Velázquez-t: és magát Diego Rodríguez Velázquez-t!
Igen, *kérdezd a szerzőt*, ki maga is
része gazdag világunknak,
és, bár kifelé néz a képből, mégis belül van!
Ők mind tanúskodhatnak mellettünk.

BASILIO KIRÁLY

Nem akarsz hát vallani. Nem tudunk tehát
meggyőzni arról, hogy Sigismondo urat, akibe szerelemes vagy,
nem szeretheted, mert nincs olyan társadalmi szerződés,
mely ezt lehetővé tenné: Sigismondo antifasiszta,
száműzetésben, házi őrizetben élt,
a rendőrség nyilvántartja, megfertőzte

a szegénység, melyet védeni próbál elárulván a gazdagságot,
és – ahogyan édesanyád mondta a zsidókkal kapcsolatban –
az Állami hatóságok jobban tennék, ha a falhoz állítanák.

III SZTASZIMON

SPEAKER A szerző szóvivője, kissé bátortalanul ugyan, de ismét önök elé áll. Ezt csupán harmadik alkalommal teszi, mégis legszívesebben mélységesen elsüllyedne, hisz saját hangját annyira kéretlenül, idegenül, nem idevalóként érzi megszólalni.

Mennyire alsóbbrendű a szerző a művéhez képest! Mennyivel kisebb a tudása annál, ahogyan azt önnön maga képzelettel! Mennyivel nyomorúságosabbnak hatnak a valóság mentségei és öngazolásai, amint rajtuk keresztül kifejezi magát!

Mindazonáltal nem tudok kibújni azon feladat alól, melyet rámszabtak. A szöveg része. Engem pedig azzal bíztak meg, hogy felhívjam figyelmüket oly problémákra, melyek – bár ideológiai vagy technikai természetűek, tehát lényegtelenek – nagyon nyomasztják azt, ki engem küldött.

Térjünk vissza tehát másodjára is a színházi rítus kérdéséhez, melyet a polgári réteg óhajt, a szerző viszont gyűlöl. Esetünkben az első alkalommal még oly kétes, homályos és ellentmondásos készítés arra sarkallta a szerzőt, hogy a most következő rövid jelenetet úgy ábrázolja, mintha egy dokumentumfilmben játszódna: pontosabban egy láger alvókörletét ábrázoló fotográfia belsejében.

A szálnalmas színpadi rekonstrukció nem nosztalgiával tekint a régi színházra, csupán felhasználja azt - a fotográfiával keverve -, mint bizonytalan értelmű expresszív elemet: a szerző mégis arra kéri önöket, hogy érezzék magukat néhány perc erejéig a régi színház nézőiként, és élvezzék mindazt, ami az önök élvezetére készült. Mindent tökéletesen kidolgozott a már megszokott díszlettervező fiú, ki szerelmes az anyagokba és a fényekbe: a rozoga ágyak egymás hegyén-hátán, a holtak által hátrahagyott takarók, a néhány hátrahagyott tárgy és rongy a falra akasztva, vagy a szétdobálva a földön, a szerencsétlen, torz emberi lények eldőlvé állatias vackaikon, kopasz koponyáikkal, soványságuk okán hatalmasra nőtt könyökükkel és térdükkel, tágra nyitott, karikás szemekkel, melyekben még így is van - tekintve a jelenet kitűzött célját - valami nyomorúságos, majdhogynem szégyenteljes fény: egy mosoly.

XVI EPEISZODION

ROSAURA

Basilio!

BASILIO

Mi történt, Drágám? Beszélj! Miért
meredsz magad elé?

ROSAURA

Basilio.... Ezúttal...

BASILIO

Ezúttal micsoda? Szemeid boldogságtól
csillognak, s az öröm pírja látszik arcodon...

ROSAURA

Igen, boldog vagyok, Basilio, boldog.

Ezúttal emlékszem az álmomra.

De nem is ez tesz oly boldoggá,
hanem amit ez az álom mondott nekem.

BASILIO

Mesélj!

ROSAURA

Az én igazi életem nem egy palotában játszódik,
nem is egy toronyban, vagy egy kispolgári házban:
az én igazi életem valójában egy fagyos,
sötét lágerben játszódik. A terembe,
ahová be vagyok zárva, a óról visszatükröződve
némi fény szűrődik be. Kint
ugatnak a kutyák. Az SS-katonák gramofont hallgatnak.
Az elkárhozottak, sorban, tábori ágyakon
feksznek: fehérek, mintha gipszből lennének
a fagyott portól szürkellő lepedőkön. Összeaszott
kezük elhagyatottan lóg ki a takaró alól.
Nem bírják felemelni csontos, lecsupaszodott
koponyájukat: úgy néznek,
akár az ebek, akik nem értik, miért nem tudnak mozogni;

egy pontba merednek mind, ahol
talán majd feltűnik az, aki őket nézi, erősen és szabadon;
talán fel kell készülniük, hogy fogadják őt,
és a szemüregben, melybe szemük beleveszett,
a fogak előreugró koszorújában, valami
elmondhatatlan bújkál: egy mosoly.
Én is ott vagyok. Egy szinte haj nélküli
fehér csontváz, a vackomban, a lábaim
kilógnak, olyan vékonyak mint egy magzatéi, csak
a térdcsontok gumói vastagok rajta;
hús nélküli arcomat a párna
vásznához szorítom, melyen
már sokan feküdtek előttem, kik már mind halottak;
kincsként ölelem szorosán magamhoz azt a
kevés dolgot, ami az enyém: néhány
rongy, egy fénykép... És én is, a koponyám
fehér csontjaival, mosolygok.
Nem vagyunk már emberi lények; még közönyös
állati életünk sincs; tárgyak vagyunk,
melyekkel kizárólag csak mások rendelkezhetnek.
Undort kell, hogy keltsünk, hogy még inkább
használni tudjon az, aki akar; mert
csak egyetlen szabadságunk maradt: elárulni saját magunk.
És valóban, mindannyian ott fekszünk,
összeszorult gyomorral,
vágyakozva, hogy végre összekacsintassunk
urainkkal, akik jönnek elítélni minket.
Mi akarjuk elsőként segíteni
saját gyilkosainkat, akik bonyolult módszereket fejlesztettek ki arra,
hogy mindannyiunkat egyszerre gyilkolhassanak le.
Fürgén és ügyesen kell tehát
lépkedni a sorban, meztelenül,
a rácsok között, a kis épület felé,
ahol a krematórium kemencéje van; sorrendben

kell belépni, kerülve a tolongást;
ügyesnek és szorgalmasnak kell látszani, már amennyire
megkínzott testünk lehetővé teszi.

Ez a várakozás órája; a nap,
mint bármikor máskor, kevésbé ragyogja be
szobánkat; egy teljes délután
és egy teljes éjszaka van még az életünkből! Sok idő,
így felkészülünk rá, hogy kiélvezzük, anélkül, hogy
egymáshoz szólnánk, mert az igazi
beszélgetőtársunk az úr, aki döntött
halálunkról: és mindenki biztos benne,
hogyan ez maga a szerencse.

Kis idő elteltével, egy távoli
faluban, megszólalnak a harangok.
Aztán visszatér a csend. A nappól csak
egy utolsó eltévedt sugár marad,
a rozsdás falakon. Különös módon
a csönd elnyúlik, mikor - ahogyan ez idő tájt az
lenni szokott – a katonák kórusban énekelni kezdenek, ártatlanul.

Egy félórányi csend egy órának tűnik.
Aztán, még mikor nem tűnt el a fény utolsó
foszlánya, *hirtelen felcsendül egy dal.*

De ez egy másfajta dal: nem a bérgyilkosoké, avagy
az urak angyalaié...

Ezt a dalt gyermekek hallgatták,
amikor Spanyolország még szabad volt, és a városházákon
vörös zászlók lengedeztek. És a dal
zeng: egyre erőteljesebben; emberek
hatalmas tömege énekel: akár
egy tenger, mely szép lassan előnti a lágert.

Már itt visszhangzik a hálókörletek
falai alatt; ekkor ledöntve nyílnak
az ajtók, és énekelve
belépnek a munkások. Kezükben vörös zászlót

szorítanak, sarlókkal és kalapácsokkal;
vállukon géppuska; nyakukban,
egyenruhájuk megfeketedett gallérja felett
vörös kendő; ruhát, kabátot, élelmet
hoznak; közel lépnek hozzánk, megölelnek, megcsókolják
hús nélküli arcunk, rohadt testünk; felállítanak, támogatnak minket,
mint testvéreiket, ruhákat adnak, segítenek felöltözni; étellel
kínálnak, kulacsokba öntik nekünk a
bort; isznak velünk, koccintanak, és ha
kicsordul a könnyünk, ők is velünk sírnak -
örömükben -, majd újra és újra megölelnek. „Szabadok vagytok” - hajtogatják,
mintha nem lennénk képesek felfogni
e szavak jelentését... „Szabadok vagytok!”

BASILIO

Gyönyörű álom, Rosaura, valóban
gyönyörű álom. De én úgy gondolom
(s ezt kötelességem megosztani veled), hogy valójában
éppen ebben a pillanatban kezdődik a valódi tragédia.
Mert az összes álomról, melyet álmodtál vagy álmodni fogsz,
el lehet mondani, hogy akár valóra is válhat.
Ez az álom a munkásokról azonban, kétségkívül,
csupán álom marad; semmi több, csupán álom.

Nyelvészeti zárójel: a nyelv (Manifesto 21-31)

(A függelékben szereplő részletek Pier Paolo Pasolini: *Manifesto per un nuovo teatro* című munkájából Pintér Judit fordításai. Pasolini, Pier Paolo: *Kiáltvány egy új színházért*, In: *Színház* 1993. április.)

21. Milyen nyelven beszélnek a polgárság kulturálisan fejlett csoportjai? Mint ma már a polgárság zöme, olaszul, vagyis egy egyezményes nyelven, amely azonban nem „magától”, a fonológiai közhelyek természetes felhalmozódásával alakult ki: vagyis nem történelmi, politikai, adminisztratív, katonai, iskolai és tudományos hagyományok akkumulálásával (kivételt csak az irodalmi hagyományok jelentenek). Az olasz nyelvi konvenciót egy adott pillanatban (tegyük fel, 1870-ben) és felülről határozták meg (először az udvarokban, szinte kizárólag az irodalom, s csak igen kis részben a diplomácia szintjén, később pedig - a piemontiak és a Risorgimento polgársága - már állami szinten). Az írott nyelv szempontjából egy ilyen, mégoly mesterséges és pusztán gyakorlati célú szabályrendszer kötelezővé tétele akár elkerülhetetlennek is tűnhet. És az írott *olasz nyelv* egységessé válása (földrajzilag és társadalmilag egyaránt) kétségtelenül meg is valósult az egész országban. *A beszélt olasz nyelv* azonban egyszerűen képtelen volt ehhez a nemzeti és gyakorlati érdekek diktálta szabályrendszerhez idomulni. Egyébként még ma is nevetségesnek tűnik az az igény, hogy egy, csak az *irodalomban használt* nyelvet, mesterségesen kidolgozott fonetikai szabályaival együtt, kötelezővé tegyenek egy analfabéta nép számára (mert 1870-ben a lakosságnak több mint kilencven százaléka írástudatlan volt). Ma már mégis tény, hogy az olaszok az ország bármelyik földrajzi pontján vagy társadalmi szintjén ugyanúgy *írnak le* egy mondatot, ha azonban *kiejtik*, annyiféleképpen ejtik, ahányan vannak.

Nyelvészeti zárójel: a beszélt nyelv és a színpadi dikció konvencionalitása

22. A tradicionális olasz színház elfogadta a beszélt olasz nyelvnek ezt az, úgymond, rendeletileg előírt egyezményességét. Vagyis elfogadott egy nem létező olasz nyelvet. Erre a konvencióra, vagyis a semmire, a nem létezőre, a holtra alapozta aztán a színpadi beszéd konvencióját. Az eredmény visszataszító. Különösképpen akkor, amikor az akadémikus színház „modern” köntösben, Locsogó színházként jelenik meg. A „Jó estétnek”, ami példánkban a „Szeretnék meghalni” helyett áll, amit ugye nem mondanak ki, a beszélt olasz nyelvben annyiféle kiejtése van, ahány olasz nyelvi közösség létezik. A színházban ezzel

szemben egyetlen kiejtést ismernek (a színészek eszerint mondják a szöveget). A színházban tehát olyan olasz nyelven kell „locsozni”, amelyen a valóságban senki nem locsog (még Firenzében sem).

23. Ami pedig a lázadó színházat illeti (így nevezzük most a Mozgó vagy Üvöltő színházat), hát ott a beszélt nyelv problémája vagy fel sem merül, vagy teljesen háttérbe szorul. Ebben a színházban a beszéd a fizikai jelenlét kiegészítőjeként, szolgálólányaként van jelen. És ezt a hivatalát általában egyszerű, megszenteltlenítő utánzással tölti be - vagyis a mozgást igyekszik imitálni, ezért gyakran csak indulatszavakat - nyögéseket, nyüsztéseket vagy üvöltéseket - hallat. De van, amikor a (nem létező, egyezményes, olasz beszélt nyelven alapuló) egyezményes színpadi beszéd karikatúrájaként jelenik meg.

24. Pedig a Locsogó színháznak Olaszországban lenne egy ideális eszköze: a nyelvjárás és a tájnyelviesített koiné. De nem él ezzel az eszközzel, részben gyakorlati okok miatt, részben provincializmusból, részben félművelt esztétizmusa, részben pedig közönsége nacionalista törekvéseivel szembeni szervilizmusa következtében.

Nyelvészeti zárójel: a Beszélő színház és az olasz beszélt nyelv

25. Önmeghatározásából mindazonáltal a Beszélő színház is kihagyja a nyelvjárást vagy a tájnyelviesített koinét. Vagy ha beleveszi is, csak kivételként, és tragikus módon az irodalmi nyelvvel azonos szintre helyezve.

26. Az ország legfejlettebb csoportjai által létrehozott és fogyasztott Beszélő színház tehát nem tehet mást, mint hogy darabjait az egyezményes írott és olvasott nyelven *írja* (a *kizárólag beszélt dialektusokat* pedig csak olykor-olykor emeli az írott és olvasott nyelv szintjére).

27. A Beszélő színháznak természetesen el kell fogadnia az egyezményes olasz beszélt nyelvet is; attól a pillanattól kezdve, hogy darabjait azért írja, hogy előadja, vagyis jelen esetben *elmondja* azokat.

28. Nyilvánvaló, hogy itt súlyos ellentmondás feszül:

a) hiszen ebben a speciális (és fontos) esetben a Beszélő színház pontosan úgy viselkedik, mint a legvisszatartóbb polgári színház, mert elfogad egy nem létező konvenciót, vagyis egy olyan egységes olasz nyelvet, amelyen egyetlen élő olasz sem beszél; b) hiszen miközben szakítani akar a polgársággal és másokhoz (értelmiség, munkásság) kíván szólni, elfogadja a polgári csomagolást: mert csak a jelenlegi polgári társadalom további alakulása teszi elképzelhetővé, hogy az egyezményes olasz nyelv fonetikai - történeti -- fejlődése során

üresen maradt „lyukakat” ki lehessen tölteni, és egyszer eljuthassunk a beszélt nyelv ma még csak elvontan és önkényesen feltételezett egységéig.

29. Hogyan lehet feloldani ezt az ellentmondást? Mindenekelőtt kerülni kell a kiejtésben minden purizmust. A Beszélő színházban a darabok olasz beszélt nyelvét csak addig a pontig szabad egységesíteni, amíg *reális*, létező marad: vagyis a tájnyelviesítés és a pszeudo-firenzei nyelv kánonja között húzódó határig, azt soha át nem lépve.

30. Hogy ez a valóságos fonetikai konvención (azaz a hatvanmillió kivételből álló olasz nyelven) alapuló egyezményes színpadi nyelv ne váljék újakadémizmussá, elegendő, ha:

a) állandóan szem előtt tartjuk a problémát;

b) hűek maradunk a Beszélő színház alapelveihez, *vagyis az olyan színházhoz, amely mindenekelőtt a legdemokratikusabb és a legracionálisabb formában folytatott vita, eszmecsere, irodalmi és politikai küzdelem: vagyis elsősorban a jelentésre és az értelemre érzékeny, a formalizmus minden fajtáját elveti, ami a beszélt nyelv szintjén fonetikai örömet és esztétizmust jelent.*

31. Mindehhez valódi nyelvi átképző iskola alapítására van szükség; csak így rakhatjuk le a Beszélő színházban a szövegmondás alapjait: olyan szövegmondásét, amely nem közvetlenül a nyelvre, hanem a szavak jelentésére és a mű értelmére koncentrálna. Kivételes éleslátással és őszinteséggel párosuló maximális erőfeszítés árán el lehet érni, hogy a színész alaposan felülvizsgálja saját magáról alkotott elképzeléseit.

A két létező színésztípus (Manifesto 32-35)

32. Mi a színház? „A SZÍNHÁZ SZÍNHÁZ.” Ma mindenkinek ez a válasza: színházon tehát ma „valamit”, jobban mondva: „valami mást” értenek, amit csak önmagával lehet magyarázni, és amit kizárólag karizmatikusnak szabad elképzelni. A „színész” az első számú áldozata ennek a színházi miszticizmusnak, amely legtöbbször ostoba, hiú és nevetséges figurát csinál belőle.

33. De mint láttuk, a mai színháznak két típusa van: a polgári és az antipolgári színház. így tehát színész is kétféle van. A polgári színház (mint előadás, nem mint szöveg) a társadalmi életben találja meg önmaga visszaigazolását: gazdag és jóra való emberek fényűzése, akik a kultúrában is privilégiumokat élveznek. Hát ez a színház van ma válságban: kénytelen tudomásul venni a helyzetét, és elismerni, hogy a társadalmi élet centrumából lassan a perifériájára szorul, mint valami túlhaladott, önmagát túlélő dolog. A diagnózist nem volt nehéz felállítania. A hagyományos színház gyorsan felismerte, hogy az új típusú társadalomban többé-kevésbé azonos szintre került hatalmas kispolgári tömegek saját igényeiknek sokkal megfelelőbb, korszerűbb társadalmi megnyilatkozással helyettesítették: tudniillik a mozival és a televízióval. Azt sem volt nehéz megértenie, hogy visszafordíthatatlan folyamat ment végbe a színház történetében: az athéni „demosz” és a régi kapitalizmus *elitje* egyaránt a múlt homályába vesztett. Brecht kora mindörökké véget ért! Miközben tehát a hagyományos színház történelmileg elhasználódott, egyfelől a rövidlátó és legalább annyira makacs konzervativizmus, másfelől pedig az állandó visszasírás és a megalapozatlan remények légköre alakult ki körülötte. A hagyományos színház (kissé ugyan zavarosan) ezt a tényt is diagnosztizálni tudta. Amit a hagyományos színház a legcsekélyebb mértékben sem volt képes diagnosztizálni, az a saját definíciója. Egyszerűen Színháznak nevezi magát, és kész. Pedig még a legunalmasabb, legszürkébb színész is érzékeli valamennyire a kivénhedt és megkopott polgári közönség előtt, hogy már korántsem diadalmas és maximálisan szentesített társadalmi eseményben vesz részt, ezért hajlamos jelenlétét és (a legkevésbé sem igényelt) teljesítményét misztikus cselekedetként feltüntetni: „színházi szertartásként”, amelyben a Színház vakító fényben jelenik meg: és mint minden hazugság, türelmetlen, demagóg és erőszakos módon bizonygatja saját igazát.

34. Lássuk most a másik színésztípust, az antipolgári polgári színház, a Mozgó vagy Üvöltő színház színészét. Erre a színházra, mint láttuk, az alábbiak jellemzők:

a) a művelt polgári közönséghez szól. be akarja vonni féktelen és meglehetősen ambivalens polgárellenes tiltakozásába:

b) állandó székhelyén kívül is bemutatja előadásait;

c) visszautasítja a beszédet, tehát az ország vezető rétegeinek nyelvét, egyfajta torz és diabolikus hanghalmaz vagy az egyszerű, provokatív, botrányos, érthetetlen, obszcén, rituális mozgás érdekében. Hogy mi az oka mindennek? Annak pontatlan, de legalább annyira hatásos diagnózisa, hogy mivé lett, vagy egyszerűen, hogy mi a színház. Vagyis? A SZÍNHÁZ SZÍNHÁZ - még mindig. Míg azonban a polgári színház számára ez nevetséges és valamiféle diadalmas miszticizmussal együttjáró tautológia, addig az antipolgári színház számára a színház szakrális mivoltának valódi - és tudatos - definíciója. A színháznak ez a szakralitása egy primitív, kezdetleges, engesztelő, jobban mondva 'orgiasztikus' rítusként megkonstruált színház újjáélesztésén alapul. A modern kultúra jellegzetes művelete ez: egy kultikus forma a formalizmus irracionálisát olyan valamivé kristályosítja, ami inautentikusként (vagyis esztétizmusból) születik, aztán válik autentikussá (vagyis a gyakorlaton felül és azzal szemben álló élettípussá). Néhány esetben ez a fogyasztói kultúra kretén evilágisága elleni indulat szülte archaikus vallásosság végül valóban a modern vallásosság egyik autentikus formájává válik (ennek azonban már semmi köze az ősi paraszti világhoz, annál több a modern ipari életformához). Gondoljunk csak a Living Theatre csaknem szerzetesrendi összetartozására, a „csoportra”, amely az olyan hagyományos csoportot helyettesíti, mint például a család, a kábítószerre mint tiltakozásra, a „dropping out”-ra vagy önkizárásra mint a - legalábbis a verbalitás és a gesztusok szintjén megnyilatkozó - erőszak egyik módjára, egyszóval az előadásra minta lázadás vagy - ahogyan ma szokás nevezni - a gerillaharc egyik megnyilvánulási formájára. Az esetek többségében azonban ez a színházfelfogás is a polgári színház tautológiájává válik, mivel ugyanazoknak a kikerülhetetlen szabályoknak engedelmessé válik. Vagyis a kultusz egy, a színházban megvalósuló életformából a „színház kultuszává” válik. És a fekete leplekbe burkolózó, drogtól kába színész mint kétlelkű, mert a televízióban is fellépő, vagyis integrálódott figura, ettől az általános kulturális jelentéstől, ettől a másodrendű esztétizmustól válik nevetségessé.

A Beszélő színház színésze

35. Szükségszerű tehát, hogy a Beszélő színház színésze, amennyiben színész, megváltoztassa a természetét: már nem kell, a szó fizikai értelmében, olyan ige hirdetőjének éreznie magát, amely a kultúrát a színház egy szakrális ideáján szűri át: egyszerűen kultúrembernek kell lennie. Sikerét nem kell többé személyes bűverejére (polgári színház) vagy egyfajta hisztérikus, médiumszerű képességre (antipolgári színház) alapoznia, hol a néző

látványosságigényének demagóg kizsákmányolásával (polgári színház), hol hitegetésével, miszerint egy szakrális rítus részesévé teszi (antipolgári színház). Sikerét kizárólag a szöveg megértésének képességére kell alapoznia. Nem egy, a szövegen átsejlő üzenet (a Színház!) tolmácsolójának kell lennie, hanem a szöveg élő hordozójának. A gondolatot kell áttetszővé tennie: és annál jobb színész, minél inkább úgy érzi a néző, szövegmondását hallgatván, hogy ő valóban érti a szöveget.