

LAKÓ ZSIGMOND

Pasolini és a görög színház

Az *Oresteia* fordításától a hat tragédiáig

„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 álmról, 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.”¹
(Pasolini: *Calderón*)

Pier Paolo Pasolini (1922–1975) – költő, regényíró, filmrendező, forgatókönyvíró, drámaszerző, publicista, nyelvész, teoretikus – rendkívül gazdag és műfajilag sokszínű életművet hagyott hátra: ugyanakkor a különféle médiumok sajátos játékát tiszteletben tartva kimutathatóak a művészi pályát szervező, a társadalmi változásokra és problémákra érzékeny tematikus csomópontok. 1942-ben a saját költségén megjelentetett első verseskötete, a *Poesie a Casarsa* (Casarsai versek), már tartalmazza és előre jelzi sokrétű alkotói tehetségének fontosabb jellemzőit: szembeszállás az aktuális politikai hatalom torzulásaival (Mussolini politikájával), lázadás az apafigura ellen (Pasolini ellentmondásos viszonya katonatiszt apjával), tájnyelvi dialektusra épülő költői nyelv létrehozása (a már megszűnt és betiltott friuli nyelven írta a tizenégy költeményt). Ezek a tematikus csomópontok, valamint a hagyományosnak mondható művészi kifejezésmódok és műfaji korlátok felforgatása megfigyelhető a mindössze harminchárom évig tartó pályán minden korszakában. Jóllehet leginkább a tizenkét játékfilmet felölelő filmes munkássága áll mind a kritika, mind az olasz és külföldi közönség figyelmének középpontjában, az öröksége magában foglal tizenhat verseskötetet, kilenc regényt és hat tragédiát, melyeket kiegészítenek még nyelvészeti írásai, filmesztétikai fejtegetései, sőt festményei és grafikai is.

¹ Pier Paolo PASOLINI, *Calderón* = P. P. P., *Teatro*, a cura di Walter SITI, Milano, Mondadori, 2001, 758. (Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – L. Zs.)

Pasolini drámái

Pasolini 1960-as évek második felére tehető drámaírói tevékenységéről egyre több tudományos munka² lát napvilágot Olaszországban. Ennek köszönhetően az író teljes szellemi hagyatéka kezd kirajzolódni, ami érthetőbbé teszi számunkra a színház szerepéről és reprezentációs eljárásairól alkotott nézeteit. Vélekedésem szerint a drámái nem az alkotói pályájának „mostohagyermekai”, hanem éppen ellenkezőleg: ezekben a műveiben fejeződik ki legjobban Pasolini újszerű és sokszor meghökkentő állásfoglalása a nyelvi kifejezés lehetőségeiről. Falussy Lilla szerint Pasolini drámái alkotásai „igen erőteljes nyelven szólalnak meg, és határozott, a polgári értékrenddel merőben ellentétes filozófiát sugallnak”.³

Jelen tanulmány vizsgálódásának középpontjában Pasolini oeuvre-jének ez az eddig kevésbé kutatott és elemzett területe,⁴ a színpadi művei állnak. Céлом annak a megmutatása, milyen módon építi be a drámaszerző az antik görög színház és dráma bizonyos elemeit a modern, polgári színházába, és ezek hogyan alakítják a témaválasztását, és gazdagítják formai és dramaturgiai eszköztárát. Mivel Pasolini tragédiái és színházi írásai hazánkban (de még Olaszországban is) alig ismertek, először röviden áttekintem drámaírói munkásságát, és kijelölöm azokat az életrajzi pontokat és fontosabb elméleti kérdéseket, amelyek Pasolinit a görög tragédiához elvezették.

Pasolini alkotói pályafutásában jelentős szerepe van a dráma műfajának, hiszen érdekes módon már kamaszkora óta írt drámákat. Összesen tizenhat színházi műve ismert: *La sua gloria* (Az ő dicsősége, 1938), *Edipo all'alba* (Oidipus hajnalban, 1942), *I turcs tal Friul* (A törökök Friuliban, 1944), *I fanciulli e gli elfi* (A kissrácok és az elfek, 1944–45), *La poesia o la gioia* (A költészet vagy az öröm, 1947), *Un pesciolino* (Halacska, 1957), *Vivo e Coscienza* (Vivo és Coscienza, 1963), *Italie magique* (Varázslatos Olaszország, 1965), *Nel 46!* (46-ban!, 1947–65), *Progetto di uno spettacolo nello spettacolo* (Egy előadás az előadásban terve, 1965). A kritikai irodalom egyértelműen az 1966–1974 között megírt hat tragédiát tartja Pasolini drámaírói életműve csúcsának: *Orgia* (Orgia, 1966–70), *Pilade* (Pyladés, 1966–70), *Porcile* (Disznóól,

² A teljesség igénye nélkül érdemes itt megemlíteni Stefano Casi eredetileg 1990-ben megjelent *I teatri di Pasolini* című monográfiáját, amelynek anyagát a szerző 2005-ben átdolgozta, a 2019-es kiadást pedig két új fejezettel gazdagította, valamint kiegészítette Pasolini színházi műveinek összes jelentősebb színre vitelével 2019-ig. Továbbá említésre feltétlenül érdemes a *Pasolini e il teatro* című konferenciakötet, amely a 2010 novemberében a Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini di Bologna és a Centro di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna közös szervezésben rendezett konferencia anyagát tartalmazza: *Pasolini e il teatro*, a cura di Stefano CASI, Angela FELICE, Gerardo GUCCINI, Venezia, Marsilio, 2012.

³ FALUSSY Lilla, *Trendek a kortárs olasz drámában*, Bp., KGRE – L'Harmattan, 2015, 21.

⁴ Természetesen Pasolini színházának hazánkban is van már recepciótörténete, elég – ismét a teljesség igénye nélkül – Szkárosi Endre *Affabulazione* (Mámor), Pintér Judit *Manifesto per un nuovo teatro* (Kiáltvány egy új színházért) fordítására (mindkettő a Színház 1993. áprilisi számának mellékleteként jelent meg) vagy az *Orgia* 2005-ös előadására gondolnunk (Nemzeti Színház, rend. Czeizel Gábor).

1967–72), *Affabulazione* (Mámor, 1966–70), *Calderón* (Calderón, 1967–73) és *Bestia da Stile* (Stílusos bestia, 1966–74).⁵ Néhány pizskozatszerű, iskolai előadásra írt mű is a nevéhez köthető, ezek azonban nem maradtak fenn, nem úgy, mint a *La Morteana* (Morteana), *Contrasto tra il Carnevale e la Quaresima* (Ellentét a karnevál és a böjt között) című drámája, amelyből ma is olvashatóak részletek.⁶ A teljesség kedvéért álljon itt Pasolini összes drámafordítása is: Sophoklés: *Antigoné* (1960), Aischylos: *Oresteia* trilógiája (1960), Plautus: *Il vantone* (A hetvenkedő katona) (1961–1963), amelyet római dialektusban fordított.⁷

Casi a tragédiák megírása kapcsán a következő kronológiát állítja fel: 1966 elején Pasolini pizskozat formában megírja a *Teorema*, a *Bestia da stile* (melyre más címet is van, például az *Il poeta ceco* [A cseh költő] és *Poesia* [Költészet]), az *Orgia* és utolsóként a *Pilade* című műveket. A *Teorema* szinte azonnal forgatókönyvvé alakul át, míg időközben két Sophoklés-történet elvonja a figyelmét: elkezd írni az *Oidipus király* forgatókönyvét, míg a *Trachisi nők* meghiheletti az *Affabulazione* tragédiáját. Az 1967-es évek elejére csaknem elkészül az *Orgia* és a *Pilade*, míg dolgozik továbbra is az *Affabulazione*-én (ekkor még nincs címe) és a *Bestia da stile*-én, valamint ekkor születik meg a *Porcile* és a *Calderón* ötlete. Az év végére elkészül az első négy tragédia, amelyek közül a *Pilade* meg is jelenik a *Nuovi Argomenti* című folyóiratban. 1968 nyarán megállapodást köt a Teatro Stabile di Torinóval az *Orgia* megrendezésére. A következő évben publikálja az *Affabulazione*-ét, szintén a *Nuovi Argomenti* hasábjain. Időközben a *Teorema* és a *Porcile* filmváltozata is a mozikba kerül.⁸

Bár az európai színházi hagyományokat követő rendezők még mindig félve nyúlnak a drámáihoz, önmagáért beszél a tény, hogy tíz év leforgása alatt (az utolsó előadás 2013 áprilisa) Takeshi Kawamura japán rendező színpadra állította Pasolini mind a hat tragédiáját.⁹ A *Calderón* 2016-ban 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 az erős vizualitás segítségével mesélnek az író szenvedélyéről, vágyairól és küzdelmeiről.

⁵ Mivel az olaszországi szakirodalom Pasolini hat művét egységesen a hat polgári tragédiaként emlegeti, ezért én is ezt a meghatározást használom.

⁶ Pier P. PASOLINI, *Teatro = Siti*, i. m. – A fentebb felsorolt művek közül csak az *Orgiának* (*Orgia*) és az *Affabulazione*-énak (Mámor) van magyar nyelvű fordítása. Részletek megjelentek a *Calderón*-ból is, illetve színházak megrendelésére esetlegesen készülhettek olyan fordítások-fordításrészletek, amelyek nem kerültek jelen tanulmány írójának a látószögébe.

⁷ A továbbiakban a Pasolini-művekre az eredeti olasz címmel fogok hivatkozni, a filmekre – tekintettel arra, hogy ezeket Magyarországon is bemutatták – a magyar címükkel.

⁸ CASI, i. m., 105.

⁹ Hideyuki Do, *Recensione: Pasolini e il teatro*.

<https://antropologiaetatro.unibo.it/article/view/3703> (Letöltés ideje: 2021. november 5.)

Pasolini meglehetősen szabadon nyúl a görög dráma formanyelvéhez, és egyedi módon épít az antik archetípusokra is. Polgári tragédiái epizódokból állnak: minden epizód egyéni belső ökonómiával rendelkezik, sokszor mellőzve a logikai, ok-okozati összefüggéseket a dramaturgiájában. A darab struktúrájában minden jelenet egyenlő a másikkal, felcserélhetőek, sok jelenetet Pasolini a véglegesítés során egyszerűen áthelyezett a darabon belül máshová, miközben a hat tragédiát – a görög tragédiák szerkezetét követve – sztaszimonokra és epeiszodionokra osztja fel, valamint prologussal és epilógussal fogja keretbe a kortárs tematikát.

A színpadon az egyik legnehezebben kezelhető elem a pszichológiai realizmus hiánya: a 'költői én' hol egyik, hol másik figura által mondja el a véleményét a műben éppen felmerülő politikai, társadalmi kérdésekről. Luca Ronconi rendező, aki Pasolini több tragédiáját is színre vitte, kiemeli, hogy a szó klasszikus értelmében egyik sem tragédia, hiszen hiányzik a hős alakja, és bár van konfliktus, érzelem, van dialektika, de nem tragédiába torkolló. Kialakul bizonyos veszteségérzés, de nincs katasztrófa, így inkább elégikus drámának nevezhetjük őket. Különösen a szereplők önvallomásai távolítják el a görög tragédiától.¹⁰

Pasolini életművében a görög színház fölfogása átértelmeződött. Pasolini színházának talán legmeghatározóbb kutatója, Stefano Casi így fogalmaz: „a tragédia nihilista koncepciójától, amely egy »végzetes« háborútól okozott veszteség reflexiója, Pasolini áttér a tragédia másfajta értelmezésére, a *vox populi* személyes elköteleződésére a burzsoá hatalom elleni harcban”.¹¹ Másképpen dolgozza fel a mítoszokat a filmjeiben és a drámáiban, de a tragikum mindig központi magként szolgál, amely körül kibontja a modern tematikát. Pasolini sohasem nosztalgiával közelített a mítoszhoz, inkább olyan költő tekintetével, aki a tragikum görög értelmezésén keresztül vált értelmiségivé, és aki igazi humanistaként tudott foglalkozni az anyaggal. Számára a görög mítosz kulcs a világ tragikus igazságához és egyetemes töréseihez.¹² 1966–68 között, amikor a görög mitológiai elemek leginkább jelen vannak a filmjeiben és a tragédiáiban, az antik tematikájú műveken keresztül Pasolini a jelenkorát értelmezi, annak a politikai vonatkozásai izgatják.

¹⁰ Walter SITI, „Un teatro borghese”: *Intervista a Luca Ronconi* = PASOLINI, *Teatro, i. m.*, XX.

¹¹ Stefano CASI, *Pasolini: Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 2015, 63.

¹² Lásd Marco A. BAZZOCCHI, *La parte nascosta del mito = Pasolini e l'interrogazione del sacro*, a cura di Angela FELICE, Gian P. GRI, Venezia – Casarsa della Delizia, Marsilio – Centro Studi Pier Pasolini, 2013, 55.

Az Oresteia fordítása

Casi szerint az *Oresteia*val, vagyis egy klasszikus mű fordításával (1959–60)¹³ Pasolini kijelöli a saját útját a kortárs drámaírásban, amely az antik görög dráma- és színházi hagyomány újraélesztését jelenti a szerkezeti felépítéstől a nyelvi formáig. Az *Oresteia*t Vittorio Gassman és Luciano Lucignani tervezte színre vinni 1960-ban a Teatro Popolare Italiano társulatával a siracusai Teatro Grecóban. Az *Accattone* (A csóró) forgatásának idején vagyunk, Pasolini számára ekkor Róma a legfőbb inspirációs forrás, a tragédiák még megírásra várnak. Pasolini Aischylosszá válik, és úgy gondolja, hogy a mű fordításához elegendő csupán az ösztön. Többször is utal a *Ceneri di Gramscira* (Gramsci hamvai), hogy megmagyarázza a görögről fordított szövegben használt nyelvezetet: a saját *Oresteia*ját nem i. e. 5. századi athéni görög tragédiaként mutatja be, hanem mint saját nyelvi és intellektuális útjának 1960-as állomását.¹⁴ Hiszen „nem az a kérdés, hogy milyen nyelvezetet használt Aischylos, hanem, hogy mi a hatásos napjainkban”.¹⁵ Az *Oresteia* Pasolini szerint kizárólag politikai kérdés, hiszen értelmezése szerint az a primitív társadalomban mindig jelen lévő eredendő ösztönökről szól, amelyek fel akarják borítani az intézményes rendet. Ezen archaikus ösztönök ellen lép fel az értelem, győz, és új intézményeket teremt a társadalomnak: megszületik a gyűlés, a választójog.¹⁶

Bár Pasolini életművében a kiforrott tragédia korszaka Aischylostól indul, a mitikus múlt teremti meg a fiatalkori színházát is, amely Friuliban építi fel Casarsa *polis*át (*I Turcs tal Friul*). A Pasolini-féle tragikus hős már az író pályájának kezdeti szakaszában, a tizenhat éves korában írott drámájában, a *La sua gloriában* megjelenik. Ahogyan Daniele Micheluz fogalmaz *Il prototipo di un personaggio* (Egy karakter prototípusa) című tanulmányában, Guido Solera az első példája a Pasolini-féle főhősnek, benne van Pasolini DNS-e (avagy lírai énje), 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: formálja, kiegészíti, élettel tölti fel, egészen az utolsó drámájáig,

¹³ Pasolini a *Fordító levelében* így ír a folyamatról (a kötetcímetek szándékosan eredeti nyelven hagynom, fontos megérteni, hogy milyen nyelvről fordított Pasolini – Gassman azért kérte fel, mert kitudódott, hogy Vergiliust fordít, de ahogyan Pasolini írja, Vergilius nem Aischylos és a latin nem görög): „[...] az írógép körül a három szöveg volt: Eschyle (Tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, »Le belles lettres« Paris, 1949, M. A.), George Thomson, The Oresteia of Aeschylus, 2 voll. (Cambridge University Press, 1938) és Eschilo: Le Tragedie, a cura di Mario Untersteiner (Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1947). Amennyiben eltérés volt a szövegváltozatokban vagy a magyarázatokban, akkor az ösztönökre hallgattam, és azt választottam, amelyik a legjobban tetszett. Rosszabbul nem is cselekedhettem volna.” („Nei casi di scondanza, sia nei testi, sia nelle interpretazioni, ho fatto quello che l'istinto mi diceva: scegliesto il testo e l'interpretazione che mi piaceva di più. Peggio di così non potevo comportarmi.”)

¹⁴ CASI, *i. m.*, 72.

¹⁵ Stefano CASI, *I teatri di Pasolini*, Roma, Ubulibri, 2005, 90.

¹⁶ Pier P. PASOLINI, *Lettera del traduttore*.

<https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2015/06/lorestia-de-di-eschilo-tradotta-da-pier.html?m=0> (Letöltés ideje: 2021. november 5.)

a *Bestia da Stilég*.¹⁷ A friulán nyelven írt *I Turcs tal Friul, I Fanciulli e gli Elfi* és a *La Morteana* tükrözi azt a társadalmi és nyelvi valóságot, melyet Pasolini a II. világháború alatt Casarsában megismert.

Pasolini nem újraírni akarja a görög mítoszokat, hanem megírni a saját tragédiáját.¹⁸ Az Oidipus-mítosz kifordítása is – tudniillik hogy az apák ölik meg fiúkat – ennek a megvalósulása.¹⁹ Giacomo Trevisan szerint a tragikus mítoszokban, melyeket Pasolini a pastiche-on keresztül talál fel újra, egymásra helyeződnek, megtermékenyítik egymást a tipikus Pasolini-féle dichotómiák (pogány és keresztény, szent és profán, tiszta és tisztátalan). A tragikus áldozat rituális és vallásos áldozattá válik, s egyszerre szentségtöréssé,²⁰ ahogy erről Anna Panicali is ír.²¹ Ez a törekvés jelenik meg a nézőkkel és a színészekkel való kapcsolatában is, amelyet a *Manifestó*ban definiál.

Kiáltvány egy új színházért

Pasolini az 1968-as *Manifesto per il nuovo teatro*ban (Kiáltvány egy új színházért)²² írja meg a színházról alkotott elképzelését, mely azonnal vitákhoz vezet, s ez a vita azóta sem szűnik. Luca Ronconi szerint Pasolini elképzelése vakvágány, nem szabad figyelembe venni, amikor a színházi írásaihoz gyakorlati szempontból nyúlunk: szerinte ezen megközelítés miatt bukott meg Pasolini egyetlen saját maga által rendezett darabja, az *Orgia* Torinóban.²³ Ugyanakkor az, amit megfogalmaz, elméleti síkon sok tanulsággal járhat Pasolini kutatói számára: színháza a görög hagyományhoz nyúl vissza, onnan vezeti le a Szó színházát, átugorva a polgári (Csacsogó) és az avantgárd (Üvöltő) színházat. A *Manifesto* színház történeti 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, szám-talan helyzetet bemutatva bennük. Antonin Artaud 1932 és 1933 között írt két kiáltványa közvetlenül a „kegyetlen színház” kidolgozásához vezettek. De 1968-ban alkotja meg Giorgio Strehler is az *Esplosione Manifesto Strehler* (Robbanás – Strehler

¹⁷ Daniele MICHELIZ, *Guido Solera – Il prototipo di un personaggio = Pasolini e il teatro, i. m.*, 13.

¹⁸ Fontos látnunk, hogy Pasolini görög témájú tragédiáiban és filmjeiben, időnként színházi írásaiban, elsősorban a mítoszokat, nem a tragédiaszövegeket használja pretextusként, amikor kora társadalmáról akar beszélni. Ugyanakkor fontos számára a tragédiák formakészlete is, amelyből nem következetesen válogat. Így teremti meg drámáinak azt a sajátos formanyelvét, amely rendkívül megnehezíti műveinek színre vitelét, annak ellenére, hogy maguk a szövegek izgalmasak.

¹⁹ Lásd például az *Affabulazione* című tragédiáját.

²⁰ Giacomo TREVISAN, *Il teatro dell'Io: Mito, sacro, tragico: Su "Edipo all'alba" = Pasolini e il teatro, i. m.*, 42.

²¹ Anna PANICALI, *Il teatro di parola: mito e rito = Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di Elena FABBRO, Udine, Forum, 2004, 50.

²² Pier P. PASOLINI, *Kiáltvány egy új színházért*, ford. SZKÁROSI Endre, Színház, 1993. április.

²³ CASI, *I teatri, i. m.*, 10.

kiáltvány) című írását, melyet szeptemberben publikál a *Dramma* című folyóiratban, tehát két hónappal Pasolini *Manifestója* előtt: kiáltványában Strehler a drámaírók helyzetét értékeli a hatvanas évek Olaszországának forradalmi, innovatív és avantgárd színpadain. Itt vissza kell utalnunk az 1966-ban a *Siparióban* 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.²⁴

Ez a pár sor jelzi, hogy a *Manifesto* is szakítani akar minden eddigi színházi elképzeléssel. Franca Angelini szerint Pasolini elutasítja mind a polgári, mind 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”.²⁵ Pasolini tehát igyekszik a két, akkoriban szerinte létező fő irányzat mellett egy harmadikat kialakítani, a „szó” színházat. Erika 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”,²⁶ amelyeknek megjelenése „egyértelműen a nyelvi válság élményében gyökerezik”.²⁷ 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 képzetársítások egész rendszerét hozná mozgásba.²⁸

Pasolini az 1960-as évek két meghatározó színházi irányzatával, a polgári és az avantgárd színházzal nem azonosult, hanem velük szemben definiálta művészetét, ahogy költészetében is ezt az irányvonalat követte. Nem a szöveg másodlagossá tételeiben látta az új idők színházat, hanem abban, hogy visszaadja annak irodalmi értékét. Hitt

²⁴ PASOLINI, *Kiáltvány*, i. m., 1.

²⁵ Franca ANGELINI, *Teatri moderni = Letteratura italiana*, dir. da Alberto ASOR ROSA, VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1999, 195.

²⁶ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 346.

²⁷ *Uo.*, 574.

²⁸ Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, ford. BETLEN János, Bp., Gondolat, 1985, 55.

abban, hogy bizonyos tartalmakat a szavakon keresztül lehet a legjobban közvetíteni: drámáiban így viszont éppen a cselekmény, a mozgás szorul háttérbe, amitől a közönség a legkevésbé hajlandó eltekinteni.

A nyelv megújítása a hat tragédia esetében szintén a görög tragédiák nyelvi hatását mutatja, csupán modernizálva, ahogyan a polisz szerepét is újraértelmezi kortárs viszonylatban. Francesca Tommasini szerint éppen a klasszikus források újrafelfedezése és az avantgárd törekvések közötti dialektikában rejlik Pasolini újítása. Ekkor születik meg a nagy mítoszok modern feldolgozásának koncepciója, a hosszú fázisú kísérletezés, amely megtermékenyíti a dramatikus szövegek nyelvezetét és filmes látásmódját, valamint érdekes kölcsönhatást hoz létre Pasolini színháza és filmjei között. Az előző évtized ideológiai kiüresedésének, a balról és jobbról is érkező támadásoknak tulajdonítható krízis következményeként értelmezhető az a lelkiület, amellyel Pasolini ebben az időben a színháznak szenteli magát, mind művészi, mind emberi értelemben.²⁹

A hat tragédia megírásához előképet jelent Pasolini *Oresteia*-fordítása, amelyről fentebb már szóltam, filmes munkásságából pedig az *Oidipus király* (1967), a *Médea* (1969) és a dokumentarista jellegű, végül el nem készült *Oresteia*-filmhez felvett tulajdonképpeni előtanulmány-helyszínbejárás-szereplőválogatás, az *Appunti per un'Orestiada africana* (Jegyzetek egy afrikai Oresteiához) is.

Előképek:

az Oidipus király, a Médea és az Appunti per un'Orestiada africana

A mitikus történetek és azok klasszikus, elsősorban antik görög feldolgozásainak az értelmezése és újraolvasása mindig központi szerepet kaptak Pasolini művészetében. Az *Oidipus király* (1967) sophoklési narratívájától Pasolini önéletrajzi események beillesztésével tér el, és ezzel a mítosz új olvasatát teszi lehetővé (s egyben a pszichoanalitikus értelmezésnek is felkínálja magát): 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 ambivalens érzelmek fűzték. Oidipus és Pasolini életét egyaránt az apa alakja árnyékolta be. Pasolini így vall erről: „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.”³⁰

Húszévesen Pasolini *Edipo all'alba* címmel öt felvonásos drámát ír: ez az első szárnypróbálgatása a görög tragédia adaptálására. Giacomo Trevisan rámutat, hogy Pasolini

²⁹ Francesca TOMMASINI, *Né un pazzo, né un poeta: Pasolini e il teatro del Novecento*, Roma, Aracne, 2016, 57.

³⁰ Nico NALDINI, *Cronologia = PASOLINI, Teatro, i. m.*, XCVII. („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.”)

tovább fokozza a történetben rejlő incesztus lehetőségét: Isméné szerelmes lesz egyik testvérébe. Azonban, minthogy a szereplők ebben a műben a keresztény Istenhez imádkoznak, Isménére immár nem a sors sújt le, hanem saját belső vívódása miatt keresi a halált apja keze által.³¹ Az *Edipo all'alba*ban két további, a későbbi évek drámai alkotásaira is jellemző motívum fedezhető fel: ahogyan Guido Santato megjegyzi, már a kezdeti években megjelenik a Krisztussal való azonosulás, a keresztre feszítés általi mártírhalál, annak érzéki vonatkozásaival együtt.³² A kezdetben vallási alapokra támaszkodó mártírrium a későbbiekben egyre inkább társadalmi-politikai színezetet ölt.

A tragédia másik alkotórésze az álom és valóság közti kapcsolat: Isméné álmában szeret bele testvérébe, ébredéskor azonban nem emlékszik az álomra, csupán az érzés marad meg. Ugyanarról a nem-émlékezésről van szó, melynek következtében Oidipus is a delphoi jósdát hívja segítségül. Trevisan szerint már ebben a műben felbukkan a nem-émlékezés motívuma (mely freudi értelemben látens marad), amely azután az *Affabulazione* és a *Calderón* című művekben megismétlődik az incesztussal együtt. Az ezt a motívumot továbbvivő hat tragédia annyiban tragédia, amennyiben Pasolini maga Isméné, s annyiban tragikus, amennyiben a szubjektum a világ előtt történő önteremtésének, önmegformálásának elengedhetetlen pillanata.³³ Edipo lányának vallomásában Pasolini tükröződik, az az érzés, melyet „teta veleta”-nak keresztelt el. A másság érzésének elfogadása érdekében próbál azonosulni egy női karakterrel.³⁴ Massimo Fusillo az együgyűséget és a teljes tudatlanságot jelöli meg, mint olyat, amely jellemző tulajdonság már Pasolini korai műveiben is megjelenik: a friuli parasztokban, a római lumpenproletároknak, a primitív kereszténységben, az afrikai harmadik világban, Boccaccio Nápolyában. Itt keresi Pasolini azt a megváltó tisztaságot, amely szembenáll a polgári racionalitással és az erőszakos kapitalista fejlődéssel, amely antropológiai szempontból barbár és anakronisztikus.³⁵ Oidipus a megtestesülése annak a figurának, akinek bűne az eredendő ártatlanság, akit leigáz a végzet és elkerülhetetlenül olyan valósággal állít szembe, mely elől nincs menekvés. Az *Affabulazione* című tragédiában Pasolini a feje tetejére állítja a helyzetet, egy északi ipari kisvárosban, polgári környezetben az apa lesz az, aki a fiát megöli.³⁶

A filmben Marokkó veszi át az ókori Görögország szerepét, de valami vadabb, ősi formában. Alessandra Spadino érvelése szerint a képzelt ókori Görögország újjáépül egy sivatag közepén, hogy ontológiai csendet teremtsen. Archaikus esztétika,

³¹ TREVISAN, *i. m.*, 39.

³² Guido SANTATO, *Pier Paolo Pasolini: L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, 117–119.

³³ TREVISAN, *i. m.*, 41.

³⁴ *Uo.*

³⁵ Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Roma, Carocci, 2007, 33.

³⁶ A Laios-komplexussal kapcsolatban lásd George DEVEREUX, *Why Oedipus killed Laius; a note on the complementary Oedipus complex in Greek drama*, *International Journal of Psychoanalysis*, 34, 1953, 132–141.

melyet legközelebb a *Médea* elejének emberáldozat-jelenetében láthatunk viszont.³⁷ Ez az érintetlen tér, ahol a mítosz újjászülethet. Pasolini életműve termékenyen olvasható a kultúratudományok módszertanával: nézetei a *cultural turn* (1970) szemléletmódjával mutatnak rokonságot, ugyanakkor el is tér attól. Megegyeznek kultúrakritikus attitűdjükben, hiszen Pasolini is kritikusan viszonyul a nyugati modernitáshoz, de ő nem a posztmodern, hanem a premodern felé fordul az újítás eszközeként. Mítoszkeresése Afrikába viszi Pasolinit, filmjeiben itt építi fel a görög múltat, a rítusok világában, a racionális burzsoá világgal szembeállítva.

Pasolini drámái posztkoloniális olvasatban

Érdemes kitérni Pasolini térpoétikájára is, hiszen ez a fajta megközelítés kínálja fel a szövegeit a posztkoloniális olvasatok számára. Pasolini verseinek, regényeinek egyre több posztkoloniális olvasata születik,³⁸ mivel Itália is egyre több szempontból néz szembe kolonizáló múltjával. A posztkoloniális kritikának van egy jellemzően olasz területe, az úgynevezett *Dél-kérdés*, amely az országot két területként kezeli, s kialakítja a *Pánmediterráneum* fogalmát, mely Dél-Olaszországot inkább a Földközi-tenger régiójához, az úgynevezett elnyomottak közé sorolja, ezáltal inkább Afrikához közelítve ezen geográfiai és kulturális területet. Ahogyan Catarina Verbaro írja a *Pasolini e le periferie del mondo* című tanulmánykötet bevezetőjében, a *periferia* – a novecento olasz irodalmának egyik legfontosabb eleme – nem csupán topográfiai 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 *periferia* Pasolini számára a szent, a Másik, a másság sűrített szimbóluma. Pasolini antropológiai, kulturális és nyelvi értelemben is átkódolja a *periferiát*, a marginalitás értékeit hangsúlyozva teremti újjá annak jeleit, megfordítván a centrum és a periferia értékelését – ez utóbbit a humánus és az archaizmus helyszíneként fogalmazva újra.³⁹ 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 romlatlan világgént tűntek fel előtte. Pasolini az

³⁷ Alessandra SPADINO, *Pasolini e il cinema 'inconsumabile' – Una prospettiva critica della modernità*, Milano – Udine, Mimesis, 2012, 53.

³⁸ Erről részletesebben lásd például Giovanna TRENTO, *Pasolini e l'Africa – L'Africa di Pasolini*, Milano – Udine, Mimesis, 2010; Mahmoud JARAN, *Pier Paolo Pasolini tra 'rabbia' postcoloniale e ibridismo culturale = 1. Linguaggi, culture, letterature*, a cura di Giampaolo BORGHELLO, Udine, Forum, 2012, 327–337; *Pasolini e le periferie del mondo*, a cura di Paolo MARTINO, Caterina VERBARO, Pisa, Edizioni ETS, 2016; Linde LUIJNENBURG, *The Other in Italian Postcolonial Cinema. Pasolini and Fellini: Two Case Studies*, Incontri – Rivista europea di studi italiani, 2013/1, 34–43. <https://rivista-incontri.nl/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-114248/pdf> (Letöltés ideje: 2022. április 20.)

³⁹ Caterina VERBARO, *Presentazione = Pasolini e le periferie del mondo*, i. m., 8.

Olajban is vizsgálja a ma nagyon aktuális kelet-nyugat relációt: Carlo keletre, az olaj forrásához is elutazik, s ebben az esetben is háttérrel biztosít a történetnek a mesés Kelet, ahogyan sok más művében is – közülük talán a legismertebb az *Il fiore delle mille e una notte* (Az Ezeregyéjszaka virágai). 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 alapgondolathoz tér vissza: a „másik” mint a magunkról alkotott idealizált kép tükré és az ebből származó magunk és a másik közötti konfliktushoz.⁴⁰ 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 ember-típus – legyen lakókörnyezete vidéki vagy városi – folyamatosan jelen van Pasolini művészetében az ötvenes évek végétől egészen haláláig.⁴¹

Pasolini gyakran járta Róma és Nápoly külvárosait, karaktereinek megformálásához kereste az elnyomott munkásosztály képviselőit, akiket később Afrikában vélt megtalálni. A görög poliszok áthelyeződnek a *Calderón* favelláiba is, és szembekerülnek a hagyományosan arisztokratikus és burzsoá helyszínekkel is. 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 vagy a külvárosok lakói, a Dél és Afrika lakói; az elnyomók pedig az arisztokrácia, a polgárság, a férfi, az apa. Avagy a freudi ödipális-háromszög kiterjeszhető társadalmi szintre, s értelmezhető ugyanúgy, mint Hegel úr és a szolga viszonyrendszere. A *Calderón*ban ezek a viszonyok a háromszög csúcsai között kiválóan működnek, ahogyan az incesztus, a vonzás és taszítás is, a tabuk áthágásával. Pasolini drámáinak olvasásakor figyelembe kell vennünk azt, hogy a szerző „központosítja” a darabot azáltal, hogy folytonosan utal a saját életére, vagyis saját életét külső referenciaként alkalmazva dolgoz fel társadalmi kérdéseket, így pastiche jellegűvé formálván azt, s egyfajta, a posztmodern megelölegező darabbá változtatva a tragédiát.

Az átmenet Aischylostól (*Oresteia* 1960) Sophoklésig (*Oidipus király* 1967), majd a *Médea* (1969) megfilmesítésével Euripidésig, mintha a szerző görög tragédia trilogiája lenne. Euripidés művét Pasolini a nyugati világ totális kritikájaként fogalmazza meg, a feloldás lehetősége nélkül. Casi szerint az öreg néma kentaur (mint Médeia néma világa), aki felnevelte Iasónt, a racionális világban marad, mint *Pilade* eumeniszei, hogy uralja az érzelmeket; az új kentaur a polgárság ajándékával, a szóval fejezi ki a funkcióját, Pisában a Piazza dei Miracolin, s ezzel Jásónt tudatossá teszi a test és szó közötti kettősséget illetően – de túl későn. A film ezzel a mondattal fejeződik be: „Semmi sem lehetséges, most már”.⁴² A zárómondat jól kifejezi Pasolini

⁴⁰ TRENTO, *i. m.*, 13.

⁴¹ *Uo.*

⁴² CASI, *Pasolini – Un’idea di teatro, i. m.*, 164–165.

viszonyát az éppen akkor zajló társadalmi átalakuláshoz, amelyet ő a fasizmushoz hasonlít, sőt még annál is veszélyesebbnek tart: a társadalom homogenizálódásához, fogyasztói társadalommá válásához, ami az embereket a világ minden táján egyformává teszi.

A *Médeát* forgatva Pasolini Szíriába és Törökországba utazik, hogy megelevenítse filmjében az elbeszélés szereplőinek múltját, melyet az eredeti tragédiában a dajka és a nevelő foglalnak össze. A Médeia és Iáson közötti szerelmen keresztül viszi színrre a tragédia legpolitikusabb aspektusát, a Harmadik világ és a Nyugat ellentétét, ami egy újabb értelmezési szempontot hoz játékba, az antropológiáit: innen nézve úgy tekinthetünk a *Médeára*, mint az archaikus, paraszti világ eltűnésére, egy olyan világra, amely még kötődik a szent és hagyományos rítusokhoz. Mint visszatérésre a libidinális világhoz, a nyelv előttihez, amely ki tudná mozdítani a polgári világot a megszokott kisszerűségből és visszatéríteni a rítusokhoz. A két világ harca viszont fontos, mivel csak a két pólus dinamikája vezethet előre. Ez a szintézis van jelen Pasolini *Oresteia*-olvasatában is, a fordításban, valamint a *Pilade* című tragédiájában, amely mintha a trilógiához írt negyedik fejezet lenne, és végül az *Appunti per un'Orestide africano*ban (Jegyzetek egy afrikai Oresteiahoz), amelyet Pasolini 1969-ben forgatott.

Pasolini figyelemmel kísérte az afrikai országokban végbemenő gyökeres politikai változásokat, melyekre már korábban is fogékony volt. Azzal a szándékkal, hogy megpróbálja igazolni az archaikusság és a modern világ együttélését az afrikai népek-nél, Pasolini elindul *Oresteia*-fordításával Afrikába, meggyőződve arról, hogy⁴³

elég megszólítani valamelyik falu embereit [...] és azt mondani nekik: 'Énekeljtek és táncoljatok', és íme, a görög kórusok mintha feltámadnának: elég az éneklő 'barbár' hangok alá odaírni feliratként a kórus tisztázó és megidéz-
ző szavait.⁴⁴

Az *Appunti per un'Orestide africano*ban tehát ugyanazon motivációk találhatók, mint a többi görög témában, de most Pasolini azt az Afrikát keresi, ahol még megtalálható az a mágikus-rituális környezet, ahonnan Médeiát kiszakították. Az Erinnysök Eumenisekké alakulása Pasolini számára kulcsfontosságú: őket csak a fák képében tudja megmutatni az ősi afrikai tájban, ahogyan a görögöknél is az Erinnysök feltartóztathatatlan erők voltak, amelyekben semmi emberi nincs. Pasolini Ugandában és Tanzániában tart helyszínbemutatót, forgat pár jelenetet, és Kampala, Uganda fővárosa lesz az új Athén. A harmadik világot állítja szembe a polgári világgal: először *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* lett volna a cím, és Indiában, arab államokban, Latin-Amerikában is készültek volna felvételek, valamint az USA nagyvárosainak gettóiban.

⁴³ *Uo.*, 166.

⁴⁴ Pier P. PASOLINI, *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa*, *La città futura*, 1978. június 7.

Orestés fiatal fekete férfi, Pasolini Cassius Clay-re gondolt, megkezdi a szereplők válogatását, keresi Agamemnónt, Orestést, Klytaiméstrát, Pyladést és Élektrát az afrikaiak között, a még erős fiatalok, a fátyolozott nők között. A kórus a nép lesz, s ez az elem visszahozza a görög kórus egyik kulcsfunkcióját: a kollektív memória szószólója lesz, a távoli mitikus múltat játékba hozva.⁴⁵ A kolonialista Biafra háborúját mutatja meg Agamemnón alakján és a trójai háborún keresztül, s ő maga ismeri be, hogy bár ezek messze vannak a klasszikus tragédia minden felfogásától, csak így lehet szintetizálni a fájdalom és gyász egyetemes kategóriáit, amelyek az *Oresteia* kulcselemei. Pasolini Rómában afrikai hallgatókkal beszélget arról, hogy mit jelent számukra az ősi törzsi Afrikából a modern ipari Afrikába éppen zajló átmenet. Lassan a hallgatók ugyanabban a szorongásban találják magukat, mint Orestés.

Összegzés

Tommasini szerint az új, Pasolini által kitalált színházban az értelmiségnek saját el-
lentmondásait kell színre vinnie, úgy, hogy ezeket megmutassa a polgári társadalom-
nak. Az új színház a görög tragédia formáját igyekszik részben felvenni, mert Pasolini
számára a görög tragédia lehetővé teszi a groteszk és ironikus távolságot a bemutatott
tárgytól, és azért is, mert a tragédia az értelmiség különbözőség tudatának a formája a
kapitalista technokráciával és polgári hatalommal szemben.⁴⁶ Luca Ronconi Pasolini
színházát „burzsoá” színházként aposztrofálta, hiszen míg dokumentumfilmjeiben a
munkásokat a maguk valójában tudta ábrázolni, addig a színpadon egy realista rep-
rezentációban éppen a polgári színházat meghatározó stiláris elemek kerülnek elő-
térbe: „Nem lenne tiszta élet” (Non sarebbe vita pura) – mondja.⁴⁷ Minthogy a polisz
nem esik egybe a polgári állammal (ahogyan egybeesett a paraszti país-szal, amint
azt láttuk a *Turcs tal Friul* esetén), másfelől a polgári színház sem lehet az, lévén az
csupán játék vagy annak a társadalmi presztízsnak a felmutatása, melyet a társadalom
alkot, ezért a koncepció színházi formátuma sem tudja kritikusan visszatükrözni azt,
amint láttuk a *Manifestóban*.

Ahogyan Angela Felice írja *Pasolini e la giustizia. Il «caso» Pilade* (Pasolini és az
igazságtétel. A Pyladés „ügy”) című tanulmányában, a *Pilade* záró próféciai az ember-
központú világ végét hirdetik, és egy új prehisztorikus kor kezdetét, mely a fogyasztói
társadalom büntönetének homogenizációját hozza el mind a palotán belül, mind azon
kívül, melyben mindenki „a haladás nélküli fejlődés” robotja lesz, és melynek min-
denhatóságát csak túl későn fogják felismerni.⁴⁸

⁴⁵ *Uo.*

⁴⁶ TOMMASINI, *i. m.*, 102.

⁴⁷ SITI, „*Un teatro borghese*”, *i. m.*, XX.

⁴⁸ Angela FELICE, *Pasolini e la giustizia: Il «caso» Pilade = Pasolini, Foucault e il “politico”*, a cura di Raoul KIRCHMAYR, Venezia – Carsara della Delizia, Marsilio – Centro studi Pier Paolo Pasolini, 2016, 188.

LAKÓ ZSIGMOND
nyelvtanár
Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék
lakozsigmond@gmail.com

Pasolini and the Greek Theatre
From the Translation of the Oresteia to the Six Tragedies

Abstract: Present study focuses on a less researched field of Pasolini's oeuvre, namely his works written for the theatre. This corpus also contains the so-called six tragedies, considered the peak of his dramatic achievement. My aim is to point out in what ways Pasolini integrates certain elements of the Greek myths and tragedies into his modern theatre, which tries to distinguish itself both from the bourgeois and the avant-garde theatre, furthermore, how these elements affect his choice of themes and dramaturgy. I attempt to identify those biographical points and important theoretical questions that led Pasolini to the Greek tragedy: from his *Oresteia* translation, through the six tragedies, to the appearance of such elements as the peripheries and Africa in his films, which can eventually lead to a post-colonial reading of his theatrical works.

Keywords: Pasolini, Greek tragedy, theatre

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/74-87](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/74-87).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 