

## A SIVATAG POLGÁRAI

---

PÓLIK JÓZSEF

„Nem meghalni jöttem ide, hanem sírni.”

Emília mondata a *Teorém*ából

Volt egy időszak a modern európai művészfilm történetében, amikor a rendezők közvetlen szerzői, sőt *politikai* szövegnek tekintették a játékfilmet: olyan vizuális és verbális vitairatnak, amely társadalmi változások elindítója lehet. Ez volt a politikai modernizmus korszaka, amely kb. 1967-től 1975-ig, a posztmodern kezdetéig tartott. Ebben az időszakban a rendezők ún. „ellenfilmeket” készítettek, Nyugat-Európában a *kapitalista*, Közép-Kelet Európában a *szocialista* rendszer működési zavarait vizsgálva. Ezek a filmek alapvetően két csoportra oszthatók. Egyrészt virágzott a nyíltan politizáló *aktivista* beszédmód (Godard, Costa-Gavras, Straub-Huillet), másrészt olyan filmek is készültek, ahol szimbolikus formák, esetenként szürrealista és abszurd elemek közvetítették a szerző kritikai üzenetét. Ez volt a *parabolikus* beszédmód. Ennek hívei „nem a politika napi kérdéseibe kívántak beleszólni, hanem a polgári társadalom, az elidegenedés, a fogyasztói társadalom stb. *általános ideológiai kérdéseit* tárgyalták. Bunuel, Pasolini, Ferreri, Jancsó, Angelopoulos és Makajev voltak a legfőbb példái ennek az irányzatnak. Filmjeik ideológiai irányultsága egyértelmű volt, de éppen a parabolikus forma miatt a szerzői diskurzus nem volt agresszív, mint a politikai aktivista verzióban, és időnként rejtélyessé is vált.”<sup>1</sup>

A politikai modernizmus parabolikus irányzatának egyik legfontosabb, s talán legrejtélyesebb alkotása Pasolini *Teoréma* című filmje. Erről szeretném most kifejteni a gondolataimat. Előrebocsátom: akárhányszor láttam ezt a filmet, mindig eszembe jutott Nietzsche, aki a 19. század végén azt találta mondani, hogy „a következő két évszázad története” „a nihilizmus térhódításáról” fog szólni: „Azt írom le, ami jön, ami már nem jöhet másként: a nihilizmus térhódítását. Ez a történet már most elmesélhető: mert itt maga a szükségyszerűség munkál. Ez a jövő szól hozzánk már ezernyi jelben...”<sup>2</sup> Akik ismerik Nietzsche írásait, tudják: „Európa első tökéletes nihilistája” (ahogy

---

<sup>1</sup> Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2008. 384-390.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche: *A hatalom akarása. Minden érték átértékelésének kísérlete*. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2002. 9. Fordította: Romhányi Török Gábor

önmagát nevezte) sokat töprengett a „modern elsötétedés” okain, s mivel költő is volt, olykor metaforákat használt diagnózisában. Így például terjeszkedő „sivatagnak”, és „ajtó előtt” álló „irtózatos vendégnek” nevezte a nihilizmust (a „semmi akarását”). Azért hívom fel erre a figyelmet, mert a *Teoréma* „szótárában” mindkét metaforával találkozunk: egyrészt egy kietlen, *sivatos táj* képe folyton megakasztja a történet folyását, másrészt a kulturális utalásokkal átszótt, mértani pontossággal megszerkesztett cselekmény közép-pontjában egy *titokzatos idegen* alakja áll, aki felfogatja vendéglátói életét.

A *Teoréma* egy filozófia-ideológiai „tétel”, vagy inkább gondolatmenet költői megjelenítésének kísérlete: *parabolaként* tállalt *esszéfilm*, amely egyszerre mutatja fel a nihilizmus legyőzésének lehetőségét és – ugyanazon történeten belül – lehetetlenségét: ugyanúgy, mint Nietzsche, aki írásaiban a nihilizmus végéről és annak várható további terjedéséről egyaránt beszél.

Pasolini „kétségbeesett kiáltás formájában megírt költeményét” saját elmondása szerint két dolog ihlette: egyrészt a jóléti társadalom ellen lázadó *beat generation* (a „kilátástalanságot megéneklő” Ginsberg, Ferlinghetti és Kerouac) költészete, másrészt az amerikai és francia egyetemeken kirobbant 1968-as diáklázadások.<sup>3</sup> Bár a *Teoréma* a radikális társadalmi és kulturális változásokat hozó hatvanas évek csúcspontján készült: nem látunk benne sztrájkoló munkásokat, egyetemfoglaló diákokat, utcán masírozó, kövekkel megdobált rendőröket, nem látunk benne szüleik ellen lázadó „virággyerekeket”, bombamerényletre készülő anarchistákat. Csak egy nagypolgári családot, amelynek tagjai nem szenvednek hiányt semmiben. Látszólag, Mert ebben a nyitott, toleráns, higgadt közösségben mégis „forradalom” tör ki, amely megváltoztatja minden családtag sorsát. Pasolini – ugyanúgy, mint Miloš Forman az 1971-es *Elszakadásban* – egy család *felbomlásának* történetén keresztül mutat rá ’68 jelentőségére eszkatologikus és apokaliptikus hangvétel között ingadozó filmjében. Előbbit (a társadalmi megújulás reményét) Emília és, részben, Pietro, utóbbit (a folytatólagos dekadencia lehetőségét) a másik három családtag, Odetta, Lucia és az apa sorsa reprezentálja a *Teorémában*.

Érdeemes megemlíteni, hogy Pasolini nemcsak az eszeveszett fogyasztást erőltető, kiváltságokat és társadalmi igazságtalanságokat konzerváló, ősi tradíciókat elsorvasztó „konzum” kapitalizmusról volt rossz véleménnyel.<sup>4</sup> Bírálta a szocializmust is. Kapitalizmusellenességéről egyrészt a társadalom páriáinak szenvedéstörténetét ábrázoló korai, posztneorealista filmjei tanúskodnak – *A csóró* (1961), *Mamma Roma* (1962) –, másrészt azok a művek – *Teoréma* (1968), *Disznóól* (1969), *Salo* (1975) –, amelyek a burzsoá elit

---

<sup>3</sup> Vö. Nico Naldani: *Pasolini*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2010. 366-367. Gál Judit fordítása.

<sup>4</sup> Vö. Norbert Frei: *1968. Diáklázadások és globális tiltakozás*. Corvina Könyvkiadó, Budapest, 2008. 154-163. Győri László fordítása.

világképét és mentalitását elemzik. A „kommunista kollektivizációval” szembeni szkepszisének ritkábban adott hangot, érthető módon, hiszen csak szórványos tapasztalatai voltak a szocialista országok életéről. *Polgárháború* című írása azonban arról tanúskodik, hogy érzekelte a szocialista rendszerek társadalmi problémáit: „Csehszlovákiai, magyarországi és romániai tartózkodásaimat értelmiségiek körében éltem meg – írja 1966-ban –, következőképpen rajtuk keresztül, az ő nyugtalanságaikon, az ő nehéz helyzetükön keresztül éreztem ezeknek az országoknak a nyugtalanságát és a nehéz helyzetét, aminek az okát vázlatosan és sommásan, azt hiszem, abban lehet megjelölni, hogy a »forradalom nem folytatódott«, vagyis hogy az Állam nem decentralizálta magát, nem tűnt el, és a gyárak munkásai a politikai hatalomnak valójában nem a részesei és nem a felelősei, hanem éppen ezzel ellentétben olyan bürokrácia uralja őket – vajon ki nem tudja ezt még és ki nem fogadja el? –, amely csak a nevében forradalmi. És amely természetesen »kispolgári forradalmároknak« aposztrofálja azokat, akik viszont még abban hisznek, hogy »a forradalomnak folytatódnia kell« (kiemelés – P. J.)”<sup>5</sup>

Hogyan lehet elkezdni vagy folytatni egy forradalmat? Hogyan lehet létrehozni egy olyan társadalmat, ahol nemcsak szabadság van, hanem egyenlőség is? Egy olyan társadalmat, amely a kapitalizmus a szocializmus erényeinek szintézise lenne? Erre a kérdésre ad parabolikus választ a *Teoréma*, amely az 1968-as forradalmi hullám eseményeire reflektáló ’68-as filmek csoportjába tartozik. Ugyanúgy, mint a *Week-end* (Godard, 1968), a *Ha* (Lindsay Anderson, 1968), a *Fényes szelek* (Jancsó Miklós, 1968), a *Szelíd motorosok* (Dennis Hopper, 1969), az *Extázis 7-től 10-ig* (Kovács András, 1969), a *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), vagy a már említett *Elszakadás* (Miloš Forman, 1971). Ugyanúgy, mint a *Disznóól*, a *Teoréma* testvérfilmje, amelyet 1969-ben forgatott Pasolini azért, hogy a *Teorémában* felállított „tétel” helyességét, egy évvel később, a forradalmi hullám lecsengésének időszakában ellenőrizze.

## MONOLÓG A MONSTRUMRÓL

Mit jelent az, hogy *Teoréma* olyan, mint egy „költemény”? Erre a kérdésre akkor tudunk válaszolni, ha vetünk egy pillantást Pasolini filmelméletére, ahol központi szerepet játszik a „költői film” fogalma.

Pasolini két irányt különböztet meg a filmművészet nyelvi fejlődésében. Az egyik a *narratív film*, ami az „elbeszélő próza nyelvéhez kötődik”, s történetileg „naturalista és objektív irányba mutat”, a másik a tradíció

---

<sup>5</sup> Pier Paolo Pasolini: *Forradalom*. In: *Eretnek empirizmus*. Osiris Kiadó, Budapest, 2007. 181-182. Szkárósi Endre fordítása.

„szubjektív” iránya, a *költői film*. Ez nem feltétlenül tagadja az elbeszélést (mint például az avantgárd film), de „hiányzik belőle a »próza nyelvének« egy alapvető eleme: a racionalitás.”

Pasolini rámutat: a két hagyomány közül „a filmes elbeszélő próza nyelvi tradíciója”, tehát a narratív vagy klasszikus film a népszerűbb – annak ellenére, hogy „a film nyelve lényegileg »költői nyelv.«” Költői itt azt jelenti: eredendően *álomszerű*, álomszerűségben pedig eredendően *konkrét*.<sup>6</sup> A narratív film „sajátos, csalóka prózája” ennek a konkrét álomszerűségének – „a film irracionális alapjának” – az elfojtása, elbeszélésként való racionalizálása: a filmes kommunikáció eredendő, „szinte állati”<sup>7</sup> nyelve – írja Pasolini – „egy egyébként előre látható és elkerülhetetlen erőszakos beavatkozást szenvedett el. A film minden irracionális, álomszerű, ösztönös és barbár elemét a tudatalatti tartományába szorították, azaz mint az ütközés és a meggyőzés tudattalan eszközeit használták fel. Erre a minden filmet jellemző hipnotikus alapra, »monstrumra« aztán sebtében ráhúzták azt a narratív konvenciót, amely remek alapanyagot szolgáltatott s színházzal és regénnyel való fölösleges és álságos kritikai összehasonlításokra.”<sup>8</sup>

Pasolini szerint a költői film célja az álomszerűség *felszabadítása*: a mindent racionalizáló, ok-okozati összefüggésbe illesztő prózanyelv olyan félre-söprése, amely „újra működésbe hozza a filmek az álom és a tudattal emlékezés valóságához kötődő természetét”<sup>9</sup> (mint ahogy ez Bunuel *Andalúziai kutyájában* történik, ahol „a nyelv költőisége rendkívül világosan megnyilvánul”<sup>10</sup>). E cél megvalósítása érdekében Pasolini a „szubjektíve szabad függő filmbeszéd” alkalmazását javasolja a filmművészetben. Ez a képalkotási mód – írja – „csak ürügy: arra szolgál, hogy a művész közvetett módon – egy narrációs alibi közbeiktatásával – egyes szám első személyben szólalhasson meg: tehát az ürügyként használt belső monológjainak nyelve végeredményben

---

<sup>6</sup> „...a filmet a felhasznált elemi archetípusok (soroljuk fel még egyszer: a környezet rutinszerű, tehát tudattalan megfigyelése, a mimika, az emlékezet, az álmok) és a vizuális nyelvezet szimbólumaiként felhasznált tárgyak grammatikát megelőző jelentésének túlsúlya lényegében álomszerűvé teszik.” Pier Paolo Pasolini: *A költői film*. In. *Eretnek empirizmus*. I. m. 216.

<sup>7</sup> „...míg a költői vagy filozófiai kommunikáció eszköztára már rendkívüli módon kifinomult, tehát valóságos és történetileg komplex, kiforrott rendszer, addig a filmnyelv alapját jelentő vizuális kommunikáció épp ellenkezőleg nagyon is kezdetleges, szinte állati. A mimika és a nyers valóság éppúgy, mint az álmok és az emlékezet működése szinte ember előtti vagy az emberi határán álló dolgok: de mindenképpen megelőzik a nyelvtant, sőt az alaktant is. (...) *Az a nyelv eszköz tehát, amire a film épít, irracionális karakterű.*” Uo. 213.

<sup>8</sup> Uo. 217.

<sup>9</sup> Uo. 219.

<sup>10</sup> Uo. 219.

egy »első személy« [a rendező] nyelve, aki a világot lényegében irracionálisan látja, s így önmaga kifejezéséhez a költői nyelv legfeltűnőbb eszközeit kell használnia.”<sup>11</sup>

A költői film tehát a szerzői film radikális típusa, amely a szerző „belső” – szubjektív, álomszerű, ha kell, konkrét (naturalista), ha kell, szimbolikus és mitologikus (parabolikus)<sup>12</sup> – „monológjaként” képzelettel a játékfilmet, olyan műalkotásként, amely „felszabadít a hagyományos elbeszélő konvenciók [linearitás, ok-okozatiság] alól és bizonyos értelemben visszatér a kezdetekhez: újra felfedezi a film technikai eszközeiből adódó, eredendően barbár, szabálytalan, álomszerű, agresszív, látomásos jellegzetességeket.”<sup>13</sup>

Ez a *Teoréma* is érvényes, ahol a naturalista és szimbolikus (mitológiai) elemek páratlan egységet alkotnak egymással – ilyen például a házak fölött kitárt karral lebegő Emília, az isten-képet levizelő Pietro, a görcsős mozdulatlanságba dermedt Odetta, a kápolna melletti árokban szeretkező Lucia, vagy a pályaudvaron meztelenre vetkőző apa képe. A *Teoréma* olyan „próza-vers” – „a költészet nyelvében írott ál-elbeszélés” –, ahol a történet minden szereplőjéhez kapcsolható egy-egy konkrét, s ugyanakkor mégis szimbolikus kép, képen belüli *gesztus*. Ezek a „nyers”, „álomszerű”, „babár” képek és gesztusok sűrítve fejezik ki Pasolini (belső, monologikus) „látomását” a polgári társadalomról, annak jelenéről és jövőjéről.

## SZEX EGY ISTENNEL

Miről szól a *Teoréma*? Pasolini így látja: „Egy vallási tárgyú történetről van szó: egy polgári családba betoppan egy szép, fiatal, elbűvölő, kék szemű Isten. És az apától... a cselédlányig... mindenkit szeret. Rögtön utána egy sor járulékos elem következik, és kész is a film.” Egy másik interjúban pedig megállapítja: „A *Teoréma*, amint a címe is mutatja, egy hipotézisből indul ki, amelynek azután per absurdum matematikai bizonyítását adja. A kérdés a következő: ha egy burzsoá családba egy isten látogatna el, legyen az Dionüszosz vagy Jehova, vajon mi történne?”

---

<sup>11</sup> Uo. 232.

<sup>12</sup> Pasolini a posztneorealista filmjeire jellemző naturalista stílust egy sajátos, mitológiai forrásokra – görög mitológia: *Oidipusz király*, *Médea*, keresztény mitológia: *Máté evangéliuma*, *Teoréma* –, és metaforákban gazdag irodalmi szövegekre – *Az Ezeregyéjszaka meséi*, Boccaccio: *Dekameron*, Geoffrey Chaucer: *Canterburyi mesék*, Sade márki: *Salo, avagy Sodoma 120 napja* – támaszkodó ornamentális stílussal ötvözte költői filmjeiben.

<sup>13</sup> Pier Paolo Pasolini: A költői film. In. *Eretnek empirizmus*. I. m. 224.

Erre a kérdésre ad parabolikus választ a film, amely szerkezetileg három önálló részre bontható. Az első rész (amely egy prologust is tartalmaz) a család tagjait, a második rész pedig a családtagok és az elbűvülő idegen kapcsolatát mutatja be. A harmadik rész azzal foglalkozik, hogy mi történik az epifánia után: hogyan dolgozzák fel a családtagok az istennel való találkozás „traumáját”.

A találkozás konkrétan azt jelenti, hogy a családtagok *szexuális* kapcsolatba kerülnek vendégükkel. A házvezetőnő és az anya esetében ez egyértelmű. A szoknyáját felhúzó Emília és a meztelenre vetkőző Lucia szeretkezik az idegennel. A lány és a fiú, tehát Odetta és Pietro is így tesz – bár ezen a ponton Pasolini mértéktartó: Odetta esetében megelégszik egy csókkal, Pietro esetében pedig a vendég nemiségére való utalással: Pietro felhajtja a takarót, hogy meglesse szobatársa meztelen testét, „férfiasságát”.

Más a helyzet az apával, akinek nincs neve a filmben. Pontosabban van, csakhogy ez egy irodalmi alaké, akire az apa akkor hivatkozik, amikor elmondja vendégének, hogy ő egy beteg ember. A dúsgazdag, gyártulajdonos apa Ivan Iljicshez, Lev Tolsztoj kisregényének hőiséhez hasonlítja magát, az idegent pedig a haldokló Ivan Iljicsset ápoló „üde” és „fiatal” Geraszimhoz. Ez az összehasonlítás azért figyelemre méltó, mert rávilágít az idegen identitásának Pasolini által elgondolt lényegére. Eszerint az idegen olyan személy, akit romlatlan, őszinte nyitottság és nagylelkűség jellemez. Pasolini is erre utal, amikor megállapítja, hogy a történet olyan emberekről szól, akik „hamis képet” alkottak önmagukról, akik „őszintétlenül” élnek. Mivel – írja Pasolini – „az őszinteség és az őszintétlenség nem tud kapcsolatot teremteni egymással a nyelvi kommunikáció szintjén”, az idegen nem próbál meg beszélgetni vendéglátóival, „hanem szerelmi kapcsolatba lép mindegyikükkel.”

Az apával ez nem történik meg. Az idegen megértő barátként, a betegség-jelenetben pedig empatikus gyógyítóként közeledik az apához: leül az ágy szélére, amelyen a szorongó, talán pánikbeteg férfi fekszik, majd a nyakába emeli annak lábait. A testi kontaktus egy bizarr relaxációs pózra korlátozódik kettőjük között.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> A vendég a katalizátor szerepét játssza a történetben: ő a kulcsfigura (a második részben), aki lerombolja a család tagjainak hamis (nihilista) identitását. Mint az apa mondja: „Biztos, hogy pusztítani jöttél ide. Bennem olyan pusztulást okoztál, ami totálisabb már nem is lehetett volna. Egyszerűen az önmagamról bennem kialakult képet pusztítottad el. Most már nem látok az égvilágon semmit, ami visszaadhatná az önazonosságomat.” Együttérés, érzéki csábítás, könyörtelen rombolás – jól látható, hogy a vendég karakterében Erósz, Jahve és Jézus tulajdonságai keverednek: Pasolini a görög, a zsidó és a keresztény vallási hagyomány istenképe alapján mintázta meg alakját. A különféle kultuszokból eredeztethető vonások sajátos egységet alkotnak a Terence Stamp által megformált vendégben: saját, rejtélyes identitással bír, amely megkülönbözteti őt mindhárom előképétől.

A jelenet folytatása – dramaturgiai ellenpontja – a vidéki kirándulás epizódja. A meggyógyított, megint ereje teljében lévő apa autóba ül, és elviszi egy tóhoz a vendégét. Ekkor hangzanak el az apa szájából azok a mondatok, amelyeket Jeremiás próféta könyvéből emelt át a filmbe Pasolini. Ezek a mondatok már nem egy tiszta lelkű emberként, hanem erőszakos, csábító „istenként” festik le az idegent. „Te nem vagy Geraszim – mondja az apa az országúton. – Téged nehéz kiismerni.” Majd a tóparton így folytatja: „Elcsábítottál isten, és én hagytam elcsábítani magamat. Megerőszakoltál és fölébem kerekedtél.” E mondatok elhangzása közben nem az apa arcát látjuk, hanem a már említett kietlen, sivatagos tájat – nem először, s nem is utoljára a filmben.

## AZ ERŐSZAK TÁJAI

Mire utal a pusztaság képe, szimbóluma? Könnyebb meghatározni, hogy mire nem. A sivatag nem a felvilágosult, racionálisan gondolkodó, együttérzésre és szolidaritásra nevelt, humanista ember világa. Ez a világ „minden, csak nem napnyugati” – írja Vajda Mihály az *Oidipusz király* természet- és társadalomképével kapcsolatban: itt „minden vad: a természeti táj éppúgy, mint az ember által teremtett környezet, »az istenek, a templomok, a papok,

---

Alakja egy filozófiai elképzelés hozadéka. Eszerint felesleges a régi istenek valamelyikének visszatérésére várni, mert ők nem segíthetnek rajtunk: nem tudnának minket felrázni, helyünkre tenni – minket csak a *mi* istenünk válthat meg. Pasolini tehát abból a regnáló vallási kultuszok nézőpontjából botrányosnak tekinthető hipotézisből indult ki a vendég alakjának elgondolásakor, hogy minden világtörténelmi korszaknak *másféle* istenre van szüksége, sajátos, más istenekkel nem rokon istenségre, aki nem kínálhat „megváltást” mindenkinek, csakis *kortársainak*. A „megváltás” fogalmát itt speciális értelemben használok – mivelhogy Pasolini is így használja. A *Teoréma* „kék szemű” istene nem valamilyen „adósságtól”, a bűn vagy a halál „terhétől” váltja meg „híveit” – az idézőjel használata ebben az esetben különösen fontos, mivel a vendégnek, átadható tanítás és elbeszélhető csodatételek híján, nincsenek követői, tanítványai –, hanem egy *állapottól*, amelyet Hegelnél és Lukácsnál az elidegenedés, Kierkegaardnál a kétségbeesés, Heideggernél a hanyatlás, a már említett Nietzsche-nél pedig a nihilizmus fogalma jelöl. A család életét felkavaró idegen ezen állapot, tehát az *elidegenedés megváltója* – mivel azonban csak egy-egy ember megváltására képes, mivel személyesen adja át az elidegenedés leküzdéséhez szükséges tudást, vagy inkább *készítést*, mivel a „megváltottak” valamilyen rítus vagy ünnep formájában nem ápolják az emléket, mivel csak új, már nem-elidegenedett életűk origójának tekintik, amelytől el kell távolodni, a titokzatos vendéget *orvosnak* vagy *tanítónak* is tekintetjük. Ha így nézzük, leginkább *Szókratészhoz* hasonlít, vagyis egy *bábamesterhez*. Egy bábamester szülni segít, ami azt jelenti, hogy olyan házat keres fel, ahol szülni való is található. Ez a szülni való Szókratész szerint az erény, Kierkegaard szerint az igazság, Pasolini szerint pedig a *szakralitás iránti érzék*, amelyet az ember egykor birtokolt, a modernitás korszakában azonban elveszített.

az ünnepségek, a játékok, a költők, a gondolkodók«, az uralkodó, a vének tanácsa, a népgyűlés, a hadsereg, a polis... az ember tettei pedig erőszakosak.”<sup>15</sup>

Pasolini sivatag-filmjeiben tombol az erőszak. Ennek legenyhébb, szellemi formáját a *Máté evangéliumában* látjuk, ahol a Sátán egy elhagyott, kopár tájon próbálja megkísérteni – s ily módon elpusztítani – Jézust. Mielőtt a Sátán egy intelligens, de durva arcú férfi képében megjelenik, a kamera kétszer is végigsvenkel a tájon: bemutatja a szellemi párbaj kietlen, embertelen helyszínét, ahol csak egy isten képes megőrizni a hitét. Az erőszak szempontjából a másik véglelet az *Oidipusz király* jelenti. Pasolini szöveghűen adaptálja Szophoklész drámáját, két ponton azonban látványosan eltér tőle: egyrészt amikor Oidipusz szellemi párbaj helyett leszúrja a szfinxet, másrészt pedig amikor megöli az apját és annak kísérőit. Az, ami Szophoklész drámájában alig több balesetnél, Pasolini filmjében hosszú és véres meszárlás, irgalmatlan leszámolás: nem egy sértett, hirtelen felindulásból cselekvő férfi veszi el Laiosz életét, hanem egy kegyetlen és módszeres gyilkos, sőt *sorozatgyilkos*, aki mintha élvezné, amit tesz. Abban a világban, amelyet a sivatag jelképez: nincs megbocsátás, irgalom, tisztelet és szeretet – a vad, őrjöngésbe átesapó indulatok, a tomboló „szabadságöszönök”, a civilizálatlan vágyak világa ez. Erről tanúskodik a *Disznóól* is, ahol a sivatagban bolyongó, éhező, bármit felfalni kész főhős – egy szép, angyali arcú férfi – megöl egy társaitól elszakadt katonát. Nem harc közben végez vele, hanem amikor ellenfele megadja magát, s már az életéért könyörög. De nincs irgalom: a katona levágott fejét füstölgő kráter nyeli el, húsát pedig az emberevő hős torka.

Kísértés, gyilkosság, emberevés, fajtalanokadás, nemi erőszak – bármi megtörténhet az emberrel a sivatagban, amely a *barbarizmus* metaforája Pasolini filmköltészetében. Egy ősi, premodern világ metaforája, ahol már van tudat, de még nincs józan ész, már van törvény, de még nincs lelkiismeret: ez „az 5. századi fordulatot megelőző világ” – írja Vajda Mihály a racionalitást és lelkiismeretet hozó szókratészi „fordulatra” utalva – „a hátborzongató otthontalanság érzetét kelti bennünk: egy világ, amelytől a mienkhez, a napnyugatihoz, a modernhez, nem vezet folyamatos út.”<sup>16</sup> Vagy mégis?

### DISZNÓÓL A SIVATAGBAN

Ezen a ponton kell összehasonlítani egymással a *Teorémát* és a *Disznóólat*. A két film között kapcsolat van a motívumok és a szerkezet szintjén. A két legfontosabb motívum: a ház és a sivatag. A ház – a *Teorémában* egy villa, a

---

<sup>15</sup> Vajda Mihály: Oedipus (Heidegger és Pasolini). In. *A posztmodern Heidegger*. 100.

<sup>16</sup> Uo. 101.



*Disznóólban* egy kastély – olyan emberek otthona, akik úgy viselkednek, mintha „élőhalottak” lennének. Itt arra gondolok, hogy felszínes kapcsolatban vannak mindennel és mindenkivel. Nem érdekli őket semmi más, csak a vagyon és a hatalom. Lelki és szellemi életük végtelenül sivár. Pedig bármit megtehetnének, hiszen szabadok és intelligensek. Mégis: ridegek, közönyösek: nem tudja meghatni őket semmi és senki.

A ház a polgári társadalmat sújtó modern elidegenedés szimbóluma mindkét filmben. A sivatag pedig a már említett barbarizmusé, amely a kultúra hiányából (premodernitás), kultúra esetében pedig az elidegenedésből fakad (modernitás). Pasolini fantáziáját mindkét lehetőség izgatta: az *Oidipusz király* és a *Máté evangéliuma* egy premodern társadalom barbarizmusát elemzi, a *Teoréma* pedig ugyanennek modern változatát. A *Disznóól* történelemképe a legtágasabb s egyben a legesszimistább: itt a barbarizmus ugyanúgy áthatja a múltat, mint a jelent.

A *Disznóólban* narratív tér a sivatag: véres és kegyetlen események helyszíne.<sup>17</sup> A *Teorémában* szimbolikus tér: „lelki táj”, amely a családtagok belső – rejtett – ürességét szimbolizálja. Pasolini vágóképként használja a vulkanikus tájat: fragmentálja vele az elbeszélést, s egyúttal a parabolikus olvasat lehetőségét is biztosítja (a sivatag jelöli a történet „látható” metaszintjét). A *Disznóólban* nem szimbolikus, hanem narratív fragmentációt látunk. Azért, mert Pasolini két történetet mesél el párhuzamosan. A *sivatag*- és a *kastély*-történet előadásmódja egyrészt lineáris, másrészt tükrözött: a két történet motívumai bizonyos pontokon rímelve egymásra. Ezzel szemben a *Teoréma* elbeszélésmódja körszerű: a történet a prologusra ad magyarázatot, arra, hogy az apa miért adta át a munkásainak a gyárat. A prologus, tehát a film első jelenete időrendileg a film utolsó jelenetéhez kapcsolódik, annak közvetlen előzménye: vagyis a *Teoréma* olyan, mint egy hosszú flashback, amely megvilágítja, hogyan jutott el az apa a szegénységi fogadalomig.

A sivatag szerepe csak a *Teoréma* utolsó jelenetben értékelődik át: a szimbolikus tér átváltozik narratív térré. A térváltást egy merész – „költői” – vágás jelzi: az apát látjuk a pályaudvaron, ahogy levetkőzik, majd meztelenül elindul a forgatagban: a kamera szűk beállításban mutatja a lábát. Ezután következik a vágás: még mindig a lábat látjuk, de már a sivatag homokjában, majd az apát totálban, végül ugyanőt közeliben, ahogy hirtelen felüvölt, ugyanúgy, mint Oidipusz a gyilkosságok elkövetésekor.

---

<sup>17</sup> Ha konkrétan nézzük, akkor a *Disznóólban* és a *Teorémában* a sivatag egy kietlen, vulkanikus táj. Kietlen itt azt jelenti: olyan táj, ahol az ember elveszti a mértéket: megszűnik erkölcsi értékekbe kapaszkodó társadalmi lény lenni. Miért? Mert másképpen nem tud életben maradni. A *Disznóólban* az éhség – a túlélés ösztöne – irtja ki a sivatagban bolyongó férfiból a moralitást és a humánusot.

Az említett motívumok és szerkezeti megoldások egy cél szolgálnak: látéleletet akarnak adni a polgári társadalomról, annak „válságáról”. Ez a látélelet, diagnózis, bár hasonlít, egy dologban eltér egymástól a két filmben: amíg a *Teoréma* reményt lát a művészé váló Pietro és a szentté nemesedő Emilia személyében a „svatag” legyőzésére – tehát a vallás és a művészet úgy tűnik, még megmentheti az embert az elidegenedésétől –, addig a *Disznóól* leszámol ezzel a reménnyel (ugyanúgy, mint Pasolini utolsó, legpesszimistább filmje: a *Salo*).

A *Disznóól* kiábrándultabb film, mint a *Teoréma*. Ezt bizonyítja, hogy Julian, a kastély-történet főhőse, öngyilkosságot követ el a film végén: hagyja, hogy széttépjék a disznók egy sertéstelepen. Julian tettének okára az a beszélgetés ad magyarázatot, amit a barátnőjével, Idával folytat akkor, mikor a lány bejelenti, hogy feleségül megy egy másik férfihoz. Ekkor Julian elmeséli Idának egy „szörnyű álmát” („ezek a legvalóságosabbak az egész életemben” – mondja – „nincs más mód arra, hogy szembenézzek a valósággal”). Az álom egy „fiatal” sertésről szól, amely „vidáman” leharapja a fiú négy ujját: „nem folyt a vérem, mintha gumiból lettem volna” – meséli Julian, majd Idára néz s mosolyogva így szól: „Talán mártír volnék?”

A mártír olyan személy, aki az életét is kész feláldozni azért, amiben hisz. Miben hisz Julian? Abban, hogy a cinizmus: bűn. A cinizmus Julian gyártulajdonos apjának, Klotznak a világnézete. Klotz: náci. Erre utal fizikai megjelenése (oldalra fésült haj, Hitler-bajusz), antiszemitizmusa, s főként a második világháború idejére visszanyúló kapcsolatai: olyan emberekkel üzletel, akik közreműködtek a zsidó népiirtásban, a felelősségre vonást azonban megúszták: úgy, hogy nevet és arcot változtattak (plasztikai műtéttel). Klotz kezéhez nem tapad vér, de ez inkább csak a szerencséjének köszönhető. Tisztában van azzal, kikkel üzletel, s azzal is, hogy ez etikátlan dolog részéről. Mégsem tesz semmit: az anyagi haszon lehetősége miatt szemet huny Mr. Herdhitze múltja felett. Julian mártírhála üzenet az apának: a cinizmus méreg, amely mindent tönkretesz – azok életét is, akik a cinikus környezetéhez, pl. a családjához tartoznak.

Pasolini azonban pesszimista: a film utolsó jelenetében nem hagy kétséget afelől, hogy a család megtisztulása érdekében hozott áldozat hiábavaló volt: amikor a Klotz és Herdhitze vállalat egyesülése alkalmából rendezett fényűző partira hivatlan vendégek, parasztok állítanak be, Klotz az új cég „erős” emberére, a náci Herdhitzére bízta a küldöttség fogadását. Nincs tehát jelen, amikor a parasztok elmesélik, hogy Juliant megették a disznók. Amikor a Juliant korábban perverzióval, disznók megerőszakolásával vádoló Herdhitze megtudja, hogy a fiú testéből és ruházatából nem maradt semmi – még egy gomb sem –, a szája elé helyezi mutatóujját: így jelzi a parasztoknak, hogy nem beszélhetnek arról, ami a sertéstelepen történt. Herdhitze úgy dönt,

hogy a cég jövője érdekében Klotz nem tudhatja meg, mi történt a fiával, s ily módon nem vonhatja le a tanulságot sem a tragikus esetből.

Hogyan illeszkedik Julian története a másik történethez, tehát ahhoz, amely az emberevő fiúról szól? Mindenekelőtt látni kell: a sivatag- és a kastély-történet elbeszélés módja különböző: a sivatag-történetre extrém cselekmény és minimális verbalitás jellemző, a kastély-történetre ennek fordítottja: minimális cselekmény és extrém, barokkos verbalitás. Bár a két történet elbeszélés módja különbözik, több ponton reflektálnak egymásra, ugyanúgy, ahogy a *Disznóól* is a *Teorémára* (elmélyítve annak társadalomképét).

A tükröződési pontok a következők.

Mindkét történet *bűn*-történet: a sivatag-történet hőse gyilkosságokat követ el és emberhúst eszik anélkül, hogy kételkedne cselekedetei helyességében. Ráadásul egy kannibál horda vezetőjeként másokat is gyilkosságra és emberevésre ösztönöz. A kastély-történet hőse, Julian, nem bűnöző. Az apja azonban etikátlanul viselkedik: cinizmusában olyan emberekkel üzletel, akik ártatlan emberek meggyilkolásával szereztek a vagyonukat. Ahelyett, hogy leleplezné őket, vagy legalább megtagadná az együttműködést – Herdhitze a fia fajtalankodására utaló bizonyítékok kiszivároztatásával zsarolja Klotzot –, közös céget alapít velük, kizárólag saját érdekeit szem előtt tartva.

Mindkét történet *lelkiismeret*-történet: a sivatag-történet hősének látszólag nincs lelkiismerete. Látszólag, mert amikor elfogják, másokkal ellentétben egyáltalán nem tanúsít ellenállást – meztelenre vetkőzik, mint az apa a *Teorémában*. Aztán hirtelen, akkor először, megszólal: „Megöltem az apámat. Emberhúst ettem. Reszkettem az örömtől.” Ezt ismételési, egyre nagyobb átéléssel. Mondatai azt bizonyítják, hogy tudatában van annak, milyen iszonyatos dolgokat művelt, s annak is, hogy ezért most, a saját lelkiismerete szerint is, bűnhődnie kell. A kastély-történeten is végigvonul a lelkiismeret társadalmi és egzisztenciális szerepének kérdése. Klotz lelkifurdalás nélkül köt üzletet a gátlástalan Herdhitzével, Herdhitze pedig lelkifurdalás nélkül hallgatja el, mi történt Klotz fiával. Egyedül Julian viselkedik úgy, mint aki tudja: mi a különbség jó és rossz között. Látja, hogy milyen elveket vall az apja, s e fölött nem tud napirendre térni. Az apja életfelfogása szégyent és undort ébreszt benne, ennek azonban nem tud hangot adni: az egyik jelenetben úgy viselkedik, mint Odetta a *Teorémában*: görcsös mozdulatlanságba merevedik, mintha valamiféle „szent” lenne, ahogy az anyja fogalmaz.

Végül: mindkét történet *büntetés*-történet: a sivatag-történet hőseit elkapják, elítélik, majd a sivatagban – rémtettei helyszínén – kutyákkal tépetik szét. A kastély-történet hőse magát ítéli halálra. Juliant testét nem kutyák, hanem disznók falják fel. Ezeket Julian tisztább és őszintébb lényeknek látja az embereknél.

## MEGOLDÁSI KÍSÉRLETEK

A *Teorémában* nem látunk olyan jelenetet, ahol a családtagok törődnek, vagy legalább kommunikálnának egymással. Egy házban élnek, mégis egyedül, mintegy magukba zárva: nem véletlen, hogy amikor az apa – a betegség-jelenet előtt – szeretkezni akar a feleségével, Lucia elutasítja közeledését. A családtagok, meglepő módon, kizárólag a vendéggel kommunikálnak: vele létesítenek érzelmi, érzelmi kötődést: nem tudnak ellenállni vonzerejének, noha korábban nem találkoztak vele.

A *Teoréma* második része két szakaszból áll: először öt csábítás-jelenetet látunk, majd a vendég távozásának bejelentése után: öt búcsú-jelenetet. Az öt búcsú-jelenetben négy monológ hangzik el – Emília ugyanis néma: ő úgy búcsúzik el az istentől, hogy kezet csókol neki, s kicipeli a bőröndjét a házból. A négy monológ – Pietro, Lucia, Odetta, végül az apa beszéde – egyetlen téma körül forog. Ez a téma a korábbi identitás tarthatatlanságának felismerése. „Én nem ismerem saját magamra – mondja Pietro. – Mert amitől olyan voltam, mint a többiek, az elpusztult. Olyan voltam, mint mindenki más... Te másmilyené tettél. Kiragadtál a dolgok természetes rendjéből... Mi lesz most már énvelem? A jövő, hogy együtt élek egy olyan önmagammal, akinek semmi köze nincs hozzám.” Lucia így beszél: „Most jövök rá, hogy soha életemben nem érdekelt igazán semmi... Nem értem, hogy tudtam ilyen ürességben élni, márpedig abban éltem... Te totális, valóságos érdeklődést hoztál az életembe.”

Az istennel való kötélek váratlan megszakadásának traumáját *egzisztenciális fordulópontként* – válságként – élik meg a család tagjai. Emília ebben is kivétel: az ő története nem a válságról, s a belőle való kilábalás lehetőségének kereséséről szól, hanem a *megvilágosodásról*. Ez a megvilágosodás gyors és elementáris. Ezért tanul meg hirtelen beszélni – amire a félkegyelmű postás csodálkozik rá –, s ezért hagyja el elsőként a házat.

Emília után a többiek is „eltűnnek” a házból: Odetta, Pietro, Lucia, végül az apa is távozik. Ez nem mindig konkrét, néhány esetben szimbolikus esemény. Odettát mentő szállítja el (konkrét távozás), Pietro elköltözik (konkrét távozás), Lucia egy kápolnában köt ki (szimbolikus távozás), az apa pedig a sivatagban (szimbolikus távozás). A konkrét és szimbolikus távozások a négy monológban megfogalmazott válságélményre adott válaszok: megoldási kísérletek. Ezek a megoldási kísérletek egyrészt mind az öt szereplő esetében az istennel való megszakadt kötélek *helyreállítására* irányulnak, másrészt radikálisan *különböznek* egymástól – noha a motívumok és szimbólumok szintjén kapcsolat van egy-egy karakter „reakciója”, „megoldása” között: Odettából *beteg*, Pietróból *művész*, Luciából *szajha*; az apából *remete*,

Emiliából *szent* lesz: olyan ember (emberisten), aki csodákat tud tenni (hit általi gyógyítás, repülés, vízfakasztás), dacolva a természet törvényeivel.

Amíg a második részben a vendég, addig a harmadik részben Emília a kulcsfigura: övé a leghosszabb cselekményszál, vele történnek a legrejtélyesebb dolgok. Pasolini Emíliához *viszonyítva* meséli el a többiek útkeresésének történetét a montázs-szerkezet szintjén. Minden családtagot Emíliához mér, Emíliával hasonlít össze: ez a montázs-szerkezet szintjén konkrétan mindig két karakter – egy reakció-páros – összehasonlítását jelenti. Egy olyan párosét, ahol az egyik személy mindig Emília. De a változó, fejlődő, az új identitásán belül mindig új szintre lépő Emília. Emília és Odetta, Emília és Pietro, Emília és Lucia, Emília és az apa – ez a négy epizód váltja egymást úgy, hogy Odetta, Pietro és az apa történetét *párhuzamos vágással* (szigorúan Emíliához történetéhez mérve), Lucia történetét azonban *tömbszerűen* meséli el Pasolini: Lucia történetének első snittje, rendhagyó módon, a Pietro történet utolsó snittje (az utolsó pedig Emília történetének folytatása).

Lucia története tehát, kiindulópontját tekintve, Pietro történetének végéhez kapcsolódik, mégpedig nem véletlenül. Pasolini Lucia és Pietro „megoldási” kísérletének hasonlóságára utal ezzel a szerkezeti megoldással. A tükröződési pont: a tagadás. A festővé váló Pietro a művészi alkotás korábbi elveit és szabályait tagadja (saját elveket és szabályokat akar találni és követni), az ismeretlen férfiakkal szeretkező Lucia pedig azt az erkölcsi elvet, hogy egy nő akkor erényes és tiszteletre méltó, ha hűséges a férjéhez (függetlenül attól, hogy még szeretik-e egymást). Pietro a művészetben, Lucia a szexualitásban viselkedik úgy, mint egy *forradalmár*: mindketten lerázzák magukról a polgári társadalom és kultúra elavult vagy álszent normáit.

Lázadásukat (ahogy Odetta és az apa reakcióját is) ugyanaz a dolog motiválja: át akarják megint élni a fiatal, elbűvölő, kék szemű istennek való találkozás – egyesülés – sokkoló tapasztalatát. Hiába, mert az egyesülés nem megismételhető: Pietro nem tud olyan képet festeni, amely az isten reprezentációja – „emléke” – lenne, Lucia pedig nem tud olyan férfival találkozni és szeretkezni, akivel ugyanolyan extázist élne át, mint a ház valamikori vendégével. Ezért mindketten „szerencsétlen”, „emlékező” individualitások – ahogy Kierkegaard mondaná. Nem véletlen, hogy Pietro levizeli az istent ábrázoló képet, Lucia pedig modern bűnbánó Magdolnaként: „megtér” – abba a kápolnába fut be imádkozni, ahol korábban, a kápolna melletti árokban, egyszerre két férfival szeretkezett.

Ha nem a montázs-, hanem a motívum- (szimbólum-) szerkezet szintjén vizsgáljuk az istennel való kötelék megszűnésére adott egzisztenciális-morális „megoldási kísérletek” különbözőségének okát és mértékét, más sé mához jutunk. Ebben az esetben nem a leghosszabb cselekményszállal

rendelkező, a montázs-szerkezet szintjén kulcsfiguraként kezelt Emília a mérték és a viszonyítási pont. Ebben az esetben, tehát a motívumok és a szimbólumok szintjén, Emília és Odetta, Pietro és Lucia, végül az Emília és az apa alkot reakció-párost. Emíliát és Odettát a *statikus várakozás*, Pietrót és Luciát a már említett *felfokozott, kreatív, hisztérikus kísérletezés*, Emíliát és az apát pedig az *aszketikus áldozathozatal* motívuma fűzi össze. Ez a kapcsolat a tárgyak, a tárgyiasult szimbólumok szintjén is megfigyelhető: Emília és Odetta esetében a befelé forduló várakozás helyszíne egy *pad* és egy *ágy*, ahol mindketten mozdulatlanságba dermednek; Pietro és Lucia esetében a kísérletezés terepe a vágyak kifejezésére szolgáló *festék* és *vászon*, illetve az *emberi test*, amely mindkét esetben *erotizálódik*: Pietro felismeri a vallási indíttatású művészetben az erotikát, Lucia pedig a vallási indíttatású erotikában a művészetet; végül Emília és az apa esetében az aszketikus áldozathozatal helyszíne egyrészt a kétségbeesett, hiábavaló áldozatot szimbolizáló *élettelen, száraz sivatag*, másrészt a modern nagyváros „sivatagában”, egy építkezésen megtalált, hit által fakasztott *forrás*.

Emília szerepét azonban a motívum-szerkezet szintjén sem szabad leértékelni. Nem, mivel minden családtaggal összekapcsolja őt valamilyen motívum: Odettához a *befelé fordulás*, Pietróhoz az *aszkézis*, Luciához a *lebegés* (*extázis*), az apához pedig az *áldozat* motívuma köti. Ezek a motívumok azonban mást jelentenek az egyik és a másik oldalon: Odetta befelé fordulása *betegség* (*örület*); Pietro aszkézise *elszánt, de kétes kimenetelű művészi teremtés*, Lucia extázisa *pillanatnyi orgazmus, amelyet megbánás követ*, az apa áldozata pedig *hiábavaló vezeklés egy olyan helyen, ahol csak elpusztulni vagy morálisán tönkremenni lehet* (ahogy ez a *Disznóólban* látható). Kizárólag Emília történetben kapnak ezek a motívumok pozitív (nem nihilista) jelentést.

Emília – ő a Pasolini által kínált „megoldás” a nihilizmus betegségére a *Teorémában*. A többiek csak lehetséges megoldási „kísérletek”, amelyek Pasolini parabolája szerint nem menthetik meg a napnyugati kultúrát a fenyegető modern barbarizmustól. Pasolini tehát másfajta következtetéshez jut el, mint Nietzsche, aki az új, tragikus, nem-nihilista művészetben látta a megoldást, s aki ezért bizonyára azt mondta volna, hogy Pietrónál van a helyzet kulcsa. És semmiképpen sem az „aszketikus ideálba” kapaszkodó Emíliánál. Mégis: ha figyelembe vesszük, hogy Emília karaktere egy *játékfilmben* kínál megoldást a nihilizmusra, megállapítható: Pasolini végső soron a művészetben is megoldást látott, különben nem forgatta volna le a *Teorémát*, sőt talán egyetlen filmet sem készített volna. Ezért, újragondolva a film megfejtését, végső soron talán azt mondhatjuk: Emília és a *szakrálisan motivált* művészet jelentette Pasolini számára a megoldást, hiszen ő maga is ilyen művészetre törekedett.

Egy kérdésre azonban még mindig nem adtam választ: ha Pasolini szerint Emília a megoldás, miért az apa sivatagbeli bolyongásának és atavisztikus üvöltésének képsorával ér véget a film? Miért nem Emília forrás-jelenetével? Emília története javaslat a modernitás korában elveszített *szakralitás iránti érzék* új felfedezésére és társadalmi-kulturális jelentőségének elismerésére, költői kifejezése annak, hogy „forradalomra”, mégpedig *mentális forradalomra* lenne szükség, amely nélkül a társadalmi forradalom, amelyre szintén szükség van, nem lehet sikeres. A film lezárása nem vonja kétségbe ezt a „tételt” – a film „teorémáját” –, hanem csak idézőjelek közé rakja. A film lezárása Pasolini becsületes pesszimizmusának jele: ahogy Nietzsche nem mondja azt, hogy az Übermensch megszületett, úgy Pasolini sem állítja azt, hogy Emília *létezik*. Emília „csodája” csak egy „költői” lehetőség. A realitás a sivatagban bolyongó, istent-kereső apa *fájdalma és kétségbeesése*, aki nem tudja-akarja elhinni, amiről a sivatag polgárai mesélnek: hogy isten meghalt, s ez a legjobb, ami velünk, modern emberekkel, történhetett.