

Puskás István

A TÚLÉLÉS STRATÉGIÁI PAVESE ÉS PASOLINI PARALLEL OLVASATBAN

A második világháborút feldolgozni, megemészteni próbáló európai prózairodalom sajátja – az amerikaival szemben – az az alapvető élmény, hogy a pusztítás, a vérengzés nem valahol a távolban, hanem itt, helyben, az otthon körül és az otthonban zajlott, ráadásul oly módon, hogy a civil lakosság is személyesen megtapasztalta a kontinens szinte minden szegletében. A totális háború mindenkire kiterjedt, a második világháborús regények tekintélyes hányada tehát nem katonaregény, hanem civilregény. Szóljon bármelyik résztvevő csoportról, legyen bármilyen a beágyazottsága, a háborús regény szenvedéstörténet, megváltás- vagy elkárkozás-történet, sokszor már nem a hőssé válás a tét, nem a fegyveres helytállás a közösségért s az egyénért, hanem „csak” a túlélés.

A második világgéssel a háború *éthosza* változott meg radikálisan; immár ideológiailag nem igazolható, minden heroizmust nélkülöző, abszurd, értelmetlen, embertelen eseménynek mutatkozott, illetve a nyugati civilizáció többségi kánonjában ez az értelmezés vált uralkodóvá, ez szervezte/szervezi a róla való beszédet, és nem csak a művészeti produktumok diskurzusát, de a hétköznapi megnyilvánulásokat is, de a túlélők narratíváit is. A modern kori emberiség e világméretű konfliktusa a felvilágosodás, a modern értelemben vett humanizmus alapjának, az embernek a megsemmisítését a felvilágosodás által istenített tudományos-technológiai haladás eredményeinek s a felvilágosodás torz értelmezéseinek köszönhetően fejlesztette ipari méretűvé és jellegűvé. A megdönthetetlennek, abszolútnak gondolt ideák, értékek elveszett illúziókká lettek, s újra kellett fogalmazni mind az emberi közösséghez, mind a világhoz fűződő viszonyt. A krízisben a legdöbbenetesebb az volt, hogy nem a háború volt annak oka, kiváltója, nem lehetett rákenni mindent, nem lehetett egyértelműen bűnbakká tenni. Az ok maga a modern civilizáció volt, amely kitermelte ezt a háborút; sőt, ha jobban belegondolunk, a háború akár még „hasznosnak” is tűnhetett, hiszen lerántotta a leplet, lehetővé tette a leszámolást az illúzióval, a háború volt az az esemény, amely rákényszerítette a modern nyugati embert, hogy elszámoljon magával.

Az olasz irodalomban e kérdés legradikálisabban, a szóművészetet szervező kulcsnévűvé válva talán Cesare Pavese számára vetődött fel. Szövegei közül a *Ház a domboldalon* (*La casa in collina*) és a *Hold és a máglyák* (*La luna e i falò*) próbálja megérteni, mi történt a háborús évek Olaszországaival, olasz társadalmával, s a benne élő egyénnel; míg a *Börtön* (*Il carcere*) a diktatúra rezsimjére

vonatközön tárgyalja ugyanezt a problémát, főszereplővé téve a modern európai civilizáció másik botránykövét, a totális államot, mely a második világháborúhoz hasonlóan – a kettő közt igen szoros az összefonódás – a felvilágosodás cáfolata, kudarca, de édes gyermeke is.

Pavese szövegeit a szerző személyes érintettsége teszi igazán hatásossá, hitelessé. Nem egyszerűen arról van szó, hogy személyes tapasztalatok, megélt élmények táplálják őket, sokkal inkább arról, hogy a szöveg főhősei által megvívott ütközeteknek, lelki, intellektuális tusáknak az író személyes élete számára is komoly tétje van. Cesare Pavese-nek, mint individuumnak volt szüksége az alkotásra, hogy külsővé tegye e kérdéseket, s hogy az írás folyamatában mint idegennel, „mással” nézzen szembe magával, gondoljaival. Írásművészetében a személyes motivációk, az alkotó személyes életének alakulásában betöltött szerep releváns, fontos tényező. Esetében az élet tragikus vége igazolja vissza a szövegek felvetéseit, mint a magyar irodalomban Petőfi, vagy, időben és attitűdben is sokkal közelebb, József Attila esetében a halálhoz viszonyuló élet(mű) példáival, igazi *exemplumaival* találkozunk – a heideggeri *lét-halál* fogalompár, a halálhoz viszonyuló lét teóriája, azaz az egzisztencialista filozófia világotvasatának horizontjáról tekintve rájuk.

A *Ház a domboldalon* című kisregénye kimondottan teret ad ennek az irányultságnak, hiszen a narrátor maga jelenti ki, hogy e történet nem a nagy történelmi eseményről, a társadalmi tragédiáról, hanem az egyén életében bekövetkező tapasztalatszerzésről, tanulási folyamatról szól: „*Devo dire che – cominciando questa storia di una lunga illusione – che la colpa che mi accadde non va data alla guerra. Anzi, la guerra, ne sono certo, potrebbe anche salvarmi. (...) La guerra mi tolse soltanto l'estremo scupolo di starmene solo*”¹.

Ez az elbeszélői pozíció, ez a történetmondási eljárás teszi „líraivá” a szöveget, ami annyit tesz, hogy nem kíván „szenvtelen tanulmány” lenni (a verizmus poétikájának alapvetése szerint), azaz nem a XIX. századi nagy realista, naturalista irodalmi diskurzus alapján határozza meg magát, nem ezen elbeszélői eljárást kívánja követni, azaz a szerző nem kíván kivonulni az általa létrehozott szövegből és szövegvilágból, sőt annak középpontjába magát helyezi. Nem csak a narrátort, de magát a tollat forgató kezét. Így tehát nem egy bizonyos történet elmondása, tárgyiasítása történik meg (egyébként is, ezen elgondolásról már régóta tudjuk, hogy lehet remek kiindulási pont, mozgató erő, de alapjában véve kivitelezhetetlen, hiszen a műalkotás mindig eredendően szubjektív, a szerző személye akarva-akaratlanul rajta hagyja ujjlenyomatát), hanem a hangsúly egy egyén, a narrátor, jelen esetben a Corrado nevet viselő fiktív figura belső történetén van. Ráadásul e belső történet sok ponton erős hasonlóságot mutat magának az írónak a személyes történetével.

¹ Cesare PAVESE, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 1994, 3.: *Most, hogy nekikezdek egy nagy illúzióról szóló történetnek, meg kell vallanom: a bűnért, amibe estem, nem okolható a háború. Sőt, a háború – ebben egészen biztos vagyok – akár meg is menthett volna. (...) A háború csak a legmélyebb kétségemet vette el, azt hogy egymagam legyek-e.* (ford. tőlem).

A narrátor erősen személyes hangja, a szubjektív történet, az individuum, illetve a létezés központi kérdéssé tétele kiemeli a szöveget abból a diskurzusból – a (neo)realizmusból – mely a keletkezés időszakában uralkodó. Pontosítsunk: a (neo)realizmus, mint egyfajta művészeti koncepció, egyfajta poétika és esztétika, alkotói módszer és értelmezési eljárás valószínűleg soha, sehol nem vált egyedülivé, egyeduralmódóvá – legalább is az igazi mesterműveknél, a korszak valóban jelentősnek mutatkozó, továbbélni képes darabjainál nem. E címke segíthet mindenkinek, aki a műalkotás körül 'ügyködik' (tegye azt bármilyen minőségben, íróként, kritikusként, olvasóként vagy irodalomtörténészként), segíthet annak feltérképezésében, bizonyos elemeinek megmutatásában, de egy (jó) alkotás nem merül ki ennyiben, nem redukálható le ennyire. Az olvasó számára a neorealizmus mint értelmezői horizont kiváló viszonyítási pont lehet, remek munkahipotézis, de talán akkor válik igazán termékennyé, ha sikerül kimutatni az ehhez képesti elkülönböződéseket, a másságot. Mondja ezt a XXI. századi befogadó, értelmező, hiszen félszáz évvel korábban a legfőbb törekvés (egy bizonyos olvasói csoport számára) épp a mindenáron visszaigazolás, a sokszor görcsös keresés-azonosítás volt. A korabeli olvasó még abban hitt, hogy lehetséges egy alkotás (egyetlen) címkével lefedése, mert hitt abban, hogy létezik, megkonstruálható az (egyetlen) autentikus, érvényes és hiteles értelmezés. De ha már mindenképp skatulyázni akarunk, a *Ház a domboldalon* ma már inkább egzisztencialista, mint realista regénynek látszik.

Az olasz irodalom második világháborút feldolgozó alkotásai, s ezen belül a civil világba betörő háború jelenségének, tragédiájának emblematikus szövegévé vált a Pavese-textus, referenciaponttá, a kánon, a közösségi, nemzeti emlékezet kulcsdarabjává. És valószínűleg pont azért, mert nem csak az események krónikája, nem csak tükörképet ad az akkori közállapotokról, hanem azért is, mert drámai, tragikus erővel képes megmutatni a kor emberének, az egyénnek és e történelmi szituációnak viszonyrendszerét. Arról tud érvényesen mondani valamit, mit jelentett akkor élni – s ez az 'akkor' nem csak a világegés idejére, hanem a modern korra, a XX. századra általában vonatkozik.

Az irodalmi szövegek kanonizációja mindig a közösségi érdekek (a kanonizálást végző csoport érdekei) szerint történik, melyek többnyire aktuális érdekek, tehát (politikai, társadalmi, kulturális) szituációról szituációra változik a kánon, gyakrabban kikerülnek belőle produktumok (ez a kulturális emlékezet Jan Assmann által feltárt mechanizmusa is), ritkábban újak érkeznek. Az olasz irodalmi kánon, történelmi gyökerei s a nemzeti identitás fenntartásában játszott különösen fontos szerepe miatt hagyományosan meglehetősen konzervatív, azaz nem, illetve kevésbé változékony, s igaz ez a kiválogatás alapjául szolgáló szempontokra is. Pavese szövege azért tudott bekerülni, mert meg tudott szólalni a kanonizáció számára értékelhető, értékes hangon, alkalmas az ezirányú olvasatra, továbbá nem sért tradicionális értékeket, érdekeket, tabukat. A neorealista címke s a kanonizáció szorosan összefüggenek.

Pier Paolo Pasolini hányatott sorsú két kisregénye, az egymással párban álló

Amado mio és *Tisztátalan cselekedetek (Atti impuri)* című darabok nem tudtak, nem tudnak elég érdekesnek, értékesnek mutatkozni ahhoz, hogy méltónak tartassanak a kánonba felvételre, az emlékezetben megtartásra, pedig a Pavese-mű mellett a háborús civil Olaszország talán legsokatmondóbb, legerőteljesebben megfogalmazott monumentumai. A *Ház a domboldalonnal* ellentétben nincsenek olyan olvasatai, melyek erre alkalmassá tennék, sőt, inkább tabu- és normasértő szövegek, melyek egyenesen a jónak nevezett közízlést sértik, provokálják, akár mind a mai napig, s így nem lehetséges olyan félreolvasásuk, félreértésük, sematizálásuk, mint a Pavese-szövegek.

A két, egymáshoz nagyon közel álló prózát Pasolini a háború utáni években, még friuli tartózkodása alatt kezdte el írni, aztán 1950-ben, Rómába költözésekor letette őket, különböző készülségi állapotban, s csak a szerző halála után, 1982-ben láttak napvilágot. Íme, az első problémás pont a kanonizáció számára: a közönség elé kerülés túl későn, túl messze esett a megörökített időszaktól, akkor történt meg, mikor a megidézett korszakkal kapcsolatos kánon kiválasztása már megtörtént. Bár ez a szöveg kvalitásai okán akár még áthidalható probléma is lett volna, a súlyosabb 'gondot' egy tabu megsértése jelentette. S nem csak irodalmi, de társadalmi tabué, melyen a mind toleránsabb posztmodern Nyugat, s benne Olaszország a mai napig nem tudott túllépni: a homoszexualitás, sőt egyenesen a pedofília tabuja. Igaz, a Nabokov-féle *Lolita* után vagyunk már évtizedekkel, de ott a hangsúlyos irodalmiasság s az ironia adhat felmentést, mely eltávolít, *relativizál* (arról a *gender*-olvasatról már nem is szólva, hogy a lányokkal szemben elkövetett pedofil aktus talán nem olyan botrányos, mint a fiúkkal szembeni). De ne felejtsük el azt sem, hogy akár a szövegek születésekor, akár megjelenésükkor nem Amerikában, Nabokov Amerikájában vagyunk, hanem a kereszténydemokráta Olaszországban!

Pedig, ha jobban belegondolunk, a társadalom számára a Pavese-mű által felvetett, boncolt problémák, az ott megjelenő attitűdök, világhoz, emberekhez való viszonyok, s az ehhez kapcsolt gondolati megalapozás (vagy igazolás) társadalmilag talán sokkal destruktívabbak, mint a Pasolini-darabokban. Csak valahogy az individuum krízisével, a lét abszurd értelmetlenségének tapasztalatával, ennek kimondásával könnyebb szembenézni, mert jobban ismerjük, a bőrünkön tapasztaljuk, ráadásul sokan és sokszor szóltak, szólnak róla, olyannyira, hogy az erről való beszéd szinte közhelyessé is vált. Pasolini viszont az egyik legősibb tabut sérti meg.

Még akkor is, ha a szövegeiben épp az a legkülönösebb, legerősebb, hogy a közösség által bűnnek, sőt főbűnnek tartott cselekedeteket (melyeket maga is tisztátalannak nevez, azaz jelzi, ismeri az általános értékrendet) belülről láttatja, feltárja és segít megérteni azt. Tegyük rögvest hozzá, hogy az e szövegek lapjain megtörténő, fiatalokúakkal végrehajtott *homoerotikus* aktusokban az erőszaknak nyoma sincs.

Sőt, évszázadok után az antik *fiú-szerelem* lírája tér vissza a Pasolini-szöveg

mondataiban, így azt is mondhatjuk, hogy szó sincs önálló invencióról, rátalálásról, sokkal inkább az imitáció szövegtképző eljárása működik. Nem hogy nem szabálybontó, hanem nagyon is tradicionális alkotással van dolgunk. Csakhogy a XX. század közepére a befogadó közösség számára már az ismeretlenségbe süllyedt az a szövegtkorpusz, mely referenciául szolgál, mellyel az imitáció révén kapcsolatot tart. Sőt, nem hogy nincs tudása az olvasók nagy részének a kontextust létrehozó irodalmi tradícióról, de szeme sincs már arra, hogy bármerre keresgéljen a múltban, a már létező, valaha megírt korpuszban, hiszen a modern olvasó nem visszafelé, hanem előre tekint(ett), illetve szeme az újra, a még el nem mondottra (volt) nyitott, úgy olvas(ott), hogy nem az ismerősség, hanem az újdonság élményét kereste, keresi. Pedig *homoerotikáról* beszélni nem is lenne olyan nehéz az európai embernek, hiszen lenne, van hová visszatekinteni, honnan meríteni, a gond csak az, hogy az irodalmat körülvevő erkölcsi tér változott meg, s ez szorítja a szubkultúra státusába e témát, teszi tabuvá a róla való beszédet. A határt pedig csak nagyon keveseknek sikerül áttörni, többnyire olyanoknak, akiknél a tisztátalan szerelem értelmezhető mellékszálként egy életműben, ahol egyéb darabok „jóváteszik” e bűnt, mint például Thomas Mann esetében (*Halál Velencében*), vagy Kavafisz lírájában, ahol az alexandriai költő a hellenizmus egzotikumába csomagolva „adja elő”, „adja be” az olvasónak – amely a szereplíra érdekes invenciójaként fogja fel az ókori reminiscenciákat, s nem az imitáció paradigmája felől olvassa e poézist.

A két Pasolini-textus líráját, szépségét és (a XX. századi irodalom számára) invencióját az adja, hogy az antik tradíció diskurzusába helyezkedik, világa, szereplői inkább az árkádikus, bukolikus szövegüniverzummal tartanak rokonságot, mint a kortárrsal. E tekintetben még *direkt* 'jól is áll' nekik a *torzó*-lét, még inkább erősítik az antikvitással, e letűnt, de darabjaiban mégis velünk élő, részünket képező világgal tartott kapcsolatot.

Am drasztikusan leegyszerűsítjük e szövegvilágot, ha csak a fiúszerelem elbeszélhetőségével indokoljuk e választást és konstrukciót, hiszen a szegénység és a háború tematizálása, szóba hozása is e hangon, e nyelven történik meg, tud megtörténni. Azért nevezhetjük remekműveknek e két szöveg-torzót, mert Pasolini rátalál egy egyedi beszédmódra, mellyel komplex létállapotot és világot képes elbeszélhetővé tenni. E korai alkotásainak legfontosabb invencióját aztán használja később is, első publikált regényében, prózájának csúcsteljesítményében, az *Utcakölykökben* (*Ragazzi di vita*), azzal a csavarral, hogy ott a helyszínre, Rómára *applikálja*, s természetyszerűen nem a vidéki Árkádiát, hanem az antik *Urbs*ot, annak ókori irodalmi, szövegtképző építi újra. Ráadásul az *Utcakölykökben* a második világháború, a német, majd amerikai megszállás a most tárgyalt két kisregényhez hasonló módon szövídik a textusba.

A *Tisztátalan cselekedetek* és az *Amado mio* friulán bukolikus kisvilágába a háború sem tud brutálisan betörni – épp ezért konstruálódik meg a szövegek lapjain az árkádikus táj, ahol a rossz fenyegetése mindvégig szüntelen felsejlik a háttérben, a távoli horizonton. E két darab esetében a főhős anyjával a háború elől elbújni, túlélni

menekül ide, a harcoktól távol eső otthonos vidékre. A fent idézett Pavese-mondatok érvényesek, működnek itt is: a háború csak katalizátor, mely a történetet eljuttatja a kezdőponthoz, a két Pasolini-kisregény esetében egyenesen az 'első mozgató' szerepe jut neki, belendíti az elbeszélést, s aztán szinte teljesen láthatatlanná is válik. A *Ház a domboldalon*ban folyamatosan jelen van, de jelen is kell lennie, hiszen a harc, a háború allegóriája szervezi a szöveg világát, az események elbeszélését, a diskurzust. Pasolininél a főhős és édesanyja által elhagyott káosz és pusztulás nem, vagy csak alig, egy-egy reflexió erejéig tud megjelenni, s az ittlétet is hasonlóan, szinte jelentéktelen epizódokban zavarja meg az a borzalom, ami a külvilágban zajlik (mint egy éjszakai bombázás vagy egy sebesült partizán felbukkanása). Még a partizánnak állt testvér, a sorsáért való aggódás s a halála felett érzett gyász sem akasztja meg, befolyásolja az elbeszélést, a szerelmi történet kibontakozását. Sőt, mindezek az események is csak azért, annyiban, olyan fényben kerülnek elmondásra, ami és ahogy a főtémát alakítja, több a narráció ekonómiája, belső logikája, horizontja miatt nem fér bele.

Ha a most tárgyalt Pasolini-darabokat nem a modernség esztétikái, irodalmi diskurzusai felől olvassuk, hanem a tradíció felől, s így is érvényes olvasatot kapunk, tehetünk egy hasonló próbát Pavesével (akivel kapcsolatban igen sok szó esett, esik a mítosz beszédmódjához fűződő kapcsolatairól). Ha e horizontról vetünk egy pillantást a *Ház a domboldalonra* – már a címre is! –, rögtön megpillantunk egy, az olasz irodalom számára kitüntetett jelentőségű referenciapontot, Boccaccio *Dekameronját*. A két elbeszélés kiinduló, a kibontakozó történetet elindító, s annak keretet adó szituációja igen hasonló: a káoszba hulló városból a közeli dombok menedékebe menekülő szereplők, narrátorok a biztonságos hely (*locus amoenus*) védelmében próbálnak meg szembenézni a maguk mögött hagyott életükkel – fentről, a dombokról tekintenek le az alant fekvő, e helyzetből átlátható városukra, világukra. A kívülálló pozíciójába helyezkedve kísérlik meg kimondani, kibeszélni, szavakba önteni, azaz megérteni és valahogy kezelni önmagukat, a környező világot. A *Dekameron* előhívása a memóriából, a szöveg univerzumból csak megerősítheti a kisregény fent röviden vázolt olvasatát, amihez nem csak az érintkezési, de az elkülönítési pontok felismerése és átgondolása is fontos tapasztalatokkal, megerősítésekkel szolgál. A Boccaccio-műben ugyanis a világról szóló beszéd célja a róla való tudás megerősítése, amire egy krízishelyzetben mind az egyénnek, mind a közösségnek szüksége van; a tudás bizonyossága adja azt a szilárd talajt, amiből a *Dekameron* derűje táplálkozik, s aminek híján Pavese szövege reménytelenül tragikusra hangolódik, aminek híján az életet háborúként éli meg mind a szöveg főszereplő-narrátora, mind az azt papírra vető szerző, aki(k) a helyzet megváltoztathatatlanságát, reménytelenségét, értelmetlenségét abszurditását belátva nem jut(nak) el az iróniához, a végső ponton túl a mindenen nevetéshez. Ahogy sajnos nem jutott el eddig a homokos, vizes síkra érve, okos fejével biccentő József Attila sem, de ameddig a háborút túlélve jó néhányan elértek az európai irodalomban, kultúrában, rátalálva az életben maradás (egyetlen?) lehetőségére.

Pier Paolo Pasolini e két korai zsengejéről is tudható, hogy igen erős az életrajzi motiváció, nagyon is személyes prózát kapunk a kezünkbe – ki tudja, talán ezért is nem került soha a közönség elé, hisz a nagy provokátort nem igazán arról ismerjük, hogy félt volna a megbotránkoztatástól, hogy hiányzott volna belőle a szókimondás bátorsága, sőt kéje, talán inkább arról volt szó, hogy neki magának voltak gondjai azzal, hogy e történeteket, melyek nagyon erősen a sajátjai, túl szorosán kötődtek hozzá, útjukra engedje. Valószínű, hogy számára is nagy volt itt a tét, s a bukolikus diskurzus (re)konstruálása arra is szolgált, hogy a maga számára is kimondhatóvá, elbeszélhetővé tegye a saját történetet. Önigazolás, magyarázkodás? Itt is lehet szó egy nagy (lelki) krízis túléléséért folytatott személyes küzdelemről, mely úgy tűnik, nála viszont valamelyes megnyugvással végződött, hiszen a homoszexualitás a későbbi szövegekben, műalkotásokban nem problematizálódott. A témáról szóló megjegyzések, fejtegetések alapján úgy tűnik, hogy Pasolininek sikerült e tényt helyreraknia magában, ami azért fontos, mert – annak ellenére, hogy a többségi társadalom, az őt körülvevő közösség szempontjából – bűnös (sőt törvénysértő) vonzalom és annak megélése nem vált belső konfliktusok, válságok forrásává, ezt a háborút nem kellett megvívnia magával. Nem úgy, mint Cesare Pavese, aki nem tudott fegyverszűnetet kötni, kiegyezni, s ez vezetett a tragikus véghez.

Paradox módon – vagy ha már az antikvitásnál tartottunk, a *hübrisz*, az isteni törvények megszegése okán – Pasolini végzete is e 'bűne', 'bűnös szenvedélye' lett, ki tudja, ha e kérdésben nem talál békét, s ezért nem viselkedik úgy, ahogy, talán még ma is élhetne, talán maga nem választotta volna a dilemmák, konfliktusok Pavese-féle megoldását, az életből távozást.

BIBLIOGRÁFIA

- PAVESE, Cesare, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 1994.
PASOLINI, Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, 1. köt., Milano, Mondadori, 1998.
BANDINI, Fabrizio, *Solitudine e malattia in Cesare Pavese*, Perugia, Midgard Editrice, 2004
CALVINO, Italo, *Pavese: essere e fare*, „L'europa letteraria”, n. 5-6, 1960.
FERNANDEZ, Dominique, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960.
GUIDUCCI, Armanda, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967.
JEIS, Furio, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.
PONZI, Mauro, *La critica e Pavese*, Bologna, Cappelli, 1977.
SALINARI, Carlo, *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960.
SITI, Walter, *Bevezető* in PASOLINI, Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, 1. köt., Milano, Mondadori, 1998.
TRIOSCHI, Olivia, *Cesare Pavese e la ricerca della realtà simbolica*, in www.classicitaliani.it/pavese/critica/trioschi_pavese.htm