

GARTH CARTWRIGHT

A transzgresszió apóriáján túl: Pier Paolo Pasolini Saloja  
mint „megemészthetetlen” szöveg

*transzgresszió: egy határ áthágása vagy félretétele; túllépés,  
meghaladás; összeütközés a törvénnyel, a törvény megsértése*

*„A Salo oly mértékben lépi át a határokat,  
hogy megrögzött szidalmazóimnak új  
kifejezések után kell nézniük.”*

A transzgresszív szöveg célja a normatív megkérdőjelezése, kritikája, fölforgatása. A transzgresszív szöveg olyan artikulálási mód keresése, amelyik potenciálisan alááshatja vagy megbonthatja a status quót. Amennyiben pedig sokkolni, botrányt okozni is akar, ezt mindig kimondottan tudatosan teszi. A transzgresszív szöveg soha nem szűnik meg önmagában hordozni saját tudatos szándékait. Ezen öntudatos volta azonban nemcsak saját szándékainak és lehetőségeinek ismeretéről árulkodik, hanem saját határainak kínzó észlelhetőségéről is.

A határ átlépésére vállalkozó szövegnek egyúttal meg kell haladnia a 'sokk' eredeti jelentéskörét. A megbotránkozás érzelmi telítődésének 'egyedi/egyszeri' kiindulópontja az, hogy a textusban rejlő fölforgató potenciált szétporlasztja a repetíció. A transzgresszív szövegnek tehát a szétfeszítés olyan formáját kell meglelnie, amelyik kiállja az idő próbáját, bármiféle engedmény ugyanis elkerülhetetlenül rezorpcióba, objektivizálásba vagy elkényelmesedésbe torkollik. Aligha kétséges, hogy a *Saló avagy Sodoma százhusz napja* (1975) Pasolini kísérlete egy ilyen szöveg megformálására, ez az esszé pedig a transzgresszió 'sikeresség'-ének mértéket veszi górcső alá. Vajon Pasolini (a konzumerizmus elszánt gyűlölként) olyan szélsőséges, szubverzív textust hozott létre, amely a fogyasztással végül saját 'emészthetetlenség'-e folytán szegült szembe?

A *Saló* bármiféle megalkuvás nélkül megfogalmazott vádja a modern világgal és társadalommal szemben az, hogy pusztán instrumentalista, funkcionalista oksági szemlélet hatja át. Ebben a világban nincs helye Pasolini romantikus, idealizált fogalmainak: archaikus, primitív, irracionális. Pasolini számára ezek a szavak a mitizált prehistorikus, preszimbolikus 'szent' reprezentációi, ezért szemben állnak a burzsoá világ történetével és nyelvével. Talán a tőke észelvőségének, a felvilágosodásnak a tagadása fordította Pasolini figyelmét de Sade márkí írásai felé.

De Sade 'extrémizmusa', a racionalitás erőteljes kritikája vitte rá a megerősödő polgárságot, hogy megrágalmazza, démonizálja, végül pedig börtönbe vesse. A *Les 120 Journées de Sodome* a Bastille-ban született meg, s (a koprofág jelenetekhez illően) utolsó passzusai vécepapírra íródtak. De Sade tökéletesen tisztában volt a befejezett szöveg – lényegéből



adódó – botránykeltési potenciáljával, amikor kijelentette: műve 'a kicsapongó képzelet korábban sosem tapasztalt' példája.

De Sade regényének ideje a harmincéves háború, témája pedig négy *nouveau riche* libertinus tizenhat fiatal paraszttal szemben elkövetett perverzióinak részletezése. A 'kicsapongás extravaganciájá'-nak helyszíne a sillingi kastély hermetikusan zárt tere, míg Pasolini újreraolvasatáé egy észak-itáliai villa 1944 környékén. Maga *Salò* ténylegesen Mussolini rövid életű bábköztársaságának központja volt.

Noha a film egyetlen pillanatra sem hagyja figyelmen kívül Sade márkai szándékait, Pasolini a regény eseményeinek 'közelítése' mellett döntött: a fasiszta korszakba helyezi át. Pasolini úgy vélte, a burzsoáz gazdaság és kultúra logikus következménye a fasiszmus, hatásai a fasiszmusban kulminálnak, és (némi vitát provokálódó) a modern kapitalista, fogyasztói társadalom 'valótlanságá'-val állnak kapcsolatban. A fasiszta diskurzus (bármi is adja kontextusát) megújítása minden esetben rengeteg kihívással jár, s Pasolini kísérlete is jókora szitokáradattal találta szemben magát. Roland Barthes például a 'Fasiszta Rendszer' és a 'Fasiszta Tartalom' egybeolvasztását kifogásolta. Az első történelmileg meghatározott, a második viszont – sokkal elmosódottabb lévén – *korszaktól függetlenül* képes áramlani. Vagyis a *Salóban* a fasiszmus megjelenítésekor veszedelmesen megosztódik valós és metaforikus. Ez a nézőpont annak lehetőségét vizsgálhatja, mely szerint Pasolinit egyáltalán nem foglalkoztatta egy történelmileg koherens világ megformálása, amelyik az ő szövegteremtésétől függetlenül létezik, létezhet. Sam Rohdie így fogalmaz: „Pasolini művében nem konstituálódik olyan pont, amelyikből kiindulva megpróbálhatta volna uralni – múlttá, a fikció, esetleg a történelem illuzórikus múltjává minősítve át – az időt és az eseményeket.”

Ebben az értelemben tehát a *Salóban* a fasiszmus a történelmen kívül jelenik meg, bezáródik a nietzschei örök most hermetikus terébe; a maga nyers primátusában fölemelkedő jelen pillanat veszi át a hatalmat – a múlt és a jövő érvényüket veszítik, fogalmi köreikkel egyetemben. Ebből következően a fasiszmus felemelkedéséhez hozzájáruló társadalmi-gazdasági tényezők föltárása a *Salóban* nem látszólagosság, színlelés. Ellentétben más filmekkel, ahol a fasiszmus a vizsgálódás tárgyának kiindulópontja, a fenti megfontolásoktól való tartózkodás a koncepció összeomlásához vezet, például egyfajta *szexuálpatológiába* fordul át. Visconti *Elátkozottak* (1969) című filmjének hosszú kések éjszakája jelenetére gondolok, ahol az SA tisztjeinek transzvesztitizmusa, sugallt homoszexualitása képviseli a náci szemében mindazt a dekadenciát, ami a Párt jólétét veszélyezteti, ezért kiirtandó. Mindeközben azonban Visconti azt próbálja sugallni, hogy ez a dekadencia maga a fasiszta ideológiába beágyazódott kór nyílt manifesztációja. Az *Éjszakai portás* (1973), Liliana Cavani mozija pedig, úgy tűnik, azzal a veszélyes, félrevezető gondolattal játszik el, miszerint a fasiszmus *lényegéből fakadóan érzi*. Az egykori SS tiszt és a koncentrációs tábor túlélő nő szadoerotikus *elmejátékainak* ecsetelése a náci ikonográfia fetiszizálásával keveredve igencsak nyitottá teszi a szöveget a támadó – *vaskosan szenzációhajhász* – kijelentésekkel szemben.

Leggyakrabban ugyanezek a vádak jöttek elő a *Salò* esetében is, alapjuk pedig az a vélekedés, miszerint Pasolini képtelennek bizonyult a botrányos természetű téma áttemelésére egy másik régióba, s végül az elkészítés célja, a szenzációhajhász megfojtja a koncepciót. Ám a *Salò* többszöri megtekintése után elegendő bizonyíték hozható föl a fenti kritikával



szemben, sőt kiderül, hogy Pasolini sokat rágódott azon, miképpen kerülheti el a csapdát. Számos formai megoldás árulkodik stratégiájáról (a folytonosságot megszakító vágás, intertextualitás, matematikai precizitással megkomponált csoportképek), amelyek célja a *látvány denaturálása*, úgymond az illúzió ellehetetlenítése – mód nyílik a szemlélő számára a távolságtartáshoz. A *Salo* fasiszta libertinusai a szado-eroticizmus legszélsőségesebb verzióiba merülnek bele, ám tetteik önmagukban a lehető legmesszebbre kerülnek az erotikustól.

Pasolini formális taktikája talán kizárja a gonosz *romantikussá tételének* vagy a faszizmus 'érzéki' területre utalhatóságának lehetőségét, viszont ez utóbbi csak az esztétizáció útján történhet meg. Az esztétika felé fordulás: a művészet privilegizálása a 'valós'-sal szemben, ez Pasolini rendszerében kimondottan politikai gesztus. Egy idealizált poétika megőrzésének eszköze, szemben a burzsoá társadalom funkcionalizmusával, racionalizmusával. A *Salo* fasisztái – számos tekintetben – groteszk képződmények, határozottan Mások, miközben, átesztétizáltságuk okán, valami perverz elragadtatás tárgyai. Walter Benjamin szerint az esztétika privilegizációja, az öncélú művészet doktrínája, rendkívül veszélyes fogalomrendszer, amennyiben hozzásegítette a fasisztákat a 'politika esztétizálásá'-hoz. Ez a művészet-felfogás „számos túlhaladott gondolat”-ot hordozott magában, „mint kreativitás, génusz, örök érték vagy misztérium – ellenőrizetlen (és mára csaknem ellenőrizhetetlen) alkalmazásuk a fasiszta értelemben vett adatfeldolgozáshoz vezetnének”.

A film mesterséges vagy szándékolt odafigyelése saját megkonstruáltságára: ide kötődik Pasolini esztétikája. A szövegbe számos idézet, allúzió ivódott bele: alapját eleve egy regény adja, szerzője pedig jó pár gondolkodó (köztük Barthes) mondatain keresztül idéződik meg a film elején. Bizonyos tematikus szellemi impulzusok köré szerveződik a *Salo*, amelyek a regényben még 'szenvedélyek' vagy 'perverziók', ám a filmben (Dante előcítálásával) infernális körökké alakulnak. A korábban már taglalt implicit viszonyt faszizmus és dekadencia között Pasolini a szimbolista, hermetista, irracionalista iskolákhoz tartozó szerzők (Baudelaire, Pound, Proust és Nietzsche) idézeteivel emeli be a filmbé. A 'kultúra excesszusa' a furfang, a találékonyság fogalmaiba lehel új életet, és abba az érzetbe, mely szerint „a *Salo* célja olyan hitbe ringatni, hogy ne higgyék róla, a valóság illúziója, s miközben a ficció megszenvedi a koherencia gyengülését, művészi, intellektuális szempontból egyre koherensebbé válik” (Rohdie). Pasolini fasiszta libertinusai rendszeresen a fenti költőket, írókat idézik, de ez a bőbeszédűség csalás; kontextusát vesztett, jelentéseitől megfosztott szózuhatag. Ezek az idézetek valamiféle hanggal ruházzák föl a libertinusokat, ám beszédük modoros, abszurd, a belső logikától elidegenített. Mivel mondataik nem lehetnek értelmesek, többnyire nonszenszek, viszont megvilágítják Pasolini nézetét a burzsoáziáról, mint nyilvánvalóan Másikról:

„Pasolini művészetében a burzsoázia valótlanok tűnik. Nem fogalmazta meg vagy reprezentálta őket. Szó szerint kimondhatatlannak bizonyultak számára. Amikor rájuk gondolt, szóbulímiát kapott, fizikai változáson esett át. Föl akarta öklendezni a burzsoáziát, ki akarta zárni a maga rendszeréből. Egyfajta módszer, hogy kigyógyuljon az ő korruptségük-ből.” (Sam Rohdie)

A helyzet iróniáját az adta, hogy Pasolini maga is a polgárság tagjának 'született és neveltett', s nincs az az öntisztulás, amitől megváltoznának a tények.





A *Saló* nyilvánvaló ravaszsága a színészi alakításokra is áttérjed, amennyiben a villa tökéletesen zárt világa performansz-térré módosul. A libertinusok alkalmazásában álló mesélők sminkelnek, fölöltik jelmezeiket, majd saját szexuális kizsákmányolásuk botrányos meséinek elbeszélésébe fognak. Foglyul ejtett közönségüket minden esetben az aritmetikai szimmetrikusság precíz tablójaként rendezik el de Sade számmániájának visszatükröződéséül. Performanszaik a mánia, bélsár és vér lefelé szűkülő kürtőinek megelőlegezései.

A film alászállását a feneketlen mélységbe a kasztráció, szemkivájás, skalpolás és koprofógia aktusai jelzik. A kegyetlenség litániái szinte semlegesítik Pasolini eltávolítási stratégiáját, s olyan traumát okoznak a néző számára, ami a *Saló* nézését szó szerint elviselhetlenné teszi. Pasolini libertinusai szisztematikusan alázzák, kínozzák és becstelenítik meg fiatal áldozataikat. Az elkövetett atrocitások egy racionalizációra törekvő logika következményei, ami a szenvedély fölmérését, kodifikálását és rendszabályozását kutatja, illetve a káosz fölé helyezi a rendet. A határokat átlépő perverzitás világában vagyunk, ám ez az excesszus a *Salóban* örömtelen, mechanikus, nem hordoz magában semmiféle felszabadító, ünnepélyes tartalmat. A parasztfjak testét bemocskolják, beléjük hatolnak: az objektivizálás, közhasználat helyeivé lesznek. A film Pasolini sajátos rémálmának megtestesülése, amelyben 'a nemiség halála' tematizálódik; Thanatosz győzelme Erősz fölött.

A szexualitás elveszti spontaneitását, felszabadító, felhatalmazó potenciálja kiszorul; a szex immáron vákuumban létező cselekvés. Különösen igaz ez a szodómia esetében, ami a legforradalmibb nemi aktus, ugyanis nem játszik szerepet a teremtési folyamatban, csupán (Pasolini szerint) egy másik zsákutca: „a szodómia a legtipikusabb nemi aktus, mert a leghaszontalanabb. Ez foglalja össze legjobban az aktus repetitív jellegét, precízen, mivel ez a legmechanikusabb.”

A négy libertinus (a herceg, a püspök, a bíró és a bankár) az Atyai Törvény képviselője: tovább örökítik a nyelv szimbolikus szerepét, miközben a történelem burzsoá világának részesei. A libertinusok perverzitásának oka a ráció túlburjánzása, ami a szabályok és az ügyrend kérlelhetetlen előírásában manifesztálódik. Az Atyai Törvény behódolást követel, de a *Salóban* még ez sem elegendő: a gyermekek jussa a szenvedés. A libertinusok kijelentésétől, amely szerint a burzsoázia lelkiismeret-furdalás nélkül mérsárolja le utódjait (számos fogoly fasiszta neveltetés), Pound 99. cantójának rögzítéséig (a gyermeki esdeklésével), a *Saló* „a nyomorult, elutasított gyermekek és a megvető tekintetű, gyűlölt apák világa” (Rohdie).

A tizenhat fiatal, akiket elsősorban a helyi paraszti közösségekből fogdostak össze, túlnyomó részt megadóknak, szolgálatkészeknek mutatkozik. Legyen szó szodómiáról vagy incestusról, koprofóg utolsó vacsoráról, a gyermekek megfáradt, rezignált arccal tűrik sorukat. Az egyetlen lázadó, spontán szerelmeskedés halálba torkollik, árulások, bűnös összejátszások katalizátorává válik. Az egyik fogoly kommunista módra szalutál, mielőtt megölik, ám ez az egyetlen szolidáris gesztus a fiatalok részéről. Inkább egymás ellen fordulnak, s jó néhány egyszervolt áldozat követi az árulás mintáját, lesz az erőszaktevők cinkosává. *Saló* gyermekein ott virít a korrumpálódás bélyege: a dekadens javakorabeliek visszavonhatatlan büvkörükbe vonják az ártatlan ifjúságot.

Pasolini rémálma a végsőig hajtott polgári racionalitásról éppen kíméletlen

nyomkövetése miatt fordul át irracionálisba. Pasolini számára ez a mániákus racionalizmus sűrítette egyetlen kifejezésbe a modern társadalom valótlanágát. Pasolini megkísérli lemezteletleníteni az eszközt, illetve „föltárni a modern konzumerizmus és hedonizmus elnyomó, elenbertelenítő természetét” (Naomi Greene). Pasolini a fogyasztói társadalom iránt kifejezett utálatát ismeretében a *Salo* koprofág jelenete a fogyasztóiség illő metaforájaként lép működésbe. Sőt, a fekália evéséhez társuló undorodás, öklendezés megjósolható gesztusai fejezik ki leginkább a textus fő célját: valahogy ellenállni a fogyasztásnak, esetleg emészthetetlennek bizonyulni.

A *Salo*ban rejlő – nézőt megsebző, traumatizáló – potenciál koránt sem szűkíthető az atrocitások elviselhetetlenségig fokozott reprezentációjára; Pasolini nem hajlandó, vagy nem tudja kifejteni reprezentációja motívumait és leágazásait. Valóban, hogyan lehetséges megmagyarázni az irracionális eme formáját? A film egyaránt elszántan utasítja el az éppen kapóra jövő morális konklúzió vagy a katarzis lehetőségét: sehol egy előre mutató pillanat ebben a szövegben, amit Deleuze a „halál teorémájá”-nak nevezett el. Pasolini tudta, filmje előreláthatólag értetlenségbe, hitetlenkedésbe, netán pusztán fizikai undorba fog torkollni, ám kétségbeesett szembenállása a modern fogyasztói társadalom valótlanágával elkerülhetetlenné tette számára ezen kockázatok vállalását: „Eddig még sosem látott módon teremtsen a művész, védjen meg a kritikus és támogasson a közönség olyan extrém alkotásokat, amelyek még a legnyitottabb elmék számára is elfogadhatatlanoknak számítanak”. Hogy a fegyverbe hívó harsona hangja kevesekhez jutott el, talán nem meglepő, Pasolini fölhívásának kudarcában azonban nem homályosíthatja el a tényt: a *Salo* azon ritka szövegek egyike, amelyek kizökkentő ereje még csak meg sem kopott. A transzgresszív szöveg egyik mintapéldájával állunk szemben, a kommodifikációt a maga extremitásában elutasítani képes filmmel, amelyik a fölismerhető határokon olyannyira túl létezik, hogy soha sem fog készséget mutatni a könnyű befogadásra.

*Domokos Tamás fordítása*