

PASOLINI ÉS FASSBINDER SZÍNHÁZA

Kegyeflenség és provokáció

DARIDA VERONIKA

„AZ A SZÍNHÁZ, AMIT ÖNÖK VÁRNAK, AMENNYIBEN TOTÁLISAN ÚJ, SOHA NEM LEHET AZ A SZÍNHÁZ, AMIT VÁRNAK.”

PIER PAOLO PASOLINI: KIÁLTVÁNY EGY ÚJ SZÍNHÁZÉRT

Pasolini és Fassbinder művei színpadra állítva csak akkor fejthetnék ki valódi hatásukat, ha valós vitákat provokálnának és megbotránkoztatóak lennének (a szó szakrális és profán értelmében). De vajon akarjuk, hogy botrányok történjenek? Pasolini és Fassbinder kétségkívül akarta, de mire jutottak ezzel a transzgresszív igénnyel a színház többnyire konformista világában?

Pasolininek nem volt szerencséje a színházzal. Drámaírói opusza, melyet összesen hat darab alkot (*Orgia, Calderón, Mámor, Püladész, Stíluszörnyeteg, Disznóól*), élete során alig, és azóta is csak ritkán került a színpadra. Ezeket a műveket Pasolini szinte egyvégtében, egy hónap alatt, gyomorfékelyből lábadozva vetette papírra, visszaemlékezése szerint 1965-ben (életrajzírói szerint 1966-ban). Ekkor főleg Platónt olvas, és mivel már rég nem írt költeményeket, hiányérzetét kompenzálva, a drámákhoz a versformát választja.

Ez egyben azt is jelzi, hogy Pasolini művészi tevékenységében nem vonhatunk éles határt a különböző műfajok között. Sokoldalú alkotóként mindig a gondolatok eleven közvetítése érdekelt, történjék ez akár költészeti, drámai, próza, filmes formában, vagy kiváltképp a publicisztikában, ahol minden szenvedélyessége és szigorú tisztánlátása megmutatkozott. Gyorsan írt drámáit sem tekintette befejezettnak, sokkal inkább olyan nyitott művekként tartotta számon őket, melyekhez bármikor visszatérhet (ahogy ez a leginkább önéletrajzi vonatkozású *Stíluszörnyeteg* esetében meg is történt).

A darabok első bemutatója éveket váratott magára, legkorábban az *Orgia* került színre (1968-ban, a torinói

Teatro Stabileben), Pasolini saját rendezésében. Mivel a többi darabját már nem ő rendezte (hanem Luca Ronconi, Vittorio Gassman, Marisa Fabbri), ezért különösen érdekesek az előadáshoz írt szerzői jegyzetei, melyekben nagyrészt azok a tézisek jelennek meg, mint 68-as – *Kiáltvány egy új színházért* (Színház, 1993/4) – manifesztumában. A jegyzetek első mondata: „A színházi tér a mi fejünkben van” (*Teatro*, 2001). Milyen színházról van itt szó? Olyanról, ami kívül áll a hagyományos színházalképzéseken, így túllép az utolsó színházi ember, Bertolt Brecht, munkásságán. Vagyis olyan színházról, melynek „azzá kell lennie, ami nem színház”.

Pasolini a létező színházak két formáját: a „locsogó” (polgári) és az „üvöltő” (avantgárd) színházat különbözteti meg. Saját „Beszélő” színházát azonban mindkettővel szembeállítja. Ennek előadásaira olyan nézőket vár, akik inkább hallani, mintsem látni akarnak. Vagyis akik kritikus vitát akarnak folytatni azokról az eszmékről, melyek a darabok valódi „főszereplői”. Ebből azonban, a *Kiáltvány* szerint, a színpadi cselekmény hiánya következik, ami a rendezés csaknem teljes eltűnését is maga után vonja.

Minek nevezhető az akció és látványosság nélküli előadás? Elsősorban a kulturális rítus egy új, még ki nem kíséreltetett formájának, amelyben a szenvedély és a rejtély is visszatér. Pasolini továbbá hangsúlyozza, hogy a „beszélő színház” nem mindenkihez szól, csak azokhoz, akik valóban megértik; ezáltal szemben áll a tömegkultúra minden könnyen fogyasztható termékével. Valódi kihívást állít (az értelmezés nehéz feladatát) az alkotók és a befogadók elé. Érdemes megemlíteni, hogy az *Or-*

gia műsorfüzetében megjelenő előszóban Pasolini részletesen beszél a darab megírásának körülményeiről, külön kiemelve, hogy a vázlatokkal egyidőben első filmes esszéin dolgozott, a „pánszemiológia” (mely szerint minden jel vagy jelentéshordozó) elméletéhez kapcsolódva, a valóság nyelvét kutatva. A film ezekben az írásokban (lásd *Eretnek empirizmus*, 2007) úgy jelenik meg, mint a „valóság írott nyelve”, mely nem szimbolikus jelrendszert használ, hanem a valóságot közvetlenül ábrázolja. A színházi kutatások pedig – hiszen a színház is a valóságot reprezentálja, a színészi test fizikai és közvetlen jelenléte révén – ezen ponton találkoznak a filmes kutatásokkal.

Más párhuzam is vonható a filmes és a színházi munkák között, hiszen Pasolini ebben az időben már behatóan érdeklődik az ősi kultúrák iránt, és ez mindkét területen nyomot hagy. A



görögség hagyománya az '50-es évek végétől kezdi foglalkoztani, amikor újrarendíti Aiszkhülosz *Oreszteidáját*. Színházi munkái egyetlen referenciájaként is a görög színházat nevezi meg, mely nem csak a szöveg színháza volt, de egyben vallási és politikai színház is. Pasolini ugyanakkor nem az antik mítoszok újratemtésére törekszik, sokkal inkább ütköztetni akarja a különböző kultúrákat, a hagyományt és a modernitást, a régi és az új nézeteket (ahogy a görög színház tette). A szereplői közötti konfliktusok egyszerre tradicionálisak és aktuálisak: a különböző nemzedékek nem értik meg egymást, a fiúk megölik az apjukat vagy az apák megölik a fiaikat, az életben maradtak pedig gyakran önmagukkal is végeznek.

Az *Orgia* történetét Pasolini egy reménytelen küzdelem drámájaként összegzi, melyet olyasvalaki folytat, aki eltér

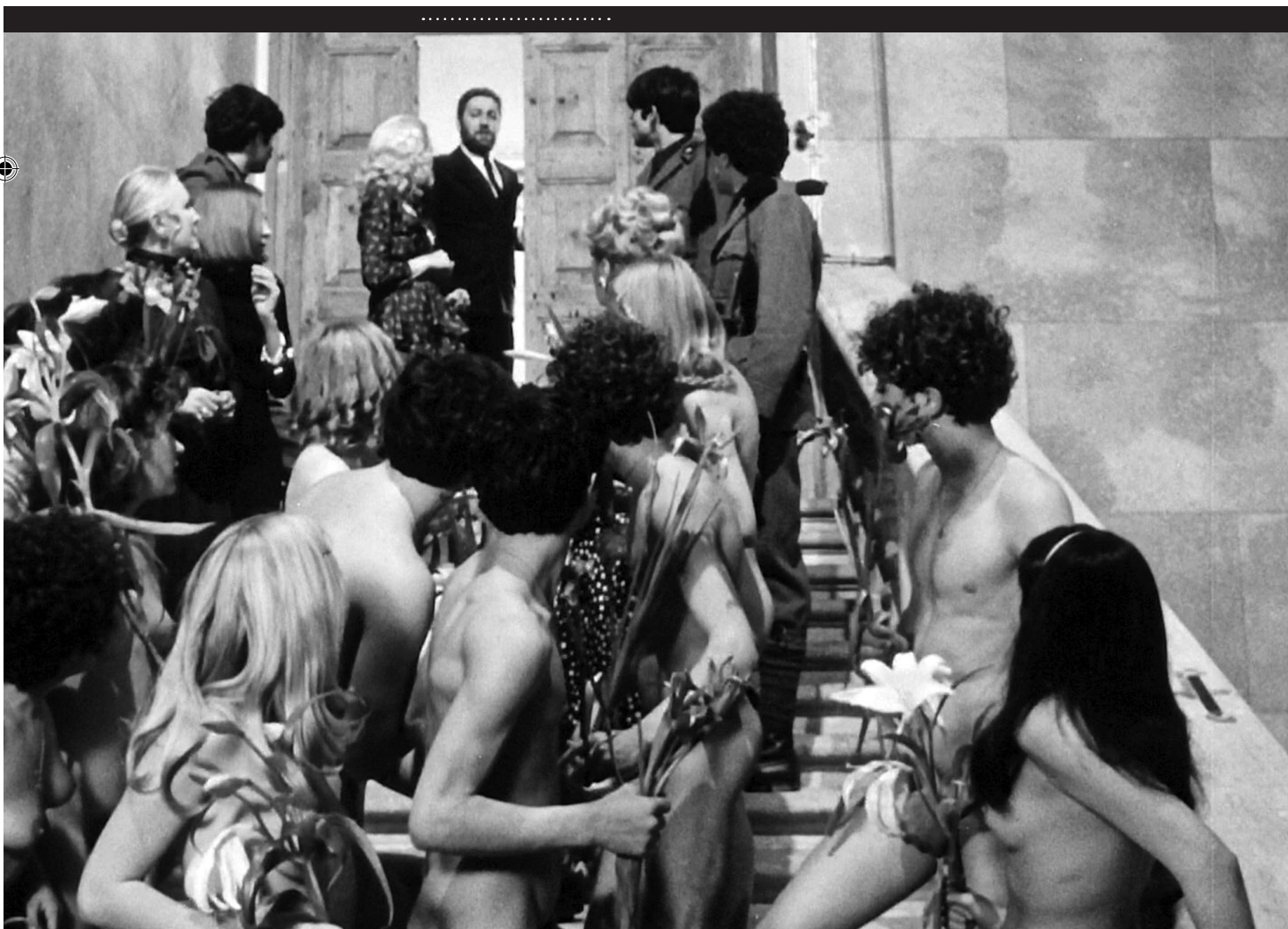
a normától, és akit ezért a társadalom marginalizál vagy gettóba zár. A darab prológusát a főhős szelleme mondja: „Nemrég haltam meg. Testem egy kötélen himbálozik, furcsa öltözetben.” Ehhez a végső képhez kell elérnünk, egy halálon túli visszatekintés (*flash-back*) segítségével, mely elénk tárja, hogy a homoszexuális férfi hogyan folytat szado-mazochista játékokat a feleségével, hogyan jut el a teljes meghasonlásig, a minden téren bekövetkező identitásvesztésig, a teljes megőrülés állapotáig, melynek következtében lemészárolja az egész családját, majd női ruhát öltve, felakasztja magát.

A *Mámor* (Szkárosi Endre fordítása, *Színház* 1993/4) apa figurája a fia megváltozásával és iránta érzett, elfogadhatatlan vágyával nem tud mihez kezdeni, ezért egy álombeli jóslat beteljesítéseként, végül megöli. Mint-

ha ebben egy „Anti-Oidipusz” történet bontakozna ki, miközben Pasolini már *Oidipusz király* (1967) filmjén dolgozik.

Érdekes megjegyezni, hogy Nemes Nagy Ágnes a filmben is egy „Anti-Oidipusz” történetet lát (*Filmvilág*, 1980/3), mivel a rendező elszakad a klasszikus színház mértéktartásától és arányosságától, és ehelyett mindent kinagyít és szélsőségesé tesz. Tanulságos, hogy habár Nemes Nagy egyoldalúnak tartja ezt a kéjes brutalitásból tobzódó erőszakfilmet, mégis megérinti a képek – a Pasolini-féle filmes tájszínház – ereje. Nagyon szép, ahogy kritikájában leírja a film egyik nagyjelenetét: az apagyilkosságot, ahol Oidipusz, mint egy brutális kölyök, egyre jobban belejön az ölésbe, és így következik be Laiosz „támolygólihegő agyoncsapása a rettenetes, szúró napfényben”. Ez a felidézett kép pontosan illusztrálja a különbséget Pasolini színházi és filmes gondolkodása között.

„A szent és a profán kettőssége mozzgatja”
(Pier Paolo Pasolini: Salò)



Míg a színházi alkotó a látvány ellen harcol, és szavakkal akarja megteremteni a színházi költészetet, addig a filmes a képek költői erejében bíz, és egyre inkább csökkenti a szavak szerepét. Ez jól látható a *Médeiában* (1969), ahol Maria Callas alig beszél, csendjének és jelenlétének sokkal nagyobb súlya van, mint szavainak.

Pasolini mind filmjeiben, mind drámáiban korszerűtlen vagy anakronisztikus alkotó, tele antinómiákkal. A szent és a profán kettőssége mozgatja, filmjeiben így jut el a *Csórótól* (1961) és a *Máté evangéliumától* (1964) a *Salòig* (1974); drámáiban pedig – melyek a szenvedést megjelenítő, modern passiójátékok – a szereplők így keresik a legprofánabb aktusokban (szado-mazochizmus, nyilvános önkielégítés, brutális kínzások) a szentség valamilyen megnyilvánulását, így lesz minden transzgresszív gesztusuk a létező vagy nem létező Isten provokálása. Pasolini azonban a színház nyelvét sokkal kevésbé ismeri, mint a filmét, ezért drámai életművéhez akkor közelítünk helyesen, ha „nyers” anyagként kezeljük, vagyis nem csupán beszédként, de színpadi térként és a színészi testek egymásra hatásaként gondoljuk el (ahogy ezt Luca Ronconi tette a *Calderón*, vagy Stanislas Nordey a *Stílusbestia* esetében). Persze egy Pasolini lázadó és tagadó szelleméhez hűséges színház nem csak a darabokból kiindulva képzelhető el. Felhasználhatók az irodalmi művek vagy akár a filmek és a forgatókönyvek is, ahogy a *Teorémából* már több színpadi adaptáció született. Ezek közül a legfontosabb Grzegorz Jarzyna T.E.O.R.E.M.A.T. (2009) előadása, mely a lengyel rendező szerint „profetikus képe a fogyasztás végül mindent felemészítő rendszerének”.

A legnagyobb kihívást egyértelműen a *Salò* jelenti, mely napjainkig botrányfilm maradt, annak ellenére vagy részben azért, mert szinte senki sem látta teljes egészében (a szem behunyása nélkül). A megítélése is ambivalens, éppúgy tartják kudarcnak, mint az életmű betetőzésének, ami abból adódik, hogy szinte közvetlenül kapcsolódik Pasolini tragikus és máig tisztázatlan halálához (melynek talán az egyik kiváltó oka). Ugyan számos színházi újrajátszására sor került már (legutóbb a tavalyi Dublini Színházi Fesztiválon), de radikális újraértelmezése még várat magára. Jeles András, még a Városi Szín-

ház idején, a sade-i *Szodoma 120 napja* megrendezését fontolgatta, amatőr színészekkel. Ez végül megvalósulatlan terv maradt, így nem tudhatjuk, mennyire lett volna más, mint Pasolini változata (valószínűleg radikálisan, de épp eltérései által utalt volna vissza rá).

Habár Pasolininek ez a legteátrálisabb filmje, mely folyamatosan hangsúlyozza a nézői pozíciót, mégis ennek a színpadra adaptálása a legproblematisabb. Annak ellenére, hogy a filmben meztelen testeket látunk, itt nincs szó semmilyen erotikáról, csak nyers hatalomgyakorlásról, biopolitikáról, a test a vágy kielégítésének pusztá eszközeként való használatáról, melyben az áldozat is segédkezik. Ez Pasolini legsötétebb világ-és embervíziója, a dantei Pokol vagy a modern koncentrációs tábor ábrázolása, mely az elembertelenítő gyakorlatokban folyamatosan működik. Egy sötét allegória, mely nem egy kor vagy réteg (vagyis nem csupán a fasiszta diktatúrák vagy fasisztoid libertinusok), hanem az egész fogyasztói társadalom kritikája, ez mutatkozik meg a koprofágia jelenetben, mely a film „emészthetlenségét” is jelzi. Pasolini ebben is próféta volt, életművével azóta sem tudunk mit kezdeni.

Fassbindernek, szemben nagy elődjével és kortársával (akiről egy 1980-as interjúban így nyilatkozik: „imádom Pasolini filmjeit, különösen a *Salòt*”), mintha nagyobb szerencséje lenne a színházzal. Legalábbis művei utóéletét tekintve, hiszen szinte állandóan (legalábbis a magyar színpadokon) műsoron van. Ha viszont ezt jobban megvizsgáljuk, rájövünk, hogy leginkább egy sikerdarabról, a *Petra von Kant keserű könnyeiről* beszélhetünk, habár időnként előveszik más színdarabjait is (*A fehér mérge*, *A szemét*, *a város és a halál*, *Vízcseppek a forró kövön*), vagy filmjei nyomán készülnek előadások (*A digó*, *A félelem megeszi a lelket*). Mielőtt azonban a bemutatókra kitérnénk, érdemes felvázolni Fassbinder a színházhoz fűződő viszonyát. Meglepő tény, hogy habár Pasolini több mint két évtizeddel idősebb, mégis közel egyidőben kezdenek el a színházzal foglalkozni. A hatvanas évek második felében, amikor Pasolini megírja drámáit és kiáltványát, Fassbinder aktívan elköteleződik a gyakorlati színházcsinálás mellett. 1967-től a müncheni Action Theater színésze, rendezője, dramaturgja, majd hamarosan a társulat vezető-

je. Igaz, főleg miatta, a társulat egy év múlva felbomlik, de egyben átalakul a beszéléses nevű Antitheateré. Tehát Fassbinder is ellenszínház akar, de ő a Pasolini által „mozgó vagy üvöltő” színháznak nevezett irányzathoz kapcsolódik, vagyis Artaud kegyetlen színházához és a Living Theater lázadásához.

Nem könnyű azonban radikálisan szakítani minden hagyománnyal, ez még Pasolininek sem sikerült, hiszen a polgárság elleni gyűlölettel vezérelve, maga is polgári drámákat írt (mint a családi körben játszódó *Orgia* vagy *Mámor*). Fassbinder nem fogalmaz meg minden létező színházzal szembenálló kiáltványokat. Mint egy jó dramaturg, szövegeket gyárt, melyeket előbb színpadra állít, majd filmre visz. Ez történik a *Petra von Kant* esetében is, melyet még 71-ben színdarabnak ír meg, majd egy évvel később megfilmesít. Aztán, élete hátralevő egy évtizedében, egyre jobban eltávolodik a színháztól. Valószínűleg ahhoz az örült és lázas tempóhoz, végtelenségig felfokozott intenzitáshoz, melyben élt és alkotott, jobban illett a filmezés, mint a színházi rendezés lassú folyamata.

Színházát így folyamatosan áttranszponálja a filmjeibe, ahol az Antitheater amatőr színészei mellett professzionális színészek szerepelnek. Valamint a színházi műfajokat is továbbviszi: hiszen melodramákat és operafilmeket rendez (legalábbis El Kazovszkij „csáboperaként” definiálta a *Querelle*-t). A melodráma műfaját eközben (ahogy ezt Stöhr Lóránd *Keserű könnyek* könyvében bemutatja) többször átértelmezi, és megnyitja a posztmodern melodráma irányába (melynek egyetlen példája Fassbinder munkásságában, Stöhr szerint, szintén a *Querelle*).

Fontos hangsúlyoznunk, hogy a színházi melodráma sokkal gyanúsabb, mint a filmes (habár legrosszabb formája ma is él és virágzik). A 18.-19. században keletkezett műfaj alatt olyan érzelmes színjátékokat értünk, melyek zenei betétekkel vagy felfokozott patetikus hatásokkal éltek, majd később ezeket az elemeket a bulvárszínházak is átvették. Természetesen Fassbindert nem ez érdekli, sokkal inkább a melodráma mélyén megbújó alapstruktúra: a jó és a rossz harca, a hatalmi viszonyok, az uralom és az elnyomás kérdései, melyek korábbi egyértelműsége nála már teljesen a visszajára fordul, és eldönthetetlenné válik, hogy ki használja ki a másikat, érdekei vagy

vágyai miatt. Viszont átveszi azt az erős teatralitást, mesterkéeltséget vagy műviséget, mely a filmvásznon egy érdekes formanyelvet hoz létre és különös feszültséget teremt (míg a színházban pont ez a legvisszásabb elem).

Ha röviden áttekintjük a *Petra von Kant* magyarországi bemutatóinak eddigi történetét, azt látjuk, hogy ősbemutatóját 1989-ben, Kaposváron tartották, Jordán Tamás rendezésében és Lázár Kati főszereplésével (pár évvel később, felújítva, a Merlinbe is átkerült). Érdekes, hogy a darabhoz a későbbiekben elsősorban vagy fiatal pályakezdő rendezők nyúltak (Bagossy László még főiskolásként rendezte meg 1994-ben az Ódry Színpadon, Guelmino Sándor 2006-ban a Magyar Színházban, Székely Krisztának ez volt a rendezői debütálása 2014-ben a Katonában), vagy filmrendezők (mint Fehér György, 1998-ban Miskolcon, Margitai Ágival a címszerepben). A színházi előadások, értelemszerűen, a főszereplőre épültek, egy nagy alakítás lehetőségét nyújtva, melyben egyaránt megmutatkozhatott az erő és a sebezhetőség, a despotizmus személyiség és érzelmek-

nek való kiszolgáltatottság (a magyar Petra von Kantok rövid listája: Lázár Kati, Bajcsay Mária, Margitai Ági, Pápai Erika, Pelsőczy Réka), de kevés olyan előadás akadt, ami valóban újat tudott volna mondani a darab kapcsán. A legizgalmasabbak talán a női rendezések voltak, így Székely Kriszta a Katona Sufni-jában megrendezett, már a ruhatárban (utalva Petra von Kant ruhatervezői hivatására) elkezdődő, helyspecifikus előadása, mely ügyesen játékba hozta a külső és belső tereket, és a nézői közelség által valódi színházi „közelképeket” teremtett. Vagy még rendhagyóbb kísérlet volt, 2011-ben, az Ágens Társulat *nőInTime* című bemutatója, mely valóban elszakadt a konvencióktól, három szereplőre redukálta a történetet, és így mutatta meg a nők érzelmi és hatalmi harcát.

Fassbinder utolsó, valódi közönség-sikert arató, magyar színpadi adaptációja *A félelem megeszi a lelket* (Alföldi Róbert rendezésében, az Átriumban), egy szó-rakoztató előadás lett. Leírni is furcsa, de a nézők jóízűen nevetnek egy Fassbinder-művön; ám ez amiatt van, mert

az előadásból pont Fassbinder szellemét, éles társadalomkritikáját, kíméletlen kor- és emberbrázolását hagyják ki. Hiába a két főszereplő (Hernádi Judit és Bányai Barna) egyébként hiteles alakítása, az elrajzolt társadalmi karikatúrát könnyen eltávolíthatjuk magunktól. Pedig azt Alföldi jól megérezte, hogy az 1974-es film ismét milyen aktuális lett (többek között az idegengyűlölet, a kirekesztés, a bezárkózás és a szűklátókörűség kérdései miatt). Kétségtelen, hogy Fassbinderhez érdemes visszanyúlni, de nem a könnyen fogyaszthatóhoz, sokkal inkább az emészthetetlenhez. Ehhez viszont az kell, hogy a jelen valóságunkhoz kapcsoljunk, azzal ütköztessük, ahogy ezt a Pasolini-rendezőként is ismert Stanislas Nordey tette (2016-ban, a Théâtre National de Strasbourgban bemutatott, Falk Richter szövege alapján készült) „Je suis Fassbinder” című előadásában. Mert minden valódi viszonyulás a két megosztó, ám megkerülhetetlen alkotó által képviselt „monstruoizitáshoz” ott kezdődik, hogy fel merjük tenni a kérdést: vajon mindabban, ami számunkra elfogadhatatlannak tűnik, mennyire ismerhetünk mégis magunkra? •

„Ellenszínházat akar”

(R. W. Fassbinder: Petra von Kant keserű könnyei – Hanna Schygulla és Margit Carstensen)

