

LAKÓ ZSIGMOND
(*Debreceni Egyetem*)

Keretbe zárt testek - Diego Velázquez Udvarhölgyek című képének mediális átértelmezése Pier Paolo Pasolini Calderón című drámájában¹

Abstract: Pier Paolo Pasolini imagined the third episode of his play entitled *Calderón* as if it took place inside Diego Velázquez's *Las Meniñas*. Having read the famous first chapter of Michel Foucault's *Les Mots et les Choses*, Pasolini was conscious of the various interpretations that the picture offers. It opens new horizons which involve the spectators as participants of the artwork. The change in the medium from picture to drama/theatre modifies the artwork-spectator relation, which thus requires a completely new interpretation.

Key words: Pasolini, Las Meniñas, Calderón

Pier Paolo Pasolini *Calderón* című művét 1967 és 73 között írja, *Az élet álom* (*La vida es sueño*), Pedro Calderón de la Barca tragédiájának ihletésére. A Pasolini dráma Calderónéhoz hasonló kérdéseket vet fel, alapmotívuma a sors általi eleve elrendelés alól való szabadulás lehetősége. A műben a hősnő, Rosaura három álmát követhetjük végig, melyek során minden alkalommal más és más társadalmi környezetben ébred fel: először, mint arisztokrata család sarja, második álmában prostituált, egy külvárosi barakk-negyed lakója, a harmadik alkalommal pedig középosztálybeli családban, mint „mintafeleség” jelenik meg. A cselekmény 1967-ben, Spanyolországban játszódik, a Pasolini által prófétai éleslátással megjósolt korforduló hajnalán, mikor a fogyasztó társadalom kialakulása egyfajta társadalmi homogenizációt indít el, ugyanakkor a hatalmi pozíciók újrendeződését, a régi hatalom új formában történő megjelenését is magával hozza. A születés által meghatározott korlátok alól való szabadulás, az én felszabadításáért folytatott harc két síkon jelenik meg a műben: az első a társadalmi sík, ahol a *Calderón* végkicsengésének értelmében semmilyen irányban nem létezik mobilitás, az arisztokrata Rosaura örülete árán sem

¹ A kutatás az Európai Unió és Magyarország támogatásával a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretei között valósult meg.

szabadulhat pompázatos „aranykalitkájából”, míg a második álom prostituáltja sem törhet ki nyomorúságos helyzetéből, csakúgy, mint ahogyan a diák- és munkásfelkelések sem vezetnek eredményre a hatalmi struktúra újradefiniálásának szempontjából a harmadik álom esetében. A második a szexualitás síkja, az ödipális háromszög által kijelölt pozíciók megváltoztatásának lehetősége: az első álom során Rosaura saját apjába, a második részben fiába, míg a harmadik álom alkalmával egy diákba szeret bele, aki „akár a gyermeke is lehetne”. A felszabadító szerelem egyetlen esetben sem teljesülhet be: egyfelől az incesztus-tilalom, másfelől a társadalmi mobilitás hiányának következtében. A társadalmon és a családon belüli hierarchiák mindhárom álom esetében megmásíthatatlan hatalmi viszonyokat jelölnek ki, a síkok pedig fedésbe hozhatóak: az apa figurája, Basilio, mindenkori megtestesítője mind a világi, mind pedig a család intim szféráján belüli hatalomnak, ő az, aki állandóan meghiúsítja a tabuk megszegésére tett kísérleteket.

A görög tragédiák szerkezetéhez visszanyúlva Pasolini művét három sztaszimonra és tizenhat epeiszodionra osztja fel. A harmadik epeiszodiont Diego Velázquez *Las Meniñas* című festményének belső terében képzei el, ami sokkal több egyszerű tiszteletadásnál a spanyol mester előtt. Walter Siti és Silvia De Laude véleménye szerint Pasolinira nagy hatással volt a *Les mots et les choses*² című mű első fejezete, melyben Michel Foucault teorizálja Velázquez képen a tér, az alakok, a néző és a fények elrendezésének, beállításának rendszerét. Foucault konklúziója értelmében a kép új horizontot nyit meg, melyben a néző is főszereplővé válik, a tekintetek kölcsönössége – amint az infánsnő kifelé tekint, a néző pedig rá -, az ablakon beszűrődő fény – mely egy térbe komponálja az alakokat és a nézőt -, valamint a királyi pár – akik a képen és a képen kívül is elhelyezkednek egyszerre - tükörbéli reflexiója következtében. Ezekén túl Foucault megjegyzi, hogy a képen ábrázolt tartalom verbálisan nem adható vissza, a nyelv képtelen leképezni a látottakat.³ (Meg kell említenünk, hogy Foucault elméletének azóta több elemét is cáfolták, de a tekintettel arra a tényre, hogy Pasolini jelenete erre a viszonyrendszerre támaszkodik, az elemzés is ezt veszi alapul.)

Pasolini *Calderón*-ja harmadik epeiszodionjának hipotetikus színrevitelekor a mediális különbségek következtében ezen viszonyok teljesen újraértelmeződnek. A képi ábrázolás testi jelenlétté válik a színészeknek köszönhetően, megjelenik a szövegtest a színpadon, a nézők és a szereplők pedig valóban egy térbe kerülnek. Ahogyan Tiziana Landra írja, „egy olyan mű, mely a tekintetek és nézőpontok, keretek és reprezentációk sokaságát tartalmazza, és a nézőt egy

² Pasolini, Pier Paolo: *Teatro*. Ed. Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001, p. 1193.

³ Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Osiris Kiadó, Budapest, 2000, pp. 21-34.

folyamatos látható/láthatatlan játékba vonja be, ideális terep egy olyan színház számára, ahol a metaverbális és metateátrális elemek főszerepet kapnak.”⁴

Pasolini a második sztaszimon bevezetőjében – mely közvetlenül előzi meg a harmadik epeizodiont –, a Beszélőn (Speaker) keresztül megvonja a nézőktől annak lehetőségét, hogy belépjenek a jelenet szövetébe, s egyúttal megteremti azt a távolságot köztük és színpad között, mely lehetővé teszi a látottakon való reflektálást:

BESZÉLŐ Második alkalommal (de nem utoljára) lépek itt elő, hogy magyarázattal szolgáljak a szerző nevében; hogy magyarázattal szolgáljak, és hogy elnézésüket kérjem. A jelenet, melyet most fognak látni, a hagyományos díszletezés elavult szabályai szerint lesz felépítve. Nem ezen szabályok iránti nosztalgikus indíttatásból döntött úgy a szerző, hogy bemutassa mindezt, s ebből fakadóan, hogy színpadra lépessen engem, a nem kevésbé régies és megindító szerzői utasítás helyett. Sőt, a szerző továbbra is utál, értelmének minden relatív józanságával, minden olyan díszletet, mely nem csupán jelzésértékű: mert ha nem ilyen, akkor nem más, mint annak a társadalmi rítusnak egy eleme, mely a burzsoáziának a színházat jelenti, s melyet a szerző így képtelen szeretni.⁵

A jelenet így nem tud a polgári színház társadalmi rítusává válni, ami pedig marad, az egyfajta kulturális rítus, vagy ahogyan Pasolini definiálja saját színházat, a „Szó színháza” vagy „Beszélő színház”, mely kultúremlerek párbeszéde a színpad és a nézőtér között, s amelyben:

„35. Szükségszerű tehát, hogy a Beszélő színház színésze, amennyiben színész, megváltoztassa a természetét: már nem kell, a szó fizikai értelmében, olyan ige hirdetőjének éreznie magát, amely a kultúrát a színház egy szakrális ideáján szűri át: *egyszerűen kultúremlernek kell lennie*. Sikerét nem kell többé személyes bűverejére (polgári színház) vagy egyfajta hisztérikus, médiumszerű képességre (antipolgári

⁴ Landra, Tiziana: Sul teatro come pura immagine. Pasolini tra Velázquez e Foucault. Web. 12 maggio 2012 <<http://www.pierpaolopasolini.eu/exibart.pdf>>.

⁵ Pasolini, Pier Paolo: Calderón In: Pier Paolo Pasolini. Teatro. Ed. Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001, p. 675.

színház) alapoznia, hol a néző látványosságigényének demagóg kizsákmányolásával (polgári színház), hol hitegetésével, miszerint egy szakrális rítus részesévé teszi (antipolgári színház). Sikerét kizárólag a szöveg megértésének képességére kell alapoznia. Nem egy, a szövegen átsejlő üzenet (a Színház!) tolmácsolójának kell lennie, hanem a szöveg élő hordozójának. A gondolatot kell áttetszővé tennie: és annál jobb színész, minél inkább úgy érzi a néző, szövegmondását hallgatván, hogy ő valóban érti a szöveget.⁶

Mint az az előbbi idézetből is kitűnik, programadó színházi manifesztumában Pasolini a színész szerepét egyfajta kultüremberként határozza meg, aki teljes mértékben megérti a szöveget és annak üzenetét, majd továbbítja azt a nézők felé. Ez az elmélet azonban ellentmondásos, hiszen egy mediátor sohasem lehet teljesen semleges, mindig hozzáad vagy elvesz valamit, azaz torzít az üzeneten, különösképpen, ha a birtokában van a kívánt „kultúrának”. Éppen ezért tekinti Luca Ronconi a színészt csupán szócsőnek Pasolini színpadán, és állítja, hogy minden, amit Pasolini elképzelt az érthető, csak a színházban nem működik.⁷ Így a színészek éppen azon individualitásukat veszítik el, mely a *Manifesto*-ban említett kultürember attribútuma. Tolmácsokká, mediátorokká válnak, saját véleményüket feladva, hiszen csak így érhet el az üzenet torzítatlanul a szerzőtől a befogadóhoz.

Pasolini színpadán tehát a „költő” szólítja meg egyenrangú félként a nézőket, s éppen mint Velázquez képén, megjelenik a szerző a színpadon, ugyanakkor ezúttal nem vizuálisan, hanem a szövegkorpuszon keresztül. A szerző üzenete a legfontosabb, fontosabb mint az előadás szövege, minden más szubjektumot elpusztít a célja elérésének érdekében, azért, hogy helyet csináljon az üzenetének. Luca Ronconi hangsúlyozza továbbá, hogy a *Calderón* szereplőinek pszichológiai reprezentációja nem mindig konzekvens.

„Pablo alakját nagyon nehéz színre vinni, mert szinte minden lapozásnál más arcát mutatja; így tulajdonképpen nincs pszichológiai következetesség a szereplőkben, és ezért könnyebb azt gondolni, hogy valamiféle kivetülései, vagy alteregói ma-

⁶ Pasolini, Pier Paolo: *Manifesto per un nuovo teatro*. In: *Színház* 1993. április Ford.: Pintér Judit.

⁷ *Un teatro borghese*. (Intervista a Luca Ronconi) In: *Pier Paolo Pasolini. Teatro*. Ed. Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001, p. 17.

gának Pasolininek; és mintha mindig látnánk őt a szöveg mögött...”^{8 9}

A jelenet így tehát nem csupán ábrázolásmódját tekintve válik ki a dráma (vagy az előadás) síkjából, de minthogy a karakterek esetében sem beszélhetünk lineáris jellemfejlődésről, a jelenet teljesen elválik a szöveg (előadás többi) részétől. A beszélő szerepeltetésével, valamint a polgári színházi kerettel Pasolini hasonló távolságot teremt színpadi tér és nézőtér között, mint Velázquez képe, ugyanakkor a mediális különbségek miatt ehhez ellentétes előjelű kommunikációra van szükség. A kép esetében létezik egy fizikailag áthatolhatatlan fal, a vászon maga, melyet a festő le próbál bontani, a színházi térben viszont a negyedik (virtuális) fal lebontásával ez már eleve adott, a tér fizikailag átjárható, tehát ebben az esetben éppen, hogy meg kell képezni az elválasztást, amennyiben a minél hasonlóbb hatásmechanizmus elérése érdekében közelíteni próbáljuk a különböző médiumokat. (Ezt eredményezik az elidegenítő hatások, mikor is a nézőt, amint az bevonódna az előadás szövetébe, a színpadról állandóan „visszalökik”).

Hasonló kettősség érezhető a színházi terek kiosztásában, hiszen – mint a *Las Meninas* esetében – a szerző/alkotónak egy időben kell jelen lennie a színpadon a szövegkorpuszon keresztül a befogadóval szemben, valamint a nézőtér: egyszer alkotóként, majd pedig nézőként. (Egy újabb hipotézist felállítva, amennyiben az író rendezné az előadást, akkor ezek a viszonyok még tovább közelítenek a velázquezi kompozícióhoz, amennyiben az írói-rendezői alkotási folyamatot egy elnagyolt ívű gesztussal párhuzamba állítjuk egy kép kompozíciójának megálmodásával és magával a festési folyamattal.)

A harmadik epeiszodionban maga a főszereplő Rosaura az, aki az infánsó képében jelenik meg, s a nézőtér irányába néz, azon élet felé, ahová szökni kíván. (Pasolini *Manifesto*-ja értelmében itt tehát kultúremberek ülnek.) A királyi pár a tükörben ezúttal nem csupán reflexió, hanem testi valóságukban vannak jelen a színpadon, abbéli igyekezetükben pedig, hogy meggyőzzék Rosaurát, fogadja el arisztokrata életét és mondjon le Sigismondo szerelméről, ők teremtik meg a szövegkorpuszt is a színpadon, a szerző üzenetét a dráma és a karakterek lazán megalkotott keretei között:

⁸ Ronconi, Luca, id. mű, p. 14.

⁹ „Pablo é una figura difficilissima da portare in scena perché cambia fisionomia a ogni voltar di pagina; sicché insomma non c'è nessuna coerenza psicologica dei personaggi é per questo é piú facile pensare che siano una specie di proiezione, o di controfigura, dell'unico personaggio Pasolini; é come se si vedesse sempre, dietro...”

LUPE KIRÁLYNÉ

Fordulj meg, és nézd a hatalmas teret a hátad mögött.

A hercegi lakosztály! Mennyi levegő
a fejed fölött: királyi portól szürke lég.

Nem látod, hogy a semmiből diszkréten
betörő déli nap fényét (melyet egy úriember
zár el néma alakjával) mint változtatja meg
a ház gazdagsága?

[...]

BASILIO RE

Nem akarsz hát vallani. Nem tudunk tehát
meggyőzni arról, hogy Sigismondo urat, akibe szerelemes vagy,
nem szeretheted, mert nincs olyan társadalmi szerződés,
mely ezt lehetővé tenné: Sigismondo antifasiszta,
száműzetésben, házi őrizetben élt,
a rendőrség nyilvántartja, megfertőzte
a szegénység, melyet védeni próbál elárulván a gazdagságot,
és – ahogyan édesanyád mondta a zsidókkal kapcsolatban –
az Állami hatóságok jobban tennék, ha a falhoz állítanák.¹⁰

A beszélő szövegén túl, a beleélés folyamatát megtöri a királyi pár fizikai jelenléte is; míg Velázquez képe lehetővé teszi a néző azonosulását a királyi párral, a színpadi reprezentáció a királyi pár (vélt) habitusán és beszédmódján keresztül gyökeres ellentétet képez a színpad és a nézőtéren ülők (vélt) hovatartozása között.

Életrajzi tényeket figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy Pasolini Rosaura képében is jelen van mind a színpadon, mely az apai hatalmat jelképezi felette és anyja felett, a nézőtér felé tekintve (a szabadság felé), mind pedig a nézőtéren, azzal a társadalmi réteggel, melyet ő választott, mely a szabadságot és az anyját jelképezi, innen pedig a színpad felé tekintve (mely a gyökereket és anyját jelenti számára).

Pasolini egy alluzív, intermediális reprezentáció képét vázolja fel, egy általa elképzelt közönség számára, mely művelt, intelligens, középosztálybeli vagy proletár nézőkből áll, akik – Pasolini szerint – képesek megérteni az üzenetét. A szerző megjelenik mind a színpadon, mind pedig a nézők között, a mű minden szintjén jelen van: a beszélő az ő üzenetét hozza, ő a festő a ké-

¹⁰ Pasolini, Pier Paolo: Calderón In: Pier Paolo Pasolini. Teatro. Ed. Walter Siti. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001, pp. 679–680.

pen, ő festi-rendezi a képet-jelenetet, ő határozza meg a nézők összetételét és határozza meg a színészek lehetőségeit. A színpadi reprezentáción keresztül megjelenik az ödipális háromszög is: ebben az álmában Rosaura szerelmes az apjába, Sigismondóba, és el szeretne szökni a világból, ahol ez nem lehetséges – ezt jelképezi az arisztokrácia, a színpad – a szabad élet felé, mely ebben az esetben a nézőtér – ahol az értelmiségiek, kultúreberek foglalnak helyet. Az átléphetetlen határ a két világ között, ahogyan Foucault írja¹¹, éppen a festő vászna...

¹¹ Foucault, Michel: A szavak és a dolgok. Osiris Kiadó, Budapest, 2000, p. 25.