

Bárdos Judit

Róma filmképe

(Egy Rossellini- és egy Pasolini-film záróképe)

I. ROSSELLINI: *RÓMA NYÍLT VÁROS*

A *Róma nyílt város*¹ végén egy laktanya előtti füves síkságon Don Pietro, az ellenállókkal együttműködő pap kivégzését készítik elő. Az utolsó előtti jelenetben magát a kivégzést látjuk. A lövést a cinikus német tiszt adja le, mivel a gyilkosságra az olaszok parancsra sem hajlandók. A jelenetet, mely Don Pietro székre kötözött testét mutatja, váratlanul egy ellenbeállítás váltja fel: egy csapat gyerek tűnik fel, akik a szakadt kerítés mögül füttyüléssel akarják felhívni a pap figyelmét jelenlétükre és együttérzésükre. Többször látjuk beállítás–ellenbeállítás-rendben a papot és a kerítés mögött a gyerekeket. A lövés után a gyerekek, Don Pietro holttestét látva, szomorúan lehajtják fejüket és elmennek. A kamera hátulról követi őket, majd kitágul a horizont. Feltáruul Róma képe, nagytotálban. A kamera most már ezt a képet hozza egyre közelebb, a gyerekcsoport háttereként. A gyerekek felemelik a fejüket, egy nagyobbik egy kisebbiknek a vállára teszi a kezét. Képük kistotállá szűkül, Róma épületegyüttese pedig egyre nagyobbá nőve perspektivikusan közeledik. Felismerjük a Szent Péter-bazilika kupoláját. Ez a film záróképe (1. kép). (Figyeljük meg, amit az eddigi elemzők nem emeltek ki: a papot *Pietrónak* hívják, s ahogyan a történet az ő halálával végződik, ugyanúgy zárja le képileg a filmet a kupola látványa. A *San Pietro*-bazilikáról egyszersmind *szentség* vetül a mártíriumot szenvedett papra.)

¹ *Roma città aperta (Róma nyílt város)*, 1945, rendező: Roberto Rossellini, forgatókönyvíró: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini, operatőr: Ubaldo Arata, szereplők: Anna Magnani (Pina), Aldo Fabrizi (Don Pietro), Marcello Pagliero (Giorgio Manfredi), 1945.

Don Pietrót azért végzik ki, mert együttműködött az antifasiszta ellenállásban résztvevő kommunista mérnökkel és nyomdással. Társukká szegődött, mert élete utolsó napjaiban mindennél erősebb volt számára a szolidaritás parancsa.



1. kép: Roberto Rossellini: *Róma nyílt város*, zárókép

A gyerekek pedig mindenben a felnőtteket utánozzák. A film ezt sokszor humoros formában mutatja: például akkor, amikor csapatot alkotva bátor partizánakciókat hajtanak végre, de félnek a szülői pofonoktól. A szolidaritás példája beléjük ivódott, ahogyan az utolsó jelenetben is füttyszóval jelzik, hogy ott vannak a kerítés mögött, és kezüket egymás vállára téve vonulnak el.

A nácik ellen harcolók (a mérnök Manfredi, a nyomdász Francesco, ennek szerelme, Pina és Don Pietro) mellett a film valódi főszereplője – ahogyan egy igazi neorealista filmhez illik – a nép: egy család tagjai (Pina szülei és húga), a szomszédok, a ház lakói, asszonyok, öregek, gyerekek. A szó hagyományos értelmében vett főszereplője nincs a filmnek.

Tágabb értelemben azonban a film főszereplője: Róma városa. A nyitókép is Rómát ábrázolja. Nagytotállal kezdődik a film. Már a főcím alatt Róma ismert épületegyüttese, háztetői láthatók a távolban, középen a Szent Péter-bazilika kupolája. A kamera lassan

panorámázva, felső szemszögből hosszan elidőzik Róma látképén. Mivel a filmkép mindig a mozgókép része, nem elemezhető állóképként. A hangsúlyos helyen lévő képek – a nyitó- és záróképek – mégis rendkívül szuggesztíven szinte beleégnek a néző emlékezetébe, és a tér-és időalkotásban, valamint a gondolati általánosításban is fontos szerepet játszanak: mintegy időben kitágítják a látottakat. A záróképhez közeledve csökken a plánok váltakozásának sebessége, a néző érzékelése az állóképhez közelít. A nyitó- és a zárókép szerepe a narrációban is fontos: a (többnyire nagytotál) nyitókép általánosságából ráközelítünk a konkrét helyszínre, ahol belépünk a történetbe, majd, elhagyva a szereplőket és a helyszínt, az általános, absztrakt (többnyire szintén nagytotál) záróképen megint a környezetet látjuk, ahol a történet lejátszódott. Roberto Rossellininek ebben a filmjében ez a megoldás a szokottnál is hangsúlyosabb, ezért gondolom azt, hogy a film főszereplője maga Róma. Erre utal a cím is: „Roma città aperta”, vessző nélkül, azaz a címben a „nyílt város” nem leszűkítő értelmezőként szerepel. Éppen a Vatikán léte miatt nyilvánították a németek és a szövetségesek Rómát nyílt várossá, azaz állapotok meg abban, hogy harcoló csapatok nem tartózkodhatnak és nem vonulhatnak át a területén. Így a „nyílt város”, ahogyan az „örök város” is, *per antonomasiam* magát Rómát jelenti, ami további jelentésréteget tesz hozzá a sokjelentésű filmhez. A hangsúly tehát sokkal inkább arra esik, hogy „Róma város(a)”.

A neorealizmusban rendkívül fontos a táj, olyannyira, hogy a szereplőkével egyenrangú egzisztenciára tesz szert. S ezt a városi tájról éppúgy elmondhatjuk, mint a természetiről (elég itt az emlékezetes filmekből egy-egy kisvárosi utca vagy egy nagyvárosi helyszín képét felidézni). Funkciója korántsem merül ki abban, hogy a szereplők hangulatát tükrözze vissza (mint a skandináv némafilmben, a német expresszionista filmekben vagy éppen a háború előtti olasz filmtermésben). Rossellini *Paisà*-jának emlékezetes jelenetében a Pó akkor is nyugodtan, lassan, közömbösen hömpölyög, ha éppen egy partizán holttestét sodorja a parton nyugtalanul álló, megfélemlített, megfenyegetett tömeg elé. André

Bazin szerint ebben a csodálatos befejező epizódban a Pó deltavidékének iszapos vize aktívan részt vesz a drámában². Azáltal, hogy a látóhatár mindig ugyanabban a szemmagasságban van, s így a film összes beállításában ugyanolyan arányban látszik a víz és az ég, különös hangsúlyt kap a táj egyik jellemző tulajdonsága. Amit látunk, pontosan megfelel az itt élő emberek szubjektív érzésének, „akiknek az élete attól függ, hogy bekövetkezik-e a jelentéktelen szögmozdulás a látóhatárhoz képest”.³

A napégette síkság vagy a parti homok Luchino Visconti *Megszállottságában* is közömbös háttére, és nem kivetítése a szereplők szenvedélyének. A tájábrázolásnak és a világképnek ezt az újfajta összefüggését Carlo Lizzani igen részletesen elemezte. Kimutatta, hogy míg a fasizmus idején készült filmek vertikális tagoltsága (a tömeg felnéz a vezérre) a fasiszta világkép hierarchikus jellegéről tanúskodik, addig a neorealista filmekben a horizontális sík dominál. (Ezt igazolja a Pó-síkság képe a *Megszállottságban* vagy a Pó képe a *Paisà* utolsó epizódjában.) S míg a fasizmus korának filmjei a festői, romantikus beállításokat, a szereplők lelkiállapotát tükröző természeti képeket kedvelik, például a háborgó tenger képét a hatalmas hullámokkal, addig a neorealista műveket a tényleges észlelési helyzeteknek megfelelő beállítás, kameraállás, szemmagasság és világítás jellemzi. Vagyis egy olyan megjelenítésmód, mely a környezetbe belesimuló, vagy az annak közömbös háttére előtt cselekvő embert mutatja, s mellyel a néző sokkal jobban tud azonosulni, mint a függőleges kameramozgások, daruzások által produkált látványossággal. A háttérben megfigyelhető képesemény megmarad önállóan, s nem oldódik fel az előtérben zajló eseményben.⁴

² André Bazin: „A filmművészet realizmusa és az olasz iskola a felszabadulás után” (1948), ford. Hollós Adrienne, in uő: *Mi a film?* szerk. Zalán Vince, Budapest, Osiris, 1995, itt: 392. o.

³ Uo.

⁴ Lásd Carlo Lizzani (szerk.) – Pietro Tartagni (rend): *Az olasz filmművészet antológiája. A neorealizmus története*, dokumentumfilm, Róma, Istituto Luce, Italoneggio Cinematografico, é. n.

Visszatérve a *Róma nyílt város* záróképéhez, meg kell állapítanunk, hogy az – mint arra mások mellett Rossellini egyik monográfusa, Peter Brunett is rámutatott⁵ – feloldhatatlanul többértelmű. Vajon mi a jelentése annak, hogy Don Pietro kivégzésének jelenetében – miközben a pap még meghallja a fiúk füttyjelét, majd a fiúk egymást támogatva vánszorognak le a dombról a város központja felé – feltűnik a Szent Péter-bazilika kupolája? Mit jelent, hogy a kupola által uralt római látóhatár alkotja a film lezáró képsíkjának háttérét?

Mindenekelőtt arra kell gondolnunk, hogy ebben a plánban a bazilika domináns volta az egyház domináns voltát jelzi: vagyis a jövő Itália reménysége az egyházban van. Ugyanakkor határozottan látszik, hogy a bazilika mégiscsak része Róma összképének, tehát az egyház sem lehet több, mint az olasz társadalom egyik fontos alkotóeleme. Nehéz továbbá kivonnunk magunkat az alól a benyomás alól, hogy a film vége teljes pusztulást sugall, mint ahogy ennek az ellenkezője is felmerülhet bennünk, hiszen a fiúk Itália jövőjének a szimbólumai. Bénultak és deprimáltak ugyan, de támogatják egymást, jelezve, hogy ők az újrakezdés és az eljövendő szolidáris társadalom letéteményesei. Végül ki tudná elhárítani azt a gondolatot, hogy a filmben ábrázolt borzalmak a bazilika tövében történtek? A kupola súlyos jelenléte arra emlékeztet, hogy az egyház mennyire némán, távolról, kívülállóként és közönyösen tűrte emberek millióinak (köztük sok, a filmbeli Don Pietróhoz hasonló papnak) a mártíriumát.

Mindenesetre, akár így nézzük, akár úgy, a film Róma evokatív totálképével végződik, ami felveti azt a korábban említett interpretációs lehetőséget, hogy valamiképpen Róma a film főszereplője, mely – szinekdochéként – Itália egészét is képviseli. Ezt szuggerálja maga a film címe és az a Brunett szerint is perdöntőnek tekintendő tény, hogy a város mint vizuális háttér mindvégig jelen van.

⁵ Lásd Peter Brunett: *Roberto Rossellini*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1987, itt: 50. o.

A nyitójelenet hasonlóan elemezhető. A várost átfogó totálkép után a kamera azonnal bevisz minket a régi városrészbe, a történelmi negyedbe, és míg a németek elől a háztetőre menekülő Manfredit normál gépállásból, addig az őt üldöző németeket felső gépállásból, elidegenítő módon, madártávlatból látjuk. Ez a beállítás azt jelzi, hogy betolakodók. Azután egy szobabelsőben egy térképet mutat a kamera, majd hátrakocsizik, és meglátjuk irodájában Bergmant, a náci tisztet, amint Róma térképét tanulmányozza. Másutt Bergmann római lakosokról készült fényképeket nézeget. Német lévén, el van szakítva a város szerves életétől. Irodájából ki sem mozdulva csak másodlagos, művi, térképek és fényképek által közvetített absztrakt viszonyt alakíthat ki a várossal. Róma örök, a nácik vannak benne ideiglenesen. Erre fut ki Brunett interpretációja.

A gyerekcsapat szolidaritása és ennek fontossága egyértelmű. Az viszont eldönthetetlen, hogy a Szent Péter-bazilika Rómát vagy egész Olaszországot, vagy elsősorban az egyházat idézi-e fel. Vajon lényeges szimbolikus utalásról vagy egyszerű ténybeli adottságról van szó? Hiszen Rómában valóban mindenhol látszik a kupola. A filmvég tehát alapvetően nyitott, néhány kérdés mindenképpen megválaszol(hat)atlan marad. A Róma örök voltára és a náci uralom mulandóságára kifutó értelmezést alátámasztja Rossellininek egy későbbi, 1960-ban készült filmje, a *Rómában éjszaka volt*, mely szintén a német megszállás alatt játszódik, és az utcákat, a történelmi negyedet mutató külsőkön kívül végig jelen vannak benne a Róma összképét mutató nagytotálók is. Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy a fiúk a lepusztult, sivár, romos külvárosból a város központja felé indulnak, karöltve, egymást támogatva. A kép a jövőre való nyitottságot és a reményt sugallja, mint általában is a gyermekek jelenléte filmek zárójeleneteiben. Esetünkben különösen erős ez a jelentés, hiszen nem lehet mellékes, hogy vezérüket, a sánta fiút Romolettónak, azaz kis Romulusnak hívják, akire ezért úgy is tekinthetünk, mint Róma jövőendő újjáalapítójára. Nem sántasága, nyomoréksága, nem a fiúk elcsigázottsága tehát a fontos, hanem az újrakezdés

reménye és az átélt élmények hatására bennük létrejövő szolidaritás-érzés. Ez az interpretáció azért is kézenfekvő, mert a neorealizmusnak köztudottan a szolidaritás az alapeszméje.

Hasonló álláspontot képvisel Rossellini másik monográfiája, Peter Bondanella is. A film – hangsúlyozza – borotvaélen táncol a komikum és a tragikum között.⁶ Például humoros az, hogy Don Pietro konspirációs célból egy kis erőszak alkalmazására kényszerül, hogy elhallgattasson egy öregembert (fejbe kell vágnia egy palacsintasütővel, hogy csendben maradjon és így hitelesen játssza el a haldoklót). Ez azonban csak egy perccel előzi meg azt az epizódot, melyben Pinát – kisleány, Marcello szeme láttára – lelövik. (Az utóbbi a film leghíresebb, „Anna Magnani futásaként” emlegetett, legendás jelenete, melyben a németek elviszik Francescót, és Pina – Anna Magnani – kétségbeesetten fut a teherautó után, hogy aztán golyótól találva holtan essék össze.) A gyerekcsapat a felnőtt ellenálló csoport komikus tükre. Romoletto például komikus, amikor olyan marxista szlogeneket ismétel, melyeket maga sem ért. Mivel a film végig ingadozik a humor és a tragikum között, és ezzel hatott a nézők érzelmeire, ebben a keretben értelmezendő a záró képsor is. A megkínzott és megölt Manfredi testének képe ikonográfiailag a keresztre feszített Krisztust idézi fel, és így az utolsó szekvenciáról is a keresztény feltámadásra és újjászületésre asszociálhatunk. Romoletto, Marcello és a többi gyerek figyelni Don Pietro kivégzését (felnőtt tanú nincs jelen), és amint elhagyják a helyszínt, a kamera Itália jövőjét követi, a gyerekeket a Szent Péter-bazilika háttérére elhelyezve. Ekként ível át az alkotó a tragikus elkeseredéstől a „tavasz Itáliában” ígéretéig (ezt Francesco mondta korábban). A rendező ezzel a gyerekeket mutató szimbolikus záróképpel reményt villant fel, mint sok más neorealista klasszikus is.

Rossellini neorealista filmjeiben nem jelenik meg közvetlenül a szakrális. Későbbi munkáival ellentétben nincs ezekben semmi transzcendentális, semmi természetfölötti vagy isteni. A szakrális és a spirituális olyan filmjeiben fogja felfedezni, melyek témája az európai

⁶ Lásd Peter Bondanella: *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, Boston, 1993. itt: 56. o.

kultúra egy-egy korszakának pusztulása, az emberek és különböző kultúrák (az európai és az amerikai, az északi és a déli) közötti találkozások; ilyen az *Utazás Itáliába* vagy a *Stromboli*.

II. PASOLINI: *MAMMA RÓMA*

Pasolini korai filmjeiben (*A csóró /1961/, Mamma Róma /1962/, A túró /1963/*) nagyobb az ellentmondás. Az ábrázolt világ (a lumpenproletárok és a római külvárosok világa) hangsúlyosan durva és közönséges, ám hősei erőteljes zenei és képzőművészeti utalások révén felmagasztosulnak, s bekapcsolódnak az európai kultúra fő áramába. A *Máté evangéliumában* (1964) pedig már közvetlenül megjelenik a szakrális. Jól jellemzi ezt a változást Csantavéri Júlia: „*A csóró*, a *Mamma Róma*, vagy *A túró* [...] a hatvanas évek Olaszországának konkrét, kézzelfogható világát idézik, s csak a lírai és képi deformáció révén válnak egyben szakrális-metaforikus jelentések hordozóivá is”, a *Máté Evangéliumától* kezdve viszont „a filmek helyszíne elvontabb, szimbolikusabb, már eleve jelentéssel telített, ’belső’ tájakra tevődik át”⁷. (Még nagyobb szerepe lesz a sivatagnak az 1968-ban készült *Teorémában*.)

Erről a folyamatról árulkodik a *Helyszínkeresés Palesztinában* című, filmnaplószerű alkotás, mely aközben született, hogy a költő-rendező Krisztus életének helyszíneit kereste a tervezett film számára. Tudjuk, végül egy kopár délolasz tájra esett a választása, s lemondott a Szentföldön való forgatásról. Mégis – mint Csantavéri hangsúlyozza – Pasolini ezen az úton, a kereszténység előtti világ nyomait kutatva fedezi fel a tágas, nyitott terek megmutatásában rejlő szimbolikus lehetőségeket, a nagy, vízszintesen kitáruló panorámaképek kifejezőerejét.

⁷ Csantavéri Júlia: „Szélfútta sivatagok képei (A sivatag képe és képzele Pier Paolo Pasolini műveiben)”, Pannonhalmi Szemle, 1993, <http://www.hi.zpok.hu/filmtext/Egyeb/Sivatag.pdf>, utolsó letöltés dátuma 2011. június 11.

Csak egyetlen olyan helyszínt talál itt, amelyet méltónak érez a Megváltó történetéhez, a Holt-tengert övező sivatagot.

A hatvanas évek elejétől fogva Pasolini verseiben is megjelenik a sivatag motívuma, mint a nagyság, az erő, a múltó pillanattal és a hétköznapi nyüzsgéssel szemben álló ősi, örök nyugalom kifejeződése. Sőt, a motívum, különböző jelentéseket hordozva, filmjeit is áthatja a kezdetektől fogva, bár a korai művek mindennapokhoz kötött világában képileg nem volt megfogalmazható. Jelenlétét minden esetre jól mutatják – ismét Csantavérit idézve –

utalnak a külvárosok szélén elheverő napégette rétek, a szétterülő, fémesszürkén fénylő szeméthalmok, vagy *A csóró* álomjelenetében élénk táruló temető. A szerelem és a halál helyszínei ezek, utolsó menedékei az isteni attribútumaitól megfosztott, megalázott embernek. A modern világ poklát személyes pokolként is megélő költőnek ez a menedék egyben mindig a halál helye is, (...) a halál békéje. Pasolini sivataga ezért mindig vonzó és félelmetes, felszabadító és megkötöző.”⁸

Ebből a szempontból jó okkal gondolhatjuk, hogy az 1962-ben készült *Mamma Róma* a *Máté evangéliumának* előzménye. Metaforikusan jelen van benne a sivatag, melyről később Pasolini azt írja, hogy az egyetlen méltó helyszín Krisztus életének elbeszéléséhez. A filmben elbeszélte történet pedig megváltás-történet. Persze bukással végződő megváltás-történet, hiszen az anya harca, aki messianisztikus tulajdonságokkal ruházza fel fiát, s a saját életét is megpróbálja magasabb rendűvé tenni egy másik ember felemelésével, külső és belső okok következtében szélmalomharcnak bizonyul.

Lássuk tehát a *Mamma Rómát*,⁹ azt a filmet, mely a *Róma nyílt várossal* több szempontból is párhuzamba állítható. Ebben az írásban csak a Rómáról alkotott két filmkép összehasonlítására szorítkozom.

Már a film címe is valami önmagánál többre utal, vagyis Rómára, holott „Mamma Róma” nem más, mint a főszereplő neve. Akárcsak Rossellini filmjében, itt is Anna Magnani

⁸ Uo.

⁹ *Mamma Roma (Mamma Róma)*, 1962, rendező és forgatókönyvíró: Pier Paolo Pasolini, operatőr: Tonino Delli Colli, főszereplők: Anna Magnani (Mamma Róma), Ettore Garofolo (Ettore), Franco Citti (Carmine), Arco film (Roma).

a női főszereplő. Ki akar törni prostituált múltjából, s magához veszi a fiát. A nyitójelenet groteszk: az asszony három disznót terel be eddigi stricije, Carmine esküvőjére, majd az esküvőn résztvevő emberek olyan alakzatban rendeződnek el, mint Paolo Veronese *Utolsó vacsorájának* alakjai. Az asszony békés kispolgári életre vágyik, zöldséges standot nyit, és lakást vesz egy lakótelepen. A film külső felvételei (a piaci jelenetek, egy-egy utcakép és az életutat jelképező, az éjszakai sötétben kétszer ismétlődő hosszú fahrt kivételével) többnyire Róma szélén készültek. A jelenetek egy réten, egy csöppet sem nagyvárosi környezetben, egy réten játszódnak, ahol a háttérben modern, szinte a semmiből kinövő, jellegtelen toronyházak látszanak, és néha egy római vízvezeték romjai is feltűnnek. Róma periferiáján vagyunk, ahogyan Pasolini 1959-ben írott regénye, az *Egy erőszakos élet* is Róma külvárosaiban, a *borgatában*, Pietralatában és a Garbatellán játszódik, ahol fiatal hősei nyomorúságos viskókban nőnek fel, s majd, ha szerencsésük van, beköltözhetnek egy toronyházba. Oda, ahol „a lakótelep teljes pompájában ragyogott a szemét és a sár közepén”¹⁰. A regény hősei csak ritkán, a film szereplői pedig soha nem jutnak be a nagyváros történelmi központjába vagy modern negyedeibe.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini *Egy erőszakos élet*, ford. De Martin Eszter, Kalligram, Pozsony, 2011. itt: 201. o.



2. kép: Pier Paolo Pasolini: Mamma Róma, a halott Ettore



3. kép: Andrea Mantegna: A halott Krisztus, valószínűleg 1475 és 1501 között, tempera, vászon, 68 x 81 cm, Pinacoteca di Brera, Milánó

A film végén Mamma Roma fia, Ettore haldoklik a börtönben. Ekkor észrevétlenül bekövetkezik a felemelkedés a szakrálisba. A kamera az ágyhoz kötözött fiút hosszan, Andrea Mantegna *Halott Krisztusára* emlékeztetve perspektivikus rövidülésben ábrázolja, közben Antonio Vivaldi zenéje szól (2. és 3. kép). Párhuzamos montázs mutatja a keresztfán szenvedő Krisztust (az Ettore-t tetőtől talpig mutató lassú kameramozgás az ágyat kereszté

változtatja), majd az anyát, aki mintha áldozna: kenyérdarabokat szór a tejbe. Ezután megint Krisztust látjuk a kereszten, majd ismét a szenvedő Madonnát, aki fiáért aggódik, miközben a zöldséggel teli kézikocsit húzza a piacra. A párhuzamos montázs három képsorból áll: az ágyhoz kötött fiún először a lázadás görcsös, vonagló mozdulatait vesszük észre, azután kétségbeesését érzékeljük, ahogyan anyját hívja, végül pedig a halál mozdulatlanságába dermedt teste tűnik fel a vásznon. Ezzel a képsorral az anya magányának és fájdalmának képei váltakoznak. Amikor az anya megtudja, hogy fia meghalt, rohan haza, olyan kétségbeesetten, mint ugyanő – Anna Magnani – a *Róma nyílt városban*. Hazarohan, ki akar ugrani az ablakon, miközben a többiek visszatartják. Kinéz az ablakon, de onnan nem Róma történelmi negyede látszik, a Szent Péter-bazilika kupolájával, hanem az a sivár, egyforma házakkal teli periféria, egy egyszerű, modern templom kupolájával, melyet eddig is láttunk végig a filmben. Csak Mamma Róma szemében tükröződik valami több.



4. kép: Pier Paolo Pasolini: *Mamma Róma*, Mamma Róma tekintete Ettore halála után

Mamma Róma tekintete (4. kép) ugyanaz a tekintet, melyet halálának pillanatában a *Róma nyílt város* női főszereplője, Pina vet a világra.¹¹ Az utolsó kép, melyet Pina magával visz a sötétségbe, elfogott vőlegényének, Francescónak a képe. Bár Mamma Róma nem hal meg szó

¹¹ Maurizio de Benedettis: *Da Paisà a Salò e oltre, parabole del grande cinema italiano*, Avagliano Editore, Róma, 2010. itt: 400. o.

szerint, az ő története is egy hasonló „utolsó” tekintetben zárul le. Amikor fia halálát megtudva, ki akarja vetni magát az ablakon, a betontemplom kupoláját látja (5. kép). A Szent Péter-bazilika kupolája és a külváros betonkupolája: Róma két különböző képe. Az előbbi az a kupola, mely a keresztény hagyomány szerint az anya terhes méhe, s amelyben Rossellininél önkéntelenül a jövő szimbólumát látjuk. Az utóbbi a kupolák/anyaméhek uralta városban a vég jelképe. A város ebben a Pasolini által mutatott perspektívában az Ettorek, a „kurafik” városa, akik mind arra vannak ítélve, hogy keresztre feszítsék őket, amíg az anyák elemésztk magukat a tengernyi fájdalomtól.



5. kép: Pier Paolo Pasolini: *Mamma Róma*, zárókép

Mamma Róma tekintete az átélt anyai fájdalmat, az örök emberi szenvedést sugározza. Vele szemben nem az európai kultúra folyamatosságát őrző „örök város” és nem a kereszténység központját jelentő Szent Péter-bazilika kupolája, hanem „a lakótelep rózsaszín pokla”¹², a modern élet sivataga helyezkedik el. Ahogyan a film forgatókönyvében olvassuk:

¹² Pier Paolo Pasolini, *Mamma Róma*, in uő: *Mamma Róma, Máté evangéliuma, Médeia [forgatókönyvek I.]*, ford: Lukácsi Margit, Pozsony, Kalligram, 2010, 7-129. o., itt: 66. o.

„az ablakból Rómára látni, a bérházak és a hőségtől remegő rétek rengetegére, amint hatalmasan, közömbösen elterül a fényben.”¹³ Nincsen remény. Krisztus kereszthalála nem hozott megváltást.

Pasolini egyébként e pesszimizmus szellemében értelmezte már a *Róma nyílt város* sokak által nyitott végként felfogott záróképét is, saját filmjének záróképével rokonítva azt. Egy 1961-ben írott versében úgy idézte, mint a neorealista táj és a reményvesztettség emblémáját:

„[...] a túlélők arra mennek:

srácok a távoli bérházak felé,

a pirkadat keserves fájdalmában.

Látom, amint eltűnnek: és egész világos

az, hogy – mert kamaszok – még a remény

útján indulnak el, a fényben felsejlő

romok között – ez szinte már

nemi élet és nyomorún is szent még.

És amint eltűnnek a fényben,

már nincs kedvem zokogni sem.

Miért? Mert nem volt reménysugaruk

a jövőhöz. Az egész annyi volt csak:

kába visszahullás, ez a homály [...]”¹⁴

¹³ Id. mű, 129. o.

¹⁴ A versrészlet Szabó László Sándor fordítása: *Filmkultúra* 1990/1. 36. o.(cím nélkül). A teljes mű: *Continuazione della serata a San Michele / Il desiderio di ricchezza del sottoproletariato romano / Proiezione al „Nuovo” di „Roma città aperta”,* in Pier Paolo Pasolini: *Poesie*, Miláno, Edizione Mondolibri, 1999, 70-73. o.

In: *"Viharnak kitett szavak által"*

Tanulmányok Bacsó Béla hatvanadik születésnapjára

Szerkesztette: Papp Zoltán

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2012. 453-464. o.