

Laki Mónika

Ikonikus arc és rászá-esztétika

A szakrális jelenlét technikai sűrítése Pasolini *Máté-evangéliumában*

Pier Paolo Pasolini 1964-es *Máté evangéliuma* a filmtörténet egyik legkülönösebb vállalkozása, amely a szakralitást nem teológiai, hanem esztétikai és antropológiai szinten ragadja meg. Pasolini, aki magát marxistának és ateistának vallotta, a „technikai szentség” (*technical sacredness*) fogalmán keresztül közelített a krisztusi történethez. Elméleti alapvetése szerint a szentség nem a hitben, hanem a stílusban rejlik: elvetette a naturalista dokumentarizmust, mivel úgy vélte, a bibliai események pusztá leutánczása csupán „amatőr színjátszás” benyomását keltené.

Pasolini módszere Mircea Eliade hierofánia-fogalmával rokonítható: a stílus eszközeivel a profán valóságot a transzcendens dimenzióba emeli. Számára a szakrális jelenlét megteremtése egyfajta „stilisztikai álom”, ahol a reális elemek (kopár táj, nem-professzionális szereplők) plasztikus átrendezése révén jön létre a szent megjelenése. Az előadás központi tézise, hogy ez a „technikai szentség” az ikonikus arc sűrítése, az audiovizuális szintaxis „beoltása” és a nézői befogadás zsigeri, „ízlelhető” tapasztalata (rászá) révén valósul meg.

A premier plan autonómiája és az arc mikrofiziognómiája

A film formanyelvének alapvető egysége Pasolininél a közeli arckép (premier plan). Bíró Yvette alapk munkája szerint a filmkép nem a valóság pusztá másolása, hanem egy plasztikus építkezés, amelynek célja a „láthatatlan érzelmek láthatóvá tétele, lefordítása a kép nyelvére”. A közelkép kiemeli a tárgyat a tér-idő koordinátákból, rögzíti és felfokozza annak jelenlétét, így egyfajta „felfedezett új világként” tárul fel az emberi arc mikrofiziognómiája.

Pasolini filmjében az arc nem pszichológiai folyamatokat tükröz, hanem Balázs Béla és Bíró Yvette fogalmával élve a „közvetlenül megtestesült lelkek vizuális korrespondenciája” lesz. A kamera feltárja az arc legapróbb rezdüléseit, amelyek Pasolininél elszakadnak a hagyományos narratív funkciótól, és önálló, rituális minőséggé válnak. Ez a mikrofiziognómiai figyelem teszi lehetővé a drámai sűrítést: az arc nem „játszik”, hanem ikonként van jelen. Pasolini tudatosan választott „morális szépséggel” rendelkező, nem-professzionális szereplőket, hogy arcuk unmediált, közvetlen ereje technikai sűrítés által hasson a nézőre.

A „jelenlét ereje” és a szakrális frontális

Richard Schechner és Phillip Zarrilli elméletében a „jelenlét ereje” (*power of presence*) az a dinamikus minőség, amely az előadó és a néző közötti interakcióban, mintegy közösen megalkotott formaként jön létre. Pasolini filmje kapcsán ez a fogalom kulcsfontosságú: a karakter itt nem a színész belső pszichológiájában rejlik, hanem egy „megtestesült és kivetített élő forma”, amely az előadó és a közönség között feszül.

Pasolini a „technikai szentség” eszközeivel, különösen a szakrális frontális frontális – a szereplők közvetlen tekintetével a kamerába – kényszeríti ki ezt a jelenlétet. A néző és a szereplő (például a Krisztust alakító Enrique Irazoqui) a Kulesov-effektushoz hasonlóan „társszerzőkké” válnak: a néző saját szakrális tapasztalatát vetíti bele a hieratikus, gyakran maszkszerű arcba. Ez a jelenlét túllép az egyéni egón, és egy olyan archetipikus figurát hoz létre, amely közvetlenül a transzcendensre mutat.

Tükörneuronok és érzelmi fertőzés

Annak megértéséhez, hogy Pasolini ikonikus arcai hogyan hatnak a nézőre, Margitházi Beja neuroesztétikai kutatásai nyújtanak kulcsot. A rászá-élmény háttérében a tükroneuronok működése áll: a néző agya úgy reagál a látott érzelmekre, mintha ő maga élné át azt. Amikor a filmvásznon Krisztus vagy az angyal arcát látjuk, a tükroneuron-rendszer és az affektív mimikri révén a néző akaratlanul is szinkronizálja saját testi állapotát a vásznon látottakkal.

Torben Grodal PECMA-modellje (Percepció, Érzelem, Kogníció, Motoros Akció) szerint az érzelmi aktiválódás (E) megelőzi a tudatos megismerést (C). Ez igazolja Pasolini elméletét a film „pre-grammatikus” és onirikus (álomszerű) nyelvéről: az im-jelek (*imsegni*) előbb hatnak a zsigerre, mint ahogy az agy intellektuálisan feldolgozná a látottakat. A szakrális jelenlét rászájának „megízlelése” tehát valójában egy kogníció előtti zsigeri tapasztalat, amely az enterális idegrendszerben, a „zsigerben” realizálódik. A néző így válik statikus megfigyelőből biológiai értelemben is aktív részvevővé.

A maszkarc mint rituális transzmitter

Margitházi Beja *Az arc mozija* című munkájában külön elemzi a maszkarc (*mask face*) jelenségét, amely Pasolini hieratikus stílusának egyik alapköve. A maszkarc nem érzelmeket játszik el, hanem egyfajta rögzített, rituális felületként működik. Pasolininél a szereplők gyakran ilyen mozdulatlan, maszkszerű arccal néznek a kamerába (szakrális frontális), ami megszünteti a nézői távolságot és rituális jelenlétet hoz létre.

A maszkarc egyfajta „üres felület”, amelyre a néző a tükörneuronok működése révén saját rituális élményét vetíti ki. Ez a módszer szoros párhuzamot mutat a Nátyasásztra kódolt gesztusrendszerével (abhinaja): a kódolt tekintetek és a hieratikus arckifejezés valójában mozgóképi maszkok, amelyek rituális kódként közvetítik az esztétikai esszenciát. A nézői tekintet így nem elemző (mint a nyugati *theatron* esetében), hanem tapasztalati lesz, ahol az „én” és a „másik” közötti határ elmosódik a tükörneuronok által generált empátia révén.

Rászá-esztétika: Az érzelem mint esztétikai ízelelés

Richard Schechner rászá-esztétikája alapvetően megváltoztatja a nézői befogadás elemzésének fókuszát: a nyugati, távolságtartó „látvány” (*theatron*) helyett a zsigeri, „ízlelhető” tapasztalatot helyezi a középpontba. A rásza szó szerint nedvet, ízt vagy esszenciát jelent; ebben a rendszerben az érzelem nem egyéni pszichológiai állapot, hanem egy objektív esztétikai minőség, amelyet a művész technikai úton „főz ki”.

Pasolini filmjében az arcok pontosan így működnek: a közelképek rituális sűrítése révén a néző nem Krisztus pszichológiáját elemzi, hanem a szent jelenlét rászáját „ízleli meg”. A rászá-esztétika szerint a nézőt – mint aktív résztvevőt – nem a cselekmény fordulata érdekli, hanem az, hogy a szakrális esszencia hogyan jelenik meg az adott pillanatban. Ez a fajta figyelem a „jelenlét erejére” (*power of presence*) fókuszál, amely az előadó és a néző között jön létre, mint egy közösen megalkotott minőség.

Audiovizuális szintaxis: A zenei beoltás

A szakrális sűrítést az audiovizuális szintaxis teszi teljessé. Nicola Martellozzo elemzése szerint a zene Pasolininél nem csupán aláfestés, hanem „beoltja” (*infuse*) a képet szakrális jelentéssel. Bíró Yvette szerint a hang és a kép egyetlen plasztikus egységet, egyfajta „hang-képszerkezetet” alkot. A zene Pasolininél fűszerként funkcionál, amely segít az érzelmi esszenciát objektív esztétikai minőséggé transzformálni.

Például Bach *Máté-passiója* rituálisan beoltja az irgalom és a fájdalom esszenciáját (Karuna-rasa) a képbe. Az utolsó vacsora jelenetében felhangzó arám nyelvű zsidó ima, a Kol Nidre, a keresztény Eucharishtiát kapcsolja össze az engesztelés ősi rituáléjával, így a néző nem csupán látja az eseményt, hanem a zene által „kifőzött” szakrális rászáat ízleli meg közvetlenül a zsigerében. Ugyanez a ritmikus sűrítés érhető tetten az Aprószentek gyilkolása jelenetében is, ahol Prokofjev zenéje és a fasiszta híradók stílusát idéző vágás „beoltja” a nézőt a félelem és borzalom (Bhajánaka-rasa) zsigeri élményével.

Összegzés: A mozgóképi hierofánia

Összegezve elmondhatjuk: Pasolini *Máté evangéliuma* a technikai szentség eszközeivel – a közelkép mikrofiziognómiájával, a maszkarc rituális erejével és a zenei beoltással – hozza létre a modern hierofániát. A filmvászon rituális térré válik, ahol a néző nem passzív megfigyelő, hanem a tükörneuronok által mediált érzelmi fertőzés révén biológiailag is aktív résztvevő (*partaker*) lesz.

Pasolini imsegni-jei (kép-jelei) és a hindu esztétika rásza-fogalma között a híd a zsigeri tapasztalat: a néző nem „megérti” a szentséget, hanem a „jelenlét ereje” által rituálisan megízleli azt. A mozgókép így tölti be eredeti antropológiai funkcióját: a láthatatlan érzelmeket láthatóvá teszi, és a transzcendenciát közvetlen tapasztalattá emeli a befogadó számára.

Felhasznált irodalom:

- Film: Pasolini, Pier Paolo: *Máté evangéliuma* (Il Vangelo secondo Matteo)
- Bíró Yvette: *A film formanyelve*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1964.
- Margitházi Beja *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár: Koinónia, 2008
- Bharata-muni: *The Natyasastra*. Translated and edited by Manomohan Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1967
- Margitházi Beja (2017): *Érzelemgép, fertőzés és tükörneuronok*. Metropolis, 21(3).
https://www.researchgate.net/publication/352314581_Erzelemgеп_fertozes_es_tukornuronok_Az_erzelmek_es_affektusok_problemaja_a_filmelméletben
- Schechner, Richard: *Rasaesthetics*
In: *The Drama Review (TDR)*, 45. évf. 3. sz. (T171), 2001. ősz, 27–50.
<http://csun.edu/~vcspc00g/603/rasaesthetics.pdf>
- Pier Paolo Pasolini: *The Cinema of Poetry*
In *Movies and Methods*. Vol. 1. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. 542-558
<https://dilipshakya.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf>
- Stochino, Emanuele: *Pier Paolo Pasolini and the Sacred*.
In: *New Theatre Quarterly*, 39. évf. 2. sz., Cambridge University Press, 2023. május, 103–123.
https://www.researchgate.net/publication/370566468_Pier_Paolo_Pasolini_and_the_Sacred
- Martellozzo, Nicola: *Pier Paolo Pasolini; The Gospel According to St. Matthew*
In: *JRFM (Journal for Religion, Film and Media)*, 5. évf. 1. sz., 2019, 87-101.
https://www.academia.edu/39149145/The_Soundscape_of_Pier_Paolo_Pasolini_s_The_Gospel_According_to_St_Matthew_1964