



Department of Modern Languages
and Business Communication



THE BUCHAREST UNIVERSITY OF ECONOMIC STUDIES
The Faculty of International Business and Economics
The Department of Modern Languages and Business Communication of ASE
5th International Conference: Synergies in Communication
Bucharest, Romania, 10 - 11 November 2016

LIMBA ROMÂNĂ SAHARIANĂ ÎN *OEDIP REGE* DE PIER PAOLO PASOLINI

Mihai ȘERBAN
Academia de Studii Economice București
mihai_serban_2005@yahoo.com

Abstract:

Articolul de față încearcă să găsească o explicație pentru un detaliu artistic inedit dintr-una din producțiile cinematografice ale regizorului italian Pier Paolo Pasolini, unul dintre cei mai controversați, mai violenți în expresie și mai fascinanți cinești ai secolului 20: pe întreg parcursul coloanei sonore a producției *Oedip rege*, din 1967, sunt inserate fragmente de folclor românesc autentic. Această alegere este cu atât mai surprinzătoare cu cât filmul a fost turnat în sudul Marocului, iar pentru spectatorul nefamiliarizat cu limba română fragmentele de folclor românesc ar putea proveni de la triburile de berberi care evoluează în fundal. Pentru înțelegerea acestui fapt artistic ne vine în sprijin mai ales romanul *Dans la main de l'ange* al psihobiografului Dominique Fernandez, o refacere plauzibilă a vieții și activității creatoare a regizorului italian.

Cuvinte cheie:

Folclor românesc, tramă mitică a-temporală, psihobiografie

Nu pare să aibă foarte mult sens să vorbești despre limba română sahariană, adică folosită în mediu saharian, chiar dacă întâmplarea face, așa cum știm, că predată la APLR (anul pregătitor de limba română), în ASE, sau în alte școli, limba română ajunge să fie deprinsă de tineri care provin și din Egipt, Tunis, Maroc, etc, unde Sahara reprezintă o parte din peisaj.

Poate fi amuzant din punctul nostru de vedere, ca dascăli în programul respectiv, să ne imaginăm că o parte din studenții arabi de la cursuri, întâlnindu-se undeva acasă, la o ceașcă de

ceai tradițional de mentă, foarte dulce, cum obișnuiesc să îl bea, ar putea cel puțin să înceapă conversația cu un „ce mai faci?”, în românește. Însă nu despre o astfel de ipoteză am ales să discutăm în paginile de față, ci despre realitatea unei alegeri artistice cu totul surprinzătoare, și care se dovedește în cele din urmă cu totul altceva decât un simplu fapt divers, un simplu act gratuit: într-unul din filmele celebre ale regizorului italian Pier Paolo Pasolini, *Oedip rege*, din 1967, limba română este vorbită în Sahara.

Pentru cine știe filmul, devine aproape de neînchipuit o mai fidelă reconstituire în imagini a tragediei antice, o utilizare mai abilă a simbolului vizual, dar și o interpretare mai asumat freudiană a piesei lui Sofocle. Ce explicație există însă pentru faptul că povestea este reconstituită la modul cel mai concret – unde este turnat filmul – nu într-o zonă din Grecia actuală care să evoce întrucâtva cetățile antice menționate în text: Teba, Corintul, ci într-un spațiu deșertic din sudul Marocului, iar pe fundal se aud rostite cuvinte nu în greaca clasică, ci în română? Este adevărat că dialogul se poartă în italiană, însă spectatorul român pe care fragmentele muzicale de folclor românesc cu toate instrumentele tipice: fluier, caval, ocarină, bucium, l-au dezorientat, transportându-l într-un spațiu ciudat de familiar, este din ce în ce mai conștient că se află în fața unei intenții regizorale precise, chiar dacă greu de înțeles, când “ciulind urechea” surprinde pe coloana sonoră cuvinte în limba maternă. “Cu inele, cu mărgеле, cu salbe de mahmudele...”, cântă un grup de fete exprimând bucuria regilor din Corint de a avea în sfârșit un fiu, “Pe vremea lui Pazvante...”, se aude în timpul unei întreceri între tineri, la un fel de oină, pe parcursul întrevederii lui Oedip cu Sibila surprinzi fragmente din cântecul călușarilor ori colinde, scenele care înfățișează ravagiile ciumei dau naștere unei lamentații tot în română: “maică, măiculiță”, etc.

De ce oare această reverență absolut flatantă față de limba, cultura, folclorul românesc, venită din partea unui mare regizor italian? O interpretare posibilă aparține criticului literar Edgar Papu care, într-un studiu din 1985, face un scurt comentariu pe marginea artificiei lui Pasolini. Tocmai puterea de a-l mișca profund pe ascultător ca și sugestia unei coordonate temporale originare ar fi constituit baza acestui colaj sonor: „... în filmul său *Oedip*, cineastul Pier-Paolo Pasolini a căutat să sugereze atmosfera de autentic clasicism din jurul acestui motiv, prin introducerea unor cântări cu caracter profund original, în așa fel încât să se releve cât mai apropiate de sonul jalnicelor *trenii* antice. În consecință, a recurs la străvechile noastre bocete, intonate chiar în românește de-a lungul întregii derulări filmice”¹.

¹ Edgar Papu, *Apolo sau ontologia clasicismului*, Editura Eminescu, București, 1985, p. 137.

Intuiția lui Edgar Papu se adevărește dacă luăm în calcul mărturisirile lui Pasolini din interviuri. Se pare că regizorul și-ar fi dorit chiar să toarne filmul în România, unde a călătorit în acest scop, însă a fost împiedicat să-și ducă la bun sfârșit proiectul, susține el, datorită modernizării galopante, industrializării vizibile a peisajului. Nu mai există sate vechi, nimic vechi autentic, în ținuturile vizitate. Este sedus însă de creația folclorică românească pe care o apreciază pentru „ambiguitate”. „Ar putea fi în același timp greacă, slavă, arabă, cineva fără cunoștințe specializate nu o poate localiza”. A reface o tramă mitică înseamnă a transgresa istoria, a evada din tot ceea ce are relief spațio-temporal, iar creația folclorică românească poate fi apreciată tocmai pentru caracterul ei „a-temporal”, „a-istoric”². Aceeași explicație pentru spațiul în care sunt filmate scenele. Nimic mai potrivit decât sudul saharian al Marocului, unde ariditatea tipică a peisajului, sărăcia emoționantă a populației locale de berberi, degradarea vizibilă a construcțiilor din lut, pe mai multe etaje, în iminența prăbușirii, precum însăși regalitatea proaspătului conducător al Tebei, toate servesc sugestiei de ieșire dintr-o coordonată temporală precisă și dramatismului tramei.

De altfel am putea recunoaște o afinitate, o potrivire stranie între subiect, coloana sonoră, și fundal. Oedip nu ar fi ajuns la maturitate dacă n-ar fi fost salvat de un cioban, un slujitor care nu respectă întru totul voința și autoritatea regelui său, Laios. Cântecurile românești selectate (există și o selecție de fragmente de muzică japoneză folosită mai ales în scenele violente, de luptă) sunt în bună parte cântece păstorești, iar figuranții din film sunt o populație de păstori. Se creează astfel un efect de omogenizare pe paliere diferite, căutat probabil cu bună-știință de către regizor.

Există însă și o altă explicație a alegerii artistice menționate, pe care Pasolini nu o oferă, însă pe care o privire unificatoare asupra întregii sale opere, ca și asupra personalității și biografiei sale de excepție, o poate sesiza. Jucător de puzzle admirabil, înarmat cu un simț de observație complice, dar și extrem de precis, criticul, romancierul și psihanalistul francez Dominique Fernandez, creator al psihobiografiei al cărei principiu conducător este că „opera poate fi gândită drept o cronică codificată a vieții autorului”³, ne așează în palmă cheia dezlegării enigmei care ne frământă.

Nicio altă interpretare asupra firii explozive, într-o veșnică mișcare de contestare a autorității de orice fel de natură: politică, artistică, parentală, nicio altă perspectivă asupra pactizării secrete cu ceea ce este marginal, excepție de la regulă, în defavoarea mediei de opinie și

² A se vedea Oswald Stach, *Pasolini on Pasolini*, Thames and Hudson, 1969, pp. 119-129

³ Dominique Fernandez, *Îngerul destinului*, în românește de Aristița Negreanu, Rao Internațional, București, 1995, p.216.

a valorilor centralității, nicio altă posibilitate de a te raporta la homosexualitatea afișată a artistului, ori la secreta condamnare de sine – ieșirea în întâmpinarea unui destin de victimă, martir, nimic nu rămâne în picioare, nu ne poate orienta în labirintul biografiei lui, în afara certitudinii unei sciziuni, divizări profunde înscrise în chiar “rădăcinile” sale familiale, mărturisește postum personajul Pasolini⁴, în romanul lui Dominique Fernandez : “Un atlas al Europei i-ar învăța mai mult decât toate manualele lor de clinicieni. Să vadă unde se găsește Casarsa, în acel Friul înfipt pe jumătate între Austria și Iugoslavia și cu un specific atât de caracteristic de frontieră, încât nu mai face parte cu adevărat din Italia; să se îndrepte apoi spre Ravenna, – oraș din centru și care dacă a decăzut din rangul de capitală, precum fusese în Evul Mediu, păstrează încă vestigii ale puterii sale apuse – și să spună dacă un copil martor al agresării unei mame din Friul de către un tată din Ravenna nu e tentat să pactizeze în secret cu periferia contra centrului, și apoi să extindă această complicitate instinctivă la toate domeniile vieții sale. // Tatăl meu nu ocupa numai o poziție geografică de mijloc (evocatoare pentru mine a noțiunilor de medie, de ordin, de normă, de obicei) față de mama “periferică” (exclusă, ținută de-o parte), ci reprezenta, îmbrăcat în uniformă pe care i-o furnizase ministerul de război, purtând pe cap șapca reglementară, împodobit cu cele trei trese și dispunând de documentele lui tricolore ce-l împuterniceau să dea comenzi, - Roma, puterea, legea. Două motive pentru mine ca să refuz să mă supun regulilor și să accept spontan tot ceea ce mi se părea diferit, ieșit din comun, obscur, marginal. Inefabile complicități care cuprindeau toate domeniile mele de activitate. Mi-am scris primele poeme în dialect: nu din cauza unei nostalgii fără rost a folclorului, nici din acuza unor fantasme de paradis câmpenesc, ci pentru că am preferat idiomul matern, excentric, limbii oficiale”⁵.

Lucrurile se clarifică pentru noi foarte simplu. Vizita în România, a unui intelectual incomod precum Pasolini putea fi acceptată de regimul din epocă, dat fiind comunismul ostentativ al regizorului, însă o complicitate cu regimul politic respectiv este exclusă din principiu. Interesul regizorului se îndreaptă către un folclor și o limbă care în “mitologia sa personală” reprezintă o zonă culturală încă mai marginală, mai excentrică decât aceea a culturii de frontieră a Friulului. Pentru Pasolini, româna este încă o dată o limbă latină periferică, maternă la modul simbolic, în opoziție cu limba oficială a Romei, limba tatălui.

⁴ Reconstrucția biografiei lui Pasolini propusă de Fernandez urmărește aici inclusiv datele oscilării gideene între contrarii, ca rezultat al unei moșteniri genetice contradictorii: „Né à Paris, d’un père Uzétien et d’une mère Normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m’enracine ? ” („A propos des Déracinés”, apărut în *Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1947, p. 45).

⁵ Dominique Fernandez, *Op.cit.* pp.30-31.

Ca atare idiomul de pe coloana sonoră din *Oedip rege* este vehicolul unei libertăți personale opuse constrângerilor, imperativelor Supraeului, iar acest detaliu de producție nu rămâne nici pe departe, așa cum spuneam, o alegere gratuită, pur și simplu pentru că reușește nici mai mult nici mai puțin decât să dubleze subiectul filmului. La fiecare nivel al său, nu doar în rama autobiografică, filmul cuprinde o mărturisire oedipiană, un conflict ireductibil cu instanața paternă. Iar artificul plasării limbii române pe fundal atestă că o mare creație este coerentă în cele mai mici detalii ale sale.

Bibliografie:

André Gide, *Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1947.

Dominique Fernandez, *Îngerul destinului*, în românește de Aristița Negreanu, Rao Internațional, București, 1995.

Edgar Papu, *Apolo sau ontologia clasicismului*, Editura Eminescu, București, 1985.

Oswald Stach, *Pasolini on Pasolini*, Thames and Hudson, 1969.