

II. Dante e la poesia moderna

CSANTAVÉRI JÚLIA

Pasolini költői módszere és a dantei modell – Vázlat

Dante és különösen az *Isteni Színháték* kulcsszerepet játszanak Pasolini alkotói történetében. Ennek több, különböző oka is van. Az egyik kétségtelenül az, hogy a Mussolini uralma idején egyetemre járó, fiatal költő nemzedék egy része, amikor alternatívát keres az egységesítő fasiszta kultúrával szemben és elfordul a hermetizmus elefántcsonttornyától is, részben a múlt, a hagyomány felé tájékozódik. Maga Pasolini Roberto Longhi művészettörténeti óráin felnőve a manieristák mellett a trecento és a quattrocento festészetében találja meg azt a figurális módszert, amely irodalmi és filmes képalkotásának mindvégig a középpontjában áll. A másik, hogy Pasolini számára a művészi kifejezésről való gondolkodás első pillanattól kezdve szétbonthatatlanul összefonódik a nyelv kérdésével. Harmadszor elősegíti a Dantéhoz való közeledését a „poeta civile”, a történelem és következésképpen a társadalom iránt elkötelezett költő eszménye, amelynek példáját szintén a dantei magatartásban találja meg. Pasolini elköteleződése a történelem iránt kezdetben a polgárság keretein eleve kívül álló, a paraszti világból kiszakadt, a városok peremén vegetáló szegénységgel való azonosulást, az ő képviselőit jelent s egyben elköteleződés egy Gramsci szellemében értelmezett marxista ideológia mellett. Az egyensúly a paraszti, természeti, a polgárság előtti, lényegüket tekintve egyfajta transzcendencia irányába mutató értékek és a marxista ideológia égisze alatt vívott küzdelem között azonban igen törekeny és első pillanattól fogva tragikus szakadással fenyeget. Megértéshez talán a legjobb kulcsot Pasolini *Médeia* című filmjének Kentaur figurája szolgáltatja, aki a történet adott pontján megkettőződik. A világot misztikus helyként, szakralitásként megélt belső én az egyik oldalon, a világ ügyeiben aktívan részt vevő, a történelmet alakító modern Kentaur a másikon. Ez a megkettőződés

jelzi, hogy 1970-ben, a film keletkezésének évében a személyiségnek az a két, egymással kezdetből fogva konfliktusban álló oldala már nem hozható harmóniába egymással.

Mіндеzen kérdések és ellentmondások Pasolini poétikájában a valóság reprezentációjának problémájaként összegeződnek, és a költő Rómába érkezésétől kezdve mindvégig erős referenciális kapcsolatban állnak az *Isteni Színjátékkal*. Ez a viszony azonban a 60-as évek közepétől átalakul. Az ideológiai kiábrándulás, a „poeta civile” szerepének ellehetetlenülése megszünteti azt a „magasabb nézőpontot”, amelyből a dantei mű világszerűségének mimézise még megkísérelhető. A *Színjáték* továbbra is referenciaként szolgál, de Pasolini erős, néha sokkoló dekonstrukciónak veti alá. Emanuela Patti kifejezésével egyfajta „dantei posztrealizmus”¹ jön létre, amelyben Dante műve már nem mint belső rendező és szervező erő, tehát mint a valóság megragadásának költői módszere, hanem inkább mint külső keret és belső hiány van jelen.

A „költői módszer” kifejezés Pasolini esetében nem pusztán az általában és szorosabban vett „költői művekkel”, kapcsolatban használhatjuk, hanem az életmű egészére vetítve, Ennek az oka az, hogy bármely műfajánál kezdjük is felfejteni Pasolini életművét legyen szó bár prózáról, filmről, színdarabról vagy akár publicisztikáról, sőt értekező tanulmányról, csakhamar elének lép a művek mögött lappangó alkotói szubjektum és rá kell jönnünk, hogy olyan szerzővel állunk szemben, aki a témától és a műfajtól bizonyos mértékben függetlenül, minden esetben szereplője is a művének. A megfigyelt, leírt, elmesélt, elemzett valóságdarabok mögött – amelyeket Pasolini marxista lévén mint a tudatunktól független objektív valóság darabkáit értelmezett – gyakran konkrétan is meglátjuk, máskor csak a stílus által érezzük a megfigyelt, az alkotó szubjektumot a maga sajátos nézőpontjával, megoldatlan konfliktusaival, múltjával és jelenével, emberi drámájával,

¹ Emanuela Patti, *Mimesis. Figure di realismo e postrealismo dantesco nell'opera di Pier Paolo Pasolini*: <http://etheses.bham.ac.uk/190/1/Patti08PhD.pdf>

kibeszélhetetlen és mégis kibeszélendő fájdalmaival. Hasonlóan ahhoz, ahogyan ezt maga Pasolini a költői filmről írott esszéjében megfogalmazza, amikor arról beszél, hogy a modern filmben a rendezők időnként előszeretettel időznek el bizonyos, a főszál szempontjából lényegtelennek tűnő részleteken: mindez „eltérést jelent a film alapvető szerkezetéhez képest: kísértést egy másik film elkészítésére. A rendező jelenlétéről van tehát szó, aki egy mértéktelen szabadság felé viszi a filmet. Szinte az a veszély fenyeget, hogy a saját élettapasztalataiból születő költői világ iránt érzett szerelem lappangó ihletését követve azonnal abbahagyja az egészet”.²

Ezen a ponton meg is érkeztünk Dantéhoz, hiszen a Komédiában a szerző Dante és a szereplő Dante megújuló konfliktusa, amelyet a *Színjáték* szerzőjének szintén Pasolini kifejezésével élve „transzcendens értelemben vett felfelé áthelyezett nézőpontja”³ mégis egy egységes tonalitásban egyesít, mindvégig lényeges szerkezeti és stilisztikai elvként működik. Pasolini szempontjából a *Színjáték*nak ez a kettős szerkezete rendkívüli jelentőséggel bír, mivel lehetséges utat mutat a próza és a költészet kontaminációjára, még hozzá olyan stilisztikai döntések sorozatával, amelyek révén a túlvilági tájakon feltalált szereplők racionális ábrázolását – a maguk történetével és történetiségével, lélektani és társadalmi konnotációival – folyamatosan és előre megjósolhatatlanul felülírja a költészetnek hendekaszillabákban, alliterációkban, rímekben, váratlanul kibomló belső ritmusokban megnyilvánuló nyelve. A *Dante költői szándékáról* (*La volontà di Dante a essere poeta*) írott esszéjében prózának és költészetnek ezt a váltakozását Gianfranco Contini terminológiája alapján ő is a „gyors és a lassú regiszter” váltakozásának nevezi.⁴

Mielőtt közelebbről megvizsgálánk ezt az esszét, fontos

2 Pier Paolo Pasolini (a továbbiakban PPP), *A költői film* in PPP, *Eretnek empirizmus*, Osiris, Budapest, 2007, pp.226-227.

3 PPP, *Dante költői szándékáról*, in *Eretnek empirizmus*, i.k., pp.136- 165.

4 *i.m.*, p.137.

tudatosítanunk, hogy 1965-ben, Dante születésének 700. évfordulójára készült, a *Paragone* című folyóirat ünnepi cikkfolyamába, amely folyóiratnak Pasolini amúgy is rendszeres szerzője volt. A folyóirat egy korábbi számában jelent meg több más Dantét elemző írás mellett Gianfranco Contini *Un'interpretazione di Dante*⁵ (*Egy Dante interpretáció*) című esszéje, amelyhez Pasolini bizonyos értelemben kapcsolódik. Azonban ő maga a cikkéhez írott kísérő levelében siet leszögezni,⁶ hogy nem követte nyomon a kortárs Dante-diskurzust, s bár meglepődve látja, hogy az őt is izgató kérdésekhez mennyire hasonlóak vannak terítéken, talán nem is írta volna meg ezt a jegyzetet, ha nem olvassa Cesare Garboli *Come leggere Dante* című cikkét.⁷ Ebben Garboli, összhangban a kortárs Dante-kutatók egy részével, akik a *Színjáték* teológiai-etikai-politikai eszményeket összegező elbeszélő jellegét tartják az elemzés homlokterében, egyenesen óva inti az olvasót attól, hogy a *Színjáték* szerzőjét „akárcsak a költő elnevezéssel illesse”. Pasolini már az esszéje címében is éles polémiával a másik oldalra helyezi a hangsúlyt, az inverzét formálva meg Garboli egyik félmondatának, mely így szól: „il desiderio di Dante di non essere poeta” („Dante szándéka, hogy ne legyen költő”), majd ezzel az állítással folytatódik: „é proprio un'ossessione tecnica” („valóságos technikai megszállottság”).

Láthatjuk, hogy első megközelítésben egy vitairatról van szó, méghozzá olyanról, amelynek a hangneme nagyon is „személyes” és „bensőséges”, ahogyan ezt Pasolini az őt ért támadásokra adott újabb cikkében, *A rossz mimézisben*⁸ (*La mala mimesi*) megfogalmazza. Valójában nem is garbóliéknak szól, állítja, hanem a „kis társaságnak”, azaz az eredeti cikk végén konkrétan is megszólított olasz marxista Dante magyarázóknak, hazabeszél tehát, ez

5 Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, pp.369 – 406.

6 idézve in Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi*, Mondadori, Milano, 2007, p.39
7 *i.m.*, p.38.

8 P.P.P., *i.m.*, p.147.

magyarázná az írás szubjektivitását. Sovány magyarázat ez, hiszen a költő ekkorra már túl van az OKP-val és a hivatalos marxista ideológiával való többszöri szakításon, a verseskötetei körül kirobbant éles irodalmi-politikai vitákon a baloldallal, a regényei és első filmjei miatt elszenvedett számos peren és megaláztatáson és legújabban azon a fanyalgáson és meg nem értésen, amit a Máté evangéliumáról készített filmje miatt elvbarátaitól kapott. Egy év sincs már hátra a következő film, a *Madarak és ragadozómadarak (Uccellacci e uccellini)* elkészítéséig, amelyben az itt még kedvesen és részben önironikusan aposztrofált „kis tárasaság”, már csak a vitriolos „Dantisti dentisti” (szójáték, a *dentisti* fogorvosokat jelent) címke erejéig szerepel. Nyilvánvaló tehát, hogy nem pusztán erről van szó, és talán akkor járunk legközelebb az igazsághoz, ha elfogadjuk azoknak az elemzőknek a véleményét, akik *A Dante kötői szándékáról* szóló tanulmányban egy erőteljes ars poetica megnyilvánulását is látják.⁹

A cím által meghatározott irányhoz, azaz a „költői szándék”hoz képest Pasolini tágabb kontextusba helyezi el a problémát, egy picit távolabbról, azonban a gyanútlan olvasó számára ismerősebb, abban az értelemben is, hogy az ebben az időben még egyértelműen „realistának” elkönyvelt szerzőtől elvártabb területről, Dante soknyelvűségének kérdéséből indít. A soknyelvűségből, mely saját alkotói gyakorlatának szerves része a Rómába érkezése után írt első verseskötetektől az olasz dialektális költészet antológiájának megszerkesztésén át a regényeiben, elbeszéléseiben és első filmjeiben megszólaló utcagyerekek, stricik, kurvák, tolvajok nyelvéig. Az ő szemléletében a nyelv vizsgálata mindig szorosan kapcsolódik a szociológiai problémához is. Dante, állítja Pasolini, a nézőpontja teológiai értelemben vett felemelésével

9 E vonatkozásban a már idézett Patti és Bazzocchi mellett ld. még Luigi Martinelli, *P.P.P. Introduzione e guida a allo studio dell'opera Pasoliniana*, Le Monnier, Firenze, 1983; Maria Sabrina Titone, *Cantico del Novecento: Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, L.S. Olschki, Firenze, 2001.

nemcsak a nyelvi horizontot, de az általa ábrázolt világ szociológiai kereteit is kitágítja.

Témánk szempontjából most kevésbé érdekes az az egyébként nagyon izgalmas gondolatmenet, amelyben Pasolini azt elemzi, hogyan éli át Dante mimetikusan egyfajta tágan, nem pusztán nyelvtanilag értelmezett Szabad Független Beszéd segítségével az egyszerű emberek, a plebejus réteg, vagy a bűnözők nyelvét s ezáltal az ő társadalmi és pszichológiai valóságukat. Fontosabbnak látszik, amit a szerző ennek következtében Dante nyelvi választásáról mond. Megállapítja, hogy Danténak az a gyakorlata, amellyel a „vulgáris nyelv”-et nem pusztán mint a latinnal szembehelyezett egységes rendszert használja, hanem annak legkülönfélébb alsóbb nyelvi zsargonokban megjelenő formájában is „városa bonyolult politikai-társadalmi harcaiban való aktív és közvetlen részvételnek az eredménye” és a *Színjáték* kétarcúságát erősíti, mert a teológiai univerzális nézőpont mellé egy nagyon is földi, szociológiai, és ami hasonlóképpen fontos, szubjektíven is átélt nézőpontot helyez. E két nézőpont, egy felülről lefelé sugárzó, mindent objektíváló tekintet és a földi dolgokat és személyeket egyenként, a maguk egyediségében ábrázoló letről felfelé irányuló szemlélet egymás mellett élése jelenik meg a szerző Dante és a mű hőseként szereplő Dante kettősségében is, melyet azonban az olvasás folyamatában nem, csak „visszagondolva” érzékelünk. A dantei mű megdöbbentő egysége nem sérül az egymás mellé rendelt ellentétek eredményeképpen. Pasolini számba is veszi ezeket a dualizmusokat két egymással szemben álló mégsem ütköző sort hozva létre. Az elbeszélő Dante és az ő teológiai nézőpontja által meghatározott sorhoz csatlakozik, a *Színjáték* által ábrázolt allegorikus valóság, a szereplőknek és helyzeteknek egy racionális terv alapján való elhelyezése és feldolgozása, tehát a próza nyelve. A másik sorozatot a társadalmi nézőpont határozza meg, és mint fentebb idéztem, Pasolini szerint Danténak a firenzei közéletben való aktív és megszenvedett részvételéhez köthető, annak minden szubjektív vonatkozásával „a

mindennapi életből vett szavakba nem önthető epizódjait is beleértve”. Ez a mindennapi tapasztalat a maga torlódásaival alakítja a műben a költészet nyelvét, ami szembe megy a teológiai terv racionalitásával, kiszámíthatatlan és meghatározhatatlan távlatokat nyitva. Ebbe a két sorba építi be a Contini által ekkor épp frissen felállított, a bevezetőben már említett elméletet a *Színjáték* két regiszteréről, egy „gyors” hangvételtől, amely a valóság kimondásának gyakorlatias, célratoró, racionális, az időben rögzített folyamatát mutatja és mint ilyen az elbeszélő Dante eszköze és egy „lassú” hangvételtől, amelyet az újraolvasással megerősített emlékezet őriz, és a nyelvhasználat valamint a hendekszailabák áradása, a rímek kerete és a különböző költői technikák, mint például az alliterációk révén időtlenné válik, egyfajta poétikai irracionalitással ruházva fel a történetet. Pia de Tolomei példáját említi a *Purgatórium* V. énekének utolsó sorait: „Ricorditi di me che son la Pia / Siena mi fe', disfecemi Maremma / salsi colui, che inannellata pria /disposando m'avea con la sua gemma” („Emlékezz rám, én Pia voltam: / Siena szült engem, Maremma ölt meg. / Üdvözljön, aki, köves gyűrűjével feleségévé tett).” Pasolini kétszer is visszatér erre a példára kiemelve, hogy a szinte sírfelirat rövidegű sorok racionalitását hogyan tágítja ki az irracionalitás felé a *disfecemi, in-anellata, di-sposando* hangtani és ritmikai alliterációja és az első sor, amely a középkori egyszólamú, egy versszakos énekre utal vissza.

Láthatjuk, hogy Pasolini gondolatmenetének ebben az első felében a nyelvi kérdésekkel összefüggésben kitüntetett jelentőséget tulajdonít Dante politikailag tudatos, cselekvő elkötelezettségének és ezt közvetlenül a mű költői regiszteréhez kapcsolja, ami minőségi változást idéz elő az elemzésben. Ha olvasóként követtük az utat, amit a szerző számunkra kijelölt, máris azon kapjuk magunkat, hogy picit távolabbra értünk a nyelvi mimézis szociolingvisztikai értelmezésétől, sőt Dante soknyelvűségének, mint a realizmus zálogának Contini-féle interpretációjától is. Mivel a lassú regiszter

fentebb felsorolt alkotóelemei, kicsúsznak a teológiai nézőpont racionalizáló és ellenőrző mechanizmusa alól, ingoványos talajra, a költői nyelv talajára érünk, amely az elemzés szerint a *Színjáték*ban szimbiózisban él a próza nyelvével.

A továbbiakban Pasolini azt vizsgálja, milyen varrat mentén kapcsolódhatnak össze a próza és a költészet elemei anélkül, hogy ellentmondásuk szétfeszítené a mű általa is példátlanak tartott egységességét. Pasolini ezzel egyfajta választ keres a Contini sugallatára önmagának feltett kérdésre, amelyet a cikkhez a szerkesztők számára mellékelt kísérőlevélben így fogalmaz meg: „Ott, ahol Contini a tudós lenyűgöző könnyedségével elfogadja Dante valamilyen módon biológiailag determinált rejtélyességét én továbbra is nyugtalanokodom”.¹⁰ Itt ismét a szerző Dante és az elbeszélő költemény színpadán megjelenő Dante kettősségéről lesz szó, de ezúttal egy kicsit más szemszögből. A szereplő Dante nemcsak a mű történeti valóságba való ágyazottságának, személyes megszzenvedettségének, irracionálisának tehát költőiségének záloga, de jelenléte egyben lehetőséget ad a szerző Danténak arra, hogy teológiai nézőpontja magasából épp olyan egyenlő távolságot tartson a túlvilági utazótól, azaz önnön magától, mint a mű többi szereplőjétől vagy eseményétől. Ily módon a sokféle nyelv szavai valójában egy átfogó szelekciós művelet hatására nem keverednek egymással, hanem mindegyik a költészet, a lassú regiszter által meghatározott saját helyén marad és simul bele a mű tonalitásának egységességébe, amely Pasolini gondolatai szerint a *Színjáték* szakrális pillanatait előidézi. A költői szándék tehát nem feltétlenül és pusztán a részletekben, hanem a mű egészére nézve érvényesül és egyben záloga lesz egyfajta átélhető és hiteles vallási metahistorizációnak. A realista Dante képe helyett előttünk áll a megszállott Dante – „l'uomo dell'ossessione”, ahogyan Pasolini a már említett kísérőlevélben fogalmazza. A költészet megteremtésére irányuló vágyat Pasolini mint tudattalan, irracionális működést

10 Bazzochi, *i.m.*, p.40.

határozza meg, melytől nem áll távol a paranoia vagy a skizofrénia. A Garboli által említett „megszállottság” megvan tehát, sőt még technikainak is mondható, hiszen a költői szándék bizonyos, következetesen végigvitt költői technikák révén valósul meg. Azonban nem a tudatos teológiai építkezés zavartalanságának biztosítása, hanem épp ellenkezőleg a költészet létrehozásának irracionális vágya hajtja. A költői szándék értelmezéséhez ekkor Pasolini váratlanul Auerbachra hivatkozik és a maga szokásos, sietős módján csak annyit jegyez meg, hogy Auerbach szerint Villon „az első költő a maga nemében”,¹¹ bizonytalanságban hagyva az Auerbachot netán nem kívülről fújó olvasót az idézet valódi jelentéstartalma felől. Ha azonban előkeressük, mit is mondott ténylegesen a német tudós Villonról a XV. századi realizmus kérdését vizsgáló esszéjében¹² (*Madam du Chastel*), akkor azt találjuk, hogy három lényeges dolgot emel ki. Egyrészt, hogy Villon realizmusa „benne marad az érzékiségben”, másrészt, hogy „minden radikalizmusa ellenére legkisebb jelét sem tanúsítja annak, hogy volna gondolati rendező vagy éppen forradalmi ereje, [...] hogy másmilyenné akarná alakítani a földi világot, mint amilyen”, harmadrészt, hogy esetében is a „keresztényi stíluskeveredés hatása” érvényesül. Felmerül a kérdés, mi lehetett ebben a jellemzésben, amely miatt Pasolini lényegesnek tartja itt, Dante költői szándékával kapcsolatban felhozni, még hozzá ilyen fedett, nem könnyen értelmezhető, tehát kiemelten fontos jelentést tartalmazó utalás formájában? Mivel az ábrázolt világ érzéki megragadása valamint a hétköznapi és a magasztos stílus rétegeinek folyamatos keveredése a *Színjátékkal* kapcsolatban egyébként is folyamatosan terítéken van, csakis a harmadik vonásról lehet szó, mely szerint a költészet megteremtésére irányuló szándék ledobja magáról a rendező elvet - értsd az ideológiát és együtt marad a maga érzéki teljességében

¹¹ P.P.P., *i.m.*, p.140.

¹² Erich Auerbach, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, Gondolat, Budapest, 1985, p.251.

felfogott és mimetikusan újjáteremtett valósággal.

Az írása betetőzéseképpen Pasolini visszatér a bevezetőben vizsgált soknyelvűség kérdésére és átértelmezi a Contini által kidolgozott Petrarca – Dante dichotómiát is, amelyben egy választékosan szelektív, esztétikailag kifinomult egynyelvűség áll szemben egy realiztikus társadalomszemléleten alapuló soknyelvűséggel. Amennyiben a dantei távolságtartás és az ebből fakadó szelekciós művelet végül egy költői beszéd egységes tonálisába olvasztja bele a különböző nyelveket, úgy valójában nem soknyelvűség és egynyelvűség áll szemben egymással, hanem egy „mindörökké homogén, monológyszerű egynyelvűség (Petrarca) egy olyan egynyelvűséggel, amely szüntelenül a párbeszéd legkülönfélébb fikcióit gyúrja egybe (Dante)”.¹³

A *Dante költői szándékáról* megfogalmazása annak a válságnak, amelyet Pasolini, mint alkotó a 60-as évek közepén átél. Dante, a nagy előd, kettős arcát mutatja ebben a tükrözésben. A „poeta civile” szimbolikusnak is felfogható alakjából Pasolini értelmezésében váratlanul egy másik figura is kibontakozik. Dante mint a morálisan és ideológiailag elkötelezett, saját korának társadalmi viszonyait nemcsak éles és pontos kritikával szemlélő, de megváltoztatásában aktív cselekvőként is részt venni vágyó alkotó, akinek a Contini értelmezésében vett soknyelvűsége az ötvenes években mint a valóság felmutatásának egy lehetséges útja, rendkívül termékeny és követhető példának bizonyult Pasolini számára továbbra is jelen van ugyan, de ugyanakkor fokozatosan leválasztja belőle és önálló identitással ruházza fel a magát a „poétát”, aki mint az aurebachi idézetből láttuk, ledobja magáról az ideológiát, együtt marad a mimetikusan újratertett valósággal és végső soron mintegy a szerző Dante hatalmas rendszerező és szelektív munkája ellenében teremti meg a költészet irracionálisára révén a mű szakrális dimenzióját.

Ez az ellentmondás ideológia és költészet viszonylatában,

13 P.P.P., *i.m.*, p.146.

amely Pasolini művében a 60-as évek közepére elmélyül, valójában már az említett 50-es években is meghatározó a poétikájában, és szinte folyamatosan dühödt támadásokat vált ki az ideológia embereiből. Azonban a háború után megelégedő remények, a politikai aktivitás az olasz értelmiség körében és ennek leképeződése egy újfajta, társadalmilag – politikailag elkötelezett realista irodalom létrehozására tett kísérletben, amely nemcsak a hermetizmus hagyományát, hanem a neorealizmus akkorra üres klisékké merevedő gyakorlatát is képes lehet meghaladni, egy rövid ideig törekeny egyensúlyt alakít ki a kettő között. Ebben az időszakban Pasolini számára Dante a nyelv és a valóság között létrehozható racionális viszony lehetőségének példája, és egyben azt a reményt is nyújtja, hogy tanulmánykötetének címével szólva szenvedély és ideológia összekapcsolható. Az 1957-ben kiadott *Le ceneri di Gramsci (Gramsci hamvai)*,¹⁴ című verseskötetében ez az ütközés, mint a tradícióhoz, a szakrálishoz való természetes/biológiai kötődés és a társadalmi szerep közötti ellentmondás jelentkezik drámai erővel. Ha a dantei példa hatását keressük ebben a kötetben akkor az első szembeötlő dolog a tercínák jelenléte. 11 poémájából kilenc tercínák és hendekaszillabák támasztékát és menedékét használja vagy arra, hogy indulat és ráció, a „szív világossága” és a „zsigerek sötétje” között feszülő ellentmondást a forma erejével egyensúlyban tartsa, vagy hogy a költészet körébe emelve egy új, ellentmondásos, problematikus dimenzióba helyezzen és megnyisson a fájdalmas emlék kifejezésére egy olyan, hagyományosan a próza tárgykörébe tartozó eseményt, mint egy politikai nagygyűlés, avagy hogy megteremtse a felsőbb nézőpontot, ahonnan végig tekintve az Appenninek tájain egységes éjszakai panorámában tudja egyesíteni a múlt emlékeit őrtő antik romokat és az orvietói parasztok vagy a római csavargók éjszakáját. Az ábrázolt különféle, hagyományosan költőinek és hagyományosan prózainak tartott valóság rétegek a maguk stílusrétegeivel és szókészletével nem különülnek el és

14 PPP, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, 1957.

keveredésük expresszív hatása gyakran megbontja, meglöki, megcsonkítja a tercínákat is. Az experimentalizmus ebből a soknyelvűségből születik meg.

Az ebben az időben készült irodalmi művei és teoretikus tanulmányai Contini *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (*Megjegyzések Petrarca nyelvéhez*) című 1951-es esszéjének erős hatását mutatják.¹⁵ Mint Emanuela Patti rámutat,¹⁶ Pasolini szempontjából a tanulmány leglényegesebb vonatkozása az volt, hogy a realizmus kérdését nyelvi és stilisztikai kérdéssé tette. Megmutatta, hogy a valóság iránti belső szenvedély és társadalmi politikai elköteleződés nem csak a neorealizmus által preferált tartalmi elemekben nyilvánulhat meg, hanem sokkal inkább a nyelv használatában és még szorosabban véve a szerző és a szereplő nyelvének kontaminációjában. Az ezekben az években Pasolini és a hozzá közel állók, Roversi, Leonetti, Fortini, Romanó által kiadott kulturális/kritikai folyóirat, az *Officina* lapjain megjelenő tanulmányaiban, amelyek később nagyrészt a *Passione e ideologia* (*Szenvedély és ideológia*) című tanulmánykötetében is napvilágot látnak, a soknyelvűség állandó hivatkozási alap lesz, de mindig kiegészül a szociológiai, pszichológiai és antropológiai vonatkozásokkal, azzal az igénnyel, hogy a szerző ne csak felidézze, de saját valóján átszűrve alkossa újra szereplője nyelvét. Az 1958-ban írott *Il metodo di lavoro* (*A munkamódszer*) című tanulmányában, amelyet regényei, az ekkor már megjelent *Utcakölykök* (*Ragazzi di vita*) és a még félkész *Egy erőszakos élet* (*Una vita violenta*) kapcsán jelentett meg, ezt az alámerülést a szereplő nyelvébe már az auerbach-i értelemben vett mimézis szóval jelöli. Szembeállítva az író feladatát a római szegénynegyedek megismerését célzó politikuséval abban határozza meg a különbséget, hogy míg a politikus esetében ez a megismerés a politikai cselekvést készíti elő, az író nem tehet mást, mint hogy a nyelv mimézisén keresztül tanúskodik erről a világról,

¹⁵ Contini, *i.m.*, pp.169-192.

¹⁶ Patti, *i.m.*, pp.46-48.

de azt is hozzáteszi, hogy az elbeszélés szerkezetében a marxista ideológiát követve.¹⁷

Hogyan valósul meg ez a mimézis a regényekben? Pasolini arra tesz kísérletet, hogy Dante látásmódjához hasonlóan szentimentalizmus és ironia mentes képet adjon a Róma környéki nyomortelepekről és az ott kallódó fiatalokról, és hogy a sorsukat átélhetővé tegye az olvasó számára. Ehhez egy elég bonyolult műveletet kell végrehajtania, részben el kell választania magát ettől a világtól elismerve annak az ő polgári valóságától való különállását, majd a saját írói nyelvébe beemelve a borgátákban használt zsargon elemeit a nyelv által újateremteni hőseit. Pasolini számára a hősök nyelvének újateremtése, mely nem nélkülözhetette az író világos ismereteit és társadalmi tudatosságát, egyben az ő valóságuk feltárását is jelentette, lehetőséget arra, hogy annak lássuk őket, akik valójában. Sokat elmond a módszerről, a majd egy évtizeddel később, a *Dante költői szándékárólt* támadó írásokra válaszul írott *A rossz mimézis*, amelyben Vanni Fucci és Dante nyelvi viszonyát elemezve Pasolini kimutatja, hogy a Dante által irányított nyelvi csere – Dante előbb Vanni zsargonjának a mimézisével megmutatja, az előtte álló, deklasszáldott nemest, majd váratlanul az ő istenkáromló nyelvére bízva a *Színjáték* egyik magas stílusban előadott próféciját – az az eszköz, melyen keresztül Dante ténylegesen megfogalmazza az erkölcsi ítéletet: Vanni Fucci igazi bűne az elkorcsosulás, amellyel nemes emberből banditává lett.¹⁸

Az *Utcagyerekekben* és az *Egy erőszakos élet* lapjain a Pasolini által a dantei példa nyomán értelmezett szabad függő beszéddel van dolgunk, ahol a narrátor befogadja és újateremti az utcagyerekek nyelvét lexikai és grammatikai értelemben egyaránt. A narrátor irodalmi olasz nyelvének és az utcai zsargonnak a keveredése egy expresszív szöveget hoz létre, amelyben a különböző stílusrétegek nem ütköznek, hanem inkább harmóniába kerülnek egymással. A

¹⁷ idézve in Patti, *i.m.*, p.128.

¹⁸ PPP, *Eretnek empirizmus*, i.k., pp.148-155.

kétféle nyelv bár áthatja egymást, mégis a „saját helyén marad” , jól megkülönböztethető funkcióban megteremti egy leíró lassú, időtlen és az eseményeket követő gyors regiszter lehetőségét. A fiúk nyelvének élénk, szemléletes, fonetikus gazdag, a múltat, a Róma környéki vidék dialektusait és az egymás közti argót vagy az alvilágot idéző stílusrétegei megemelkednek a narrátor irodalmi nyelvének ölelésében. A nyelvük újratehermentése az író által Pasolini estében azonban több ennél. A narrátor szoros közelségbe kerül hőseivel, lehetősége nyílik, hogy egy rövid időre ozmózisba lépjen hőseinek nyelvével, életével, egész társadalmi és fizikai valóságával. Ez a szöveget nemcsak a közvetlenség és elevenség jegyeivel ruházza fel, hanem a személyesen átélt tragikus lehetetlenség sötét tónusaival is. Ez a nyelvi keveredés teszi lehetővé, hogy az olvasó ne egy kívülről bevitt ideológia vagy az író személyes állásfoglalása, és nem is csupán a megértés, hanem a személyes átélés révén ítélje meg a történetet.

Dante azonban más, közvetlenebb, konkrét referenciális bázisként is jelen van ebben a prózában, épp úgy, mint Pasolini 1950 után kibontakozó verses és a 60-as évektől számos filmes munkájában is. Mindez szorosan kötődik Pasolini Róma élményéhez. A várost szinte az első pillanattól egyfajta túlvilági teljességgel azonosítja, Dis városa hamarosan visszatérő motívum lesz. Róma definíciója gyakran „Città di Dio” (Isten városa) „dove si trovano malvagità incurabili e bontà angeliche” („ahol gyógyíthatatlan gonoszság és angyali jóság lakozik”). A definíció itt még ellentmondásos, bűnt és megváltást egyszerre hordoz magában.

Az *Utcakölykök* szerkezete mintha egy önmagába forduló belső ritmusra lenne hangszerelve. Lazán epizódszerű, az események és a karakterek sokasága bontakozik ki a szemünk előtt, bár bizonyos szereplők tartósan jelen vannak, de eltűnnek, majd újra felbukkannak. Az egyes epizódok az időben előrehaladva mutatják ugyan a Ferrobedo környékén élő fiúk életét, azonban bár az idő halad, az ő életükben nem sok változik. Hasonlóan a halál utáni

helyzethez a szereplők nagy része mozdulatlan az időben, a világuk zárt világ, csak a börtönbe és a halálba vezet út, s ha fiatal életük véget ér, nem érezzük a változást. Bizonyos témák makacsul visszatérnek. A fiúk állandó problémája a pénz megszerzése, a lopások gyakran sikerülnek is, de hamar elveszítik újra a pénzt és kezdenek előlről az egészet. A folyamat ahhoz hasonlóan ismétlődik, ahogyan a Komédia poklában bizonyos büntetések zárják öröké ismétlődő körbe a bűnöst. Ez a magába forduló szerkezet is a pokolbéli örökkévalóságot idézi.

Bár az *Egy erőszakos élet* cselekményvezetése klasszikusabb és kiegyensúlyozottabb, hasonló módon, egy gyors és egy lassú hullámban halad előre. Az események bemutatása mindkét regényben szikár és tárgyyszerű, de a nyelvi kontamináció révén egyszerre látjuk őket a narrátor és a szereplők szemszögéből. A környezet leírása azonban lírai, erős mellékneves szerkezetek jellemzik, sáros, piszkos réteken, mocskos, kiégett fű között, félig kész vagy épp lerombolt házak alján járunk, szemetes utcasarkokon fordulunk be. Ezek a leírások időről időre lelassítják a szöveget, egy másféle kozmikus időtlenségbe helyezve át a perspektívát.

Pasolini egész művészi emberi útját a a friuli nyelven írott verseitől kezdve egy tudatos odafordulás jellemzi a hivatalos, az ő keretei között maradvá inkább úgy mondható, a hatalom által uralt kultúrából kimaradt, kítaszított, vagy eleve be nem emelt rétegek felé, és ez az odafordulás, az első pillanattól kezdve költői, tehát alapvetően nyelvi jellegű. Ezen a helyen nincs most idő sem mód arra, hogy ennek az érdeklődésnek a mozgatórugóit elemezzük, elégedjünk meg annyival, hogy már a friuli nyelvnek a költészetbe való első beemelése, a *Poesie a Casarsa* megjelenése is a szerzőnek azt a vágyát tanúsítja, hogy hangot adjon a magaskultúrában a hivatalos olasz nyelvtől távol eső, nagyrészt csak beszélt dialektusnak és azáltal, hogy szavait egy költői nyelv részévé teszi, az általuk képviselt világon keresztül jelenítse meg a költői ént. Ez a művelet részben erős szubjektivitása révén lényegében tér el az

*Utcagyerekek*ben követett mimézistól, Pasolini vereseivel nem megmerítkezik a friuli szegényparasztok világában, inkább saját intellektuális valóján átszűrve megemeli azt, a nyelv, amit használ, a friulinak egy sosem létezett irodalmi változata. Két dolog azonban már ekkor szembeötlő. Az egyik, a szubjektum heves törekvése, hogy azonosuljon, egybeolvadjon a tárgyával, amit magától külön valónak feltételez, a másik, hogy a világ, amit bemutat, a holtak világa. Ő maga halott szellem, aki más holtak emlékét kutatja a falusi tájban. A versek keletkezésének idején mint Contini recenziójából is kitűnik ez a költői magatartás könnyen hozzákapcsolható volt a szerző humanista formációjához.¹⁹ Azonban a lezárt életmű egésze felől visszanézve, s ezzel egyben igazolva Pasolini azon állítását, hogy életünk csak a halálunk után válik értelmezhetővé, már világos, hogy a halál Pasolini egész életművében a legfontosabb rendező elvként szerepel.

Ha ebből a szempontból olvassuk újra Auerbach *Farinata és Cavalcante* című tanulmányát²⁰ egy nagyon fontos passzusra bukkanunk, ami rávilágít egy újabb lényeges motívumra, ami Pasolinit Dantéhoz kötötte. A *Színjáték* egységességének kérdését vizsgálva Auerbach ennek legfőbb okát a tárgyban: a lélek halál utáni állapotában jelöli meg. A holtak országában uralkodó isteni rend azonban a Dante által leírt három birodalomban nem akadályozza meg, hogy a lelkek kifejezhessék magukat, nemcsak szenvedésüket, hanem földi egyéniségüket, szenvedélyeiket és vonzalmaikat és a magukkal hozott történeteket is. Sőt, így Auerbach, azáltal, hogy földi életüknek vége van és már semmi sem változhat meg benne, ezek a szenvedélyek felerősödnek jóval tisztábban és világosabban látszanak, mint életükben. *Farinata* nagyobb, hatalmasabb és nemesebb mint valaha, *Cavalcante* fia iránti szeretete sem nyilvánult meg soha olyan erősen mint most, amikor ez már hiábavaló. Az isteni ítélet, a túlvilági rend, amely

19 A recenzió részletes ismertetését ld. in Patti, *i.m.*, pp.64-72.

20 Auerbach, *i.m.*, pp.187-192.

Dante művének emelkedettségét és egységességét adja, egyben biztosítja a lehetőséget az ábrázolás intenzitására, mivel az ábrázolt valóság halott valóság, emlék és vágyakozás.

A *Dante költő szándékáról* környékén íródott és szintén az *Eretnek empirizmusba* felvett filmnyelvi tanulmányaiban Pasolini egyértelmű párhuzamot von a film kifejező lehetőségei és a halál rendszerező és ítéletet alkotó munkája között. Az *élő jelek és a halott költők (I segni viventi e i poeti morti)* címűben az alábbi írja. „Életével mindegyikünk (akarva akaratlanul) olyan morális cselekvést hajt végre, amelynek értelme függőben van. Ezáltal nyer jelentőséget a halál. Ha halhatatlanok lennénk, életünk tanulság nélkül lenne, mert példázatunknak sosem szakadna vége: ezért megfejthetetlen, örökre függőben lévő és kétértelmű maradna.”²¹ Pasolini a rá jellemző szélsőséges pólusok ütköztetésével Sztálin halálával kapcsolatban Dantéra hivatkozik felidézve Manfredi di Sicilia történetét a *Purgatórium* harmadik énekéből, aki szörnyű bűneiért bocsánatot nyert a könnyek miatt, amelyeket halálában hullatott. Pasolini első filmje, az *Accattone* egy hasonló, talán Pasolini szempontjából még kifejezőbb idézettel kezdődik a *Purgatórium* V. énekéből, (104-107) ami az angyal és az ördög vitáját idézi meg Buonconte da Montefeltro teste fölött. A könnycsepp megmenti Buonconte lelkét a kárhozattól, ám teste az ördögé lesz.

Pasolini álláspontja szerint a filmet a vágás ruhazza fel a halálhoz hasonló hatalommal, ami ugyanolyan munkát végez el a felvett valóságfolyamon mint az életen a halál. Kiemeli az idő folyamatosságából és lezárja, kiszűri belőle a lényegtelen elemeket, ezáltal megnöveli az intenzitását és lehetőséget ad, hogy előtűnjön a jelentése. Contini egy Pasolininak írt levélben a *Színjáték* lassú regiszterét pillanatfelvételek sorozatához hasonlítja.²² Pasolini továbbmegy ezen az úton: számára a filmkép, mint a valóság audiovizuális reprodukciója, mely kiemeli az időből és a költészet

21 P.P.P., *i.m.*, p.301.

22 idézve in Bazzocchi, *i.m.*, p.40.

örökkévalóságába helyezi annak egy darabját a valóság legintenzívebb megjelenítése, mivel akit a képen látunk, halott és mint ilyen a végső önkifejezés képességével rendelkezik.

Pasolini első két filmje az *Accattone* és a *Mamma Roma* ennek a dantei realizmusnak a jegyében áll. Bár filmjeinek hősei regényeihez hasonlóan továbbra is a szegénynegyedek lakói, amikor a tollat bizonyos mértékben felcseréli a kamerára, hogy „a valóságot magával a valósággal fejezze ki”, nem a neorealista célkitűzése vezeti, akik a hétköznapi emberek sorsának a művészetbe emelésével ennek a világnak a nagyságát és nyomorúságát kívánták megmutatni és egyben egy igazságosabb társadalomba vetett reményüket is kifejezték. A cél sokkal inkább az, hogy mimetikusan újraélve Róma periferiáján élő hőseinek nyelvét - és a filmek esetében nem csak a beszélt nyelvről, hanem a test, a cselekvés nyelvéről is szó van - lehetőséget adjon ennek a világnak, hogy kifejezze a valódi jelentését, társadalmi, pszichológiai és morális értelemben egyaránt és általuk saját maga is kimondhassa ellentmondásait, szeretetét, félelmeit és szorongásait. A filmek hősei, a Róma modern poklában vergődő Csóró, Ettore és maga Mamma Róma és mind a többiek világa zárt, lepusztult, a civilizáció és a barbárság határán állnak. Ahhoz, hogy valóságos jelentésüket kifejezhessék, egy másik dantei műveletre van szükség - olyan keretbe kell helyezni őket, amely lehetővé teszi az érintkezést - Auerbachtól tudjuk: a krisztusi példa nyomán - a földi nyomorúságba zárt ember és a magasrendű valóság között. Egy megemelt nézőpontra van tehát szükség, amit Pasolini a kompozíció statikusságával, a trecento festőinek és a manieristáknak a megidézésével és a zenei világ megkomponálásával teremt meg.

Ellentétben a neorealizmussal Pasolini filmjei nem tűnnek semmiféle esetlegességet a dramaturgiában. A *Csóró* első perctől a halál jegyében áll, nem lehet kétségünk felőle, hogy amit látni fogunk, eleve elrendeltetett. Az ördög és az angyal harca már eldőlt, mielőtt a film elkezdődött volna, az ítélet kimondatott és ez nemcsak

a Csóróra érvényes, hanem az összes többi szereplőre is. A helyzetük már a túlvilágot idézi, mintha csak az átkelésre várnának az Akherónnál, amelyet itt éppúgy a Tevere képvisel, mint az *Utcagyerekekben*. Pasolini a film elején használt töredéken kívül még többször idézi Dantét szó szerint éppúgy, mint parafrázálva vagy figurálisan. Az idézetek többsége a Purgatóriumra utal, a Csóró belső erőfeszítését példázza a megtisztulásra, törekvését a fény felé. A Mamma Róma szerkezete kevésbé kristályszerű ugyan, de itt is nyilvánvaló, hogy egy örök szabályok szerint lepergő történetet látunk. Mamma Róma, a sorsának poklából kimenekülni vágyó prostituált, már az első jelentben megütközik, szóban és a plánok erős szembeállítására révén is, az *Utolsó vacsorát* idéző esküvői asztalnál ülőkkel, akiknek e szertartászerű elhelyezése egyszerre idéz egyfajta szakralitást, másrészt egy nagyon is világi és egyben agresszív autoritást, (vö. Luis Bunuel *Viridiánjának* hasonló jelentével, amelyben Bunuel a koldusokat rendezi el hasonló módon egy pillanattal a fékevesztett orgia kitörése előtt) szemben a kizsárolt, még a falusi szegényekhez képest is megvetett prostituálttal. Pasolini mimézise kevésbé drámai, inkább leíró jellegű, az expresszív hatást sokféle nyelv keveredése adja, melyeket a rendező egyenként teremt újjá. A lassú regisztert ezúttal Mamma Róma hosszú monológjai biztosítják. Dante jelenléte rejtettebb módon, struktúra szervező erőként hat, míg a 42. jelenetben a lázas Ettore mellett az előzetesben az egyik fogatlan elítélt szájából fel nem hangzanak a Pokol 4. énekének bevezető sorai. A Pokol tornácán járunk, büntelen lelkek között, sugallja ez az idézet. A tolvaj Ettore szenvedésében és halálában azért válhat Krisztushoz hasonlatossá, mert büntelen, anélkül hal meg, hogy egyáltalán élhetett volna. A Krisztusi példázat és a dantei mimézés Ettore halálának ábrázolásában egymásra kopírozódnak.

Emanuela Patti szerint²³ legalább ennyire fontos hozadéka Auerbach elméletének Pasolini számra, hogy a stíluskeveredés

23 Patti, *i.m.*, pp.52-57.

szempontjából Auerbach nemcsak a lexikai elemek kiszélesedését hangsúlyozza, hanem a témák, a kifejezhető dolgok körének expanzióját is Dante művében. Mint láttuk, a költő kiemelten fontosnak tartja azt a párhuzamot, amelyet a mimézis szempontjából Auerbach Krisztus története és a *Színjáték* között felállít. Eszerint az isteni lényeg megtestesül a földi valóságban és a földi történelem színpadán lejátszódó történet beteljesíti az isteni tervet. A fizikai lét valósága és a transzcendens valóság egyszerre van jelen és ez megnyitja az utat a realitás minden területének mimézisére, a világ teljességének a kimondására, amelyben, ahogyan maga Auerbach megfogalmazza, „Múlt és jelen, emelkedett nagyság és megvetésre méltó alantasság, történelem és monda, ember és táj...”²⁴ egyszerre van jelen.

Amikor Pasolini formulát keres a maga számára a kor totalitásának megjelenítésére kézenfekvő módon választja a dantei példát. Újraírni a *Színjátékot* benépesítve saját korának árnyaival, ez az elképzelés már az 50-es évek végétől foglalkoztatja és végig a következő évtizeden nyilatkozataiban és a verseiben is gyakran utal rá. A megvalósításra tett kísérlet első formájával az 1965-ben megjelent *Alí dagli occhi azzurri* című prózakötetében találkozunk.²⁵ Különös kötet ez, az írások keletkezési ideje 1951-től 1965-ig szóródik, az elején befejezett elbeszéléseket, majd egyre inkább csak töredékeket tartalmaz, végül a sort Pasolini első három filmjének a forgatókönyve zárja. Lényegében a narrációra, a polgárságon kívüli rétegek világának új irodalmi eszközökkel való megragadására tett kísérleteket követhetjük nyomon, a Rómával való találkozás első pillanatától. Ami konstans bennük, az az ábrázolt társadalmi valóság, a perifériák és az ennek megfelelő nyelvi mimézis formái, kísérletek, a római dialektusok beemelésére. Ettől eltekintve a legkülönbözőbb formákat találjuk, ezek többsége, a keletkezések kronológiáját követve egyre inkább nyitott forma, nem a mű maga,

24 Auerbach, *i.m.*, pp.191-195.

25 PPP, *Alí dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano, 1965.

csak egy eljövendő mű megalapozására tett kísérlet, vagy éppen maradvány egy már felszámolt tervből. Világosan kitűnik ez már a címekből, vagy a hozzájuk kapcsolt zárójeles meghatározásból: *Relitto di un romanzo umoristico* (Maradvány egy humoros regényből), *Studi sulla vita del Testaccio* (Tanulmányok a Testaccio életéből), *Appunti per un poema popolare* (Jegyzetek egy népi poémához), *Relazione per un produttore* (Jelentés egy producer számára), *Frammenti* (Töredékek) és természetesen a forгатókönyv eleve ebbe a kategóriába tartozik. Dante sokféle formában jelen van ezekben az írásokban azonban az 1959-ben keletkezett töredék, a *La Mortaccia* az egyetlen, ami formájában is követi a *Színjátékot*. A nyelvi mimézis, a római dialektus beemelése a korábbiaknál erőteljesebben expresszív, mivel az elbeszélések és a regények intellektuális tónusát egyfajta ironikus/groteszk látásmód váltja fel. A *Színjáték* profán, és parodisztikus újjáteremtéséről van szó, melyben nem valamiféle transzcendens túlvilág, hanem a nagyon is evilági Pokol kerülne megjelenítésre. Aki Pokolra száll, Teresa, egy prostituált és Pasolini intenciója szerint végig az ő szemével kellene látnunk a pokolbéli tájat és a benne szenvedőket. Ennek megfelelően a „sötét erdő”, amelyben a hős eltéved egy mocskos városszéli táj, a hegy, amelyre a főszereplő fel szeretne jutni, egy emelkedő, aminek a tövében kültelki srácok rúgják a labdát, a három vadállatból három kiszáradt, elvadult farkaskutya lesz. Vergilius szerepét pedig maga Dante veszi át. A folytatást csak Pasolini terveiből tudjuk: a Pokolban aztán a kor legkülönbélebb alakjai bukkantak volna fel: a kereszténydemokrata miniszterektől Sztálinig, a börtönben öngyilkosságot elkövető szerelmesektől Moraviáig, a nápolyiaktól a milánóiakig. A mimézis – a terv szerint – nemcsak Teresa dialektusa és az író irodalmi nyelve között menne végbe, hanem folyamatosan integrálná az egyes szereplőkhöz kötődő nyelveket. A *Színjáték* újírásának igénye tehát először politikai / társadalmi szinten jelenik meg. A cél, hogy a dantei formán keresztül és újfajta jelentésekkel, a gazdasági csoda kapujában álló Itália totalitását meg lehessen jeleníteni.

Pasolini maga ebben a tervben ekkor még csak az elbeszélő szerepében van jelen, az elbeszélés hőseként nem. Egy későbbi változat tervében 1960-ban már arról ír, hogy mégis ő maga lenne az utazó, a prostituált pedig Vergilius szerepét venné át.²⁶ Innen kezdve nyilatkozatok és versek sora jelzi, hogy bár a *La Mortaccia* töredékben marad, Pasolinit folyamatosan foglalkoztatja a kérdés. 1964-ben jelenik meg a *Poesia in forma di rosa (Rózsa alakú költemény)*²⁷ című kötete, amelyet az egyre elmélyülő személyes és politikai válság hangja jellemez. A versekből a költői én kirekesztettségének drámája sugárzik, a megoldatlan / megoldhatatlan konfliktusok sorozata a külvilággal és saját belső lényével is. A társadalmi változás lehetőségének szétfoslása felborítja a törekeny egyensúlyt racionalitás és irracionalitás, a történelmi ember és a magába zárt én, jövő és múlt között. A megemelt nézőpont híján a dantei realizmus többé nem lehetséges, a mű nem jöhet létre. A kötet VIII. ciklusát kitevő nagy poémában *Progetto di opere future (Eljövendő művek treve)* mégis bejelenti a *La Divina Mimesis (Az Isteni Mimézés)* megírását, ahol azonban a Pokol már nem a szegénynegyedeknek, hanem a neokapitalista burzsoázia szalonjainak, fogadásainak, magukat hősöknek képzelő kispolgári szocialisták rendezvényeinek, írók összejöveteleinek képében jelenik meg. Maga a mű, amelyet csak halála előtt néhány héttel ad át a kiadónak ennek drámai változásnak a megéléséről tanúskodik.

A *Divina Mimesis* töredékek formájában mutatkozik meg, de valójában ez a töredékesség az alkotó alaposan megtervezett dekonstrukciós munkájából ered. Különböző rétegek egymás mellé rendelésével bontakozik ki, ahol csak az első két ének bomlik ki teljes egészében ezt néhány pokolbeli énekhez fűzött jegyzet és töredék követi, majd az író két „elméleti megjegyzése a műhöz”, ezután a kiadó jegyzetéből megtudjuk, hogy posztumusz kiadással állunk

26 Pasolinit idézi Walter Siti, in PPP, *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino, 1993 (*Nota introduttiva*).

27 PPP, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 1964.

szemben, hiszen az író t agyonverték Palermóban és ezeket a jegyzeteket az autójában találták meg. Itt talán vége is lehetne az egésznek, de nem, még további három rövid jegyzet következik s végül az *Icongrafia ingiallita* (*Megsárgult ikonográfia*), huszonnégy fotó, egy vizuális költemény, rajtuk azok az emberek és azok a dolgok, akik és amik leginkább meghatározták Pasolini útját az 50-es éveken át.

Az első két ének rendkívül pontos újraalkotása a *Színjáték* első két énekének, Pasolini azonosítja magát Dantéval, hogy ezáltal nézzen szembe mély válságával, ami így mint a dantei realizmushoz fűződő viszonyának a válsága is megjelenik. Ugyanakkor megduplázza magát, Vergiliusa szintén ő, tíz évvel korábbi önmaga, az ötvenes évek költője, aki megjeleníti annak az időszaknak az eszményeit és reményeit. Pasolini egy leveléből tudjuk, hogy a mű egy adott fázisában Gramscit helyezte Vergilius helyére, azonban Gramsci jelenlétének ereje nem csökken – ha efelől kétségeink lennének, eligazít a műhöz 1974-ben hozzáfűzött „*Piccolo allegato stravagante*” (*Rövid, bizarr melléklet*), ami Contini és Gramsci viszonyáról tesz néhány megjegyzést. De a hegy lábánál feltűnő három vadállat leírásában szintén a szerzőre ismerünk, amelyek így a lélek belső kínját és zavarodottságát jelképezik. A két én ütközése fájdalmas, a veszteség érzete hatja át. Az ötvenes évek költője s vele a dantei realizmus eszmény, amely mögött Pasolini számára a Gramsci-féle marxizmus jelentette az iránytűt, lassan halványodik, míg a másik költő útja a neokapitalizmus poklán át vezethetne egy új megismerés felé. A mű töredékessége azonban jelzi ennek az útnak a lehetetlenségét.

A végső következtetéseket Pasolini két monumentális művel, utolsó filmjével, a *Saló*, *avagy Sodoma 120 napjával* (*Saló o le 120 gionate di Sodoma*) és egy másik, szintén töredékek formájában megvalósított művel, a *Petrolio*-val (*Olaj*) vonta le, amely szintén posztumusz, de már nem Pasolini intenciója szerint a nyomdába kerülve jelent meg.

JÚLIA CSANTAVÉRI

Pasolini e Dante: un approccio comparativo

– Riassunto –

Il tema di questo breve abbozzo è la connessione tra l'opera dantesca, in particolare la Divina Commedia e la poetica di Pier Paolo Pasolini che caratterizzava le sue opere a partire dal suo arrivo a Roma nell'anno 1950 fino alla metà degli anni '60. Parte dall'analisi del suo saggio *La volontà di Dante a essere poeta* e mette a fuoco il metodo con cui sviluppando il concetto di Gianfranco Contini dei due registri, uno „lento” e uno „rapido” della Commedia Pasolini arriva a modificare l'affermazione di base dello stesso Contini che confrontava il monolinguisimo di Petrarca con il plurilinguisimo di Dante. Analizzando la funzione dei due registri ossia la „doppia natura” della Commedia Pasolini dimostra in che modo la volontà quasi inconscia di Dante a fare poesia, cioè la carica poetica del registro lento contribuisce a creare una „metastoricità religiosa”, fonte di una equidistanza dal mondo interiore ed esteriore, di un monolinguisimo „che omologa incessantemente le più diverse funzioni di dialogo”. In seguito considerando il suddetto scritto di Pasolini come espressione della propria poetica e della propria volontà di afferrare con i mezzi della poesia la realtà del suo tempo, questo abbozzo tenta di dare una panoramica di alcune opere essenziali del poeta in questo periodo – poesia, narrativa e film. Nel corso di questa panoramica osserva come Pasolini mette in atto una „mimesi” delle periferie romane nel senso auerbachiano elaborando e assorbendo a modo suo il modello dantesco. Infine accenna alla profonda scissione del ruolo di „poeta civile” avvenuta nell'opera pasoliniana man mano nel corso degli anni '60 ma incombente fin dall'inizio e alla sua espressione artistica più eloquente, *La Divina Mimesis*.