

KOVÁCS KRISZTINA

„Szegény szentek”, kiátkozott apostolok

PIER PAOLO PASOLINI: KOROM VALLÁSA

A Kalligram kiadó folyamatban lévő vállalkozásai között az egyik legfontosabb sorozat a szöveg univerzum sokrétűsége és a magyar nyelven való elérhetőségének korábbi korlátozottsága miatt a Pasolini-életmű kiadása. A 20. századi olasz irodalom kétségtelenül legizgalmasabb figurájának szépirodalmi tevékenysége válik most láthatóvá, több irányból is tanulságos aktualitás tapasztalatát tartogatva befogadóinak.

A közelmúltig Pasolini magyar olvasói nem voltak elkényeztetve kötetbe rendezett szövegekkel és tematikus kiadványokkal. A válogatott verseket tartalmazó *Egy halott énekei* Parcz Ferenc fordításában 1994-ben jelent meg az Új Mandátum kiadónál, az Osiris kiadó pedig 2007-ben adta ki az *Eretnek empirizmust* (*Empirismo eretico*, 1972), a szépirodalmi, a költői és a filmnyelvről szóló esszék gyűjteményét. A forgatókönyvek (*Máté evangéliuma*), forgatókönyvrészletek (*Teoréma*), regényrészletek (*Tisztátalan cselekedetek*), néhány vers, a filmről szóló esszék valamint az író-költő-filozófus-képzőművész-rendező saját filmjeihez rendszeresen forgatott helyszínereső dokumentumfilmjeinek tervezetei és a forgatások egyéb dokumentumai (pl.: *Pasolini levelei Jevgenyij Jevtusenkóhoz*; *Tervezet egy Szent Pálról készítendő filmhez*) persze rendre megjelentek folyóiratokban (Filmkultúra, Filmvilág, Biciklitolvaj, Életünk, Kalligram, Nagyvilág), a szisztematikus közrebocsátás pillanata azonban csak a közelmúltban érkezett el.

A kiadó által követett sorrend nem kronologikus, inkább láthatóan hiánypótló, hiszen az első, 2008-ban kiadott kötetük a két önéletrajzi kisregényt (*Amado mio*; *Tisztátalan cselekedetek – Atti impuri*, 1982) tartalmazta, csak ezután következett a szerző első regénye, a megjelenés idején botrányt kavarázó *Utcakölykök* (*Ragazzi di vita*, 1955) magyar fordítása. Ezt a *Mamma Róma*, a *Máté evangéliuma* és a *Médeia* szövegét egybefoglaló *Forgatókönyvek I.* követte. Pasolini második, és talán legjobb regénye, az *Egy erőszakos élet* (*Una vita violenta*, 1959) a sorozat negyedik kiadványa, a most napvilágot látott *Korom vallása* (*La religione del mio tempo*, 1961) lírakötet az ötödik könyv a sorban.

Az életműkiadás darabjainak ilyen módon való egymásra épülése, bár a kötetek közrebocsátásának sorrendjét különböző, finanszírozási, sorozatszerkesztői, szerkesztői, fordítói szempontok motiválhatják, egyelőre világosan és láthatóan rajzol ki egy olyan irányt, amelyben az alkotói életmű legfontosabb természete is reflektálódik. Ez a kiadási koncepció ugyanis határozottan mutatja fel a művész egyik legfontosabb morális és etikai viszonyulását, azt a zavarba ejtően empátiás tekintetet, amelyet Pasolini a modern Olaszországra vet, mégpedig úgy, hogy eközben a táj és a történelem, a regionalitás és a népi kultúra összekapcsolódásának szálait is fókuszában tartja.

A *Korom vallása* első ciklusa (*Gazdagság*) azt a hangot szólaltatja meg, amelyet a gyűjtemény verseivel nagyjából egy időben születő *Utcakölykök* és az *Egy erőszakos élet* elbeszélői

prózában mozgósítanak. Pasolini az évszázados nyomor, a szegénység látványát úgy ékeli a történelmi tájba, hogy közben a Mediterráneum világirodalmi tradícióit, a verstani formákat és stílusjegyeket is figyelemmel kíséri, bár azokat szabadon használja fel, e líra felforgató jellegét mégsem a forma „újrahasznosításában” kell keresni. A ciklus első darabja a Pasolini világgképét átható archaikus ikonográfia képi vízióit tükrözve Piero della Francesca arezzói freskó-triptychonjának ekphrasziszát adja. A költő tekintete úgy simít végig a toszkán templom festményein, a Legenda Aurea alakjain, hogy valódi humanista gesztussal médiumnak az elragadtatott, ám extázisában is eszköztelenül ábrázolt itáliai kisembert választja, aki: „nem hajt fejet a templomban: mégis/jámbor az ő csodálata a nappali/fény áradatában fürdő alakok iránt, akiket/egy másik fény lehel a térbe.” A vers hőse olyan figura, akinek látásmódját a népi vallásosság ikonológiája uralja: „Mária. A szegény szemek/azonnal felismerik: de tehetlenségükben/nem ragyognak fel mítoszok. És nem fedi be őket/az este, mely Arezzo álmos/dombjait perzseli...”¹ Az évezredek történelem és kultúra kulisszái között élő, ám saját egzisztenciális problémáitól abban menedéket nem találó szegények életlehetőségeinek bemutatása áll Pasolini hihetetlenül érzékeny lírájának középpontjában, ezt a figurát a „tájnyelvi és jassznyelvi elemeket narrátori hangjába illesztő” elbeszélő rajzolja hitelessé.²

A *Gazdagság*-ciklus felütése, della Francesca freskóinak részletező bemutatása azt is jelzi, hogy az alkotó nemcsak mozgóképre viszi át rendszeresen „az itáliai festészet remekműveiben mozdulatlanok látszó »ikoni« imágót”.³ Pasolini pillantása lírájában, ahogy a rövid- és nagyjátékfilmjeiben, a szketchekben és a forgatásokat megelőző aprólékos előkészületek szokásos aktusaként szervesülő helyszínereső dokumentumfilmekben is a rasszok, az antropológiai és alkati variánsok kavalkádját kutatja. Ez a fiziognómiai jegyekből a térséget, a sorsokat és a velük összefonódó, a háttérükben álló világhistóriát kiolvasó tekintet a *Korom vallása* lírai darabjaiban is végig az arcokon marad. A mediterrán kultúrtáj bemutatása során az archaikus életvezetési stratégiák változtathatatlanságának tudata sejlik fel, ám az alkotó felfogásában mindez nem patetikus frázisokban válik észrevehetővé. A sivatagi fény ezer wattos izzásában feltáruló életek a szóban forgó ciklus második egységének első részében (*Három megszállottság: tanúskodni, szeretni, pénzt keresni*) találkozunk: „és a felszántott hegygerinceket, melyek oly tiszták,/hogy megrepesztik a szaruhártyát, vagy a völgyekben, melyek/a parányi kikötők fényességét nyitják meg.”⁴

Duccio Trombadori szerint, aki sommás következtetését éppen a *Gazdagság* nyitóverse kapcsán fogalmazza meg: „Pasolini műveiben a táj is az ártatlanság hordozója”.⁵ A *Három megszállottság* képei kétségtelenül e felfogás esszenciális reprezentánsai: „A vallásos, örült / öntudat, mely mozdulatlaná merevíti az öntudatlan létezés/ünnepét, a gyermekekét, / arcukon, míg futkosnak, meleg nevetés / a dombok teraszaival szemben, a kiapadt medrekben / ezredéves szőlők és kuckók között...”⁶ A *Korom vallása* kötet verseinek hősei a hagyomá-

¹ Pier Paolo Pasolini, *Korom vallása*, ford.: Csehy Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2013, 11–15, 12. [A továbbiakban Pasolini, 2013.]

² Szabó Győző, *A nyelvész Pasolini*, Filmvilág, 1989/2, 39–41, 41.

³ Dobai Péter, *Angyali agresszió*, Filmvilág, 1989/2, 11–15, 11.

⁴ Pasolini, 2013, 16.

⁵ Duccio Trombadori, *A valóság és a természet mozija: Pasolini realizmusa*, ford.: Horváth Judit, Filmvilág, 1989/2, 56–61, 58.

⁶ Pasolini, 2013, 17.

nyaiban változatos és sokoldalú, ám sorseseményeiben nagyon is egyforma lehetőségeket tartogató olasz vidék olyan figurái, akikből az iparosodó nagyvárosba áramló tömeg tagjai lesznek. A társadalom határhelyezeteiben egzisztáló figurák a római jelenetekben is a paraszti kultúrát még megidéző nádas, bozótos földhöz közeli szcénáiban bolyonganak, miközben a „város peremén” emelkedő kalyibák, viskók valamelyikében, a szerencsésebbek a felemelkedés fontos lépcsőjét jelentő, a vidék sivatagából kiemelkedő bérházak egyikében élnek.

Éppen ezért izgalmas látni, hogyan jelenik meg a Pasolini-líra e darabjaiban a velük egykorú próza (*Utcakölykök, Egy erőszakos élet*) e jellegzetes beállítása. Az a kompozíció, amely az ezután születő filmeknek is meghatározó jelenetsora: a „csóró” archetípusát középpontba helyező, a rá jellemzően profán ikonografikus szándékkal elrendezett „freskó” háttérben megjelenő lakótelep (L.: *A csóró – Accattone*, 1961; *Mamma Roma – 1962*; *A túró – La ricotta*, 1963). A *Gazdagság* második részében olvasható *A nyomorúság emlékei* kommentárra nem szoruló szikársággal vezeti be és teszi központi élménnyé ezt az alkotó életművére annyira jellemző képet: „Mennyit vitt el az életemből, / hogy évekig komor / munkanélküli voltam, az ördögös remény / megtévedt áldozata! Mennyit, hogy / minden áldott reggel rohanjak az éhes / tolongásba, egy nyomorúságos peremvárosi házból, / egy nyomorúságos, szintén peremvárosi / iskolába: keserves munka.”⁷

Nico Naldini, a Pasoliniról szóló adekvát és érzékeny életrajzi munka szerzője az író és a város kapcsolatának kiemelten fontos szerepet szán. Naldini szerint „Róma felfedezésével – a létét és a művészetét egységes tapasztalattá ötvöző »vehemens életerő« hatására – születik meg Pasolini új prózája, amely a friuli regényektől elszakadva a római dialektus ezernyi árnyalatában és visszhangjában teljesedik ki”.⁸ Mindez nemcsak a prózai oeuvre vonatkozásában érvényes megállapítás. A friuli vidék egész kultúrájából, különösen annak nyelvi formáiból és szótárából kinövő Pasolini-líra ugyanúgy új lehetőséget, a szemantikai, szemiotikai és dialektológiai kifejezés izgalmas feladatát találja meg újabb tárgyában, Rómában. A *Gazdagság* harmadik egysége, a *Róma újbóli költői felbukkanása* talán éppen ezért a város deskriptív bemutatásának ürügyén tobzódik a természetbe oltott nyelv lexémáiban. Eközben a lírai én az itáliai civilizáció történetének folyamatosságára is rálát, ám a teleologikus végkifejlet helyett inkább a mozdulatlanság örökkévalóságát hangsúlyozza: „Az ásitók fátyla ez, koszos / ködpára, sápatag erekbe / csavarodva, fellobbanó sávok.”⁹

E témafelvetés szálai erősödnek tovább a ciklus negyedik egységének verseiben, közülük az egyik leghatásosabb szakasz, a *Caracalla termái felé* a város felfalásának gesztusaival telik meg. Az éjszakai urbs utcáit motorbiciklik hátán bekebelező fiatal fiúk látványában gyönyörködés a Pasolini-regények (*Egy erőszakos élet, Amado Mio*) otthonos eleme. A Rómát meghódító modern lovagok a rendezői életművet is markánsan uralják: a próza jellegzetes cselekvéssorozatának egyik legismertebb vizuális megfelelője a *Mamma Rómában* Anna Magnani és Ettore Garofolo motorozása. [Arról nem is beszélve, hogy a filmgyártásban, forgatókönyv-írásban Pasolinivel ekkor már szorosan együttműködő Federico Fellini *Róma (Roma, 1972)* című opuszának zárójelenetében a motorosok az *Egy erőszakos élet* vagy a *Caracalla termái felé* titánjaihoz hasonlóan válnak „az éjszaka tündöklő uraivá”, akiket a film a várossal való egyesülés hasonlóan lírai és erotikus aktusa közben ábrázol.] *A Caracalla termái...* mindemel-

⁷ Pasolini, 2013, 18.

⁸ Nico Naldini, *Pasolini élete*, ford.: Gál Judit, Barna Imre, Európa, Bp., 2010, 163.

⁹ Pasolini, 2013, 23.

lett persze a lírai én szociális érzékenységének kiáltványyszerű kifejezése is, melyben a költő az Olaszországot benépesítő etnikumok antropológiai sajátságait szemügyre vevő scriptorrrá válik. Éjszakai utazásainak végpontjában a felemelkedés esélyeként felvillanó, ám be nem teljesülő ígéreteként maradó rómaiává válás áll: „és most csirkefogó és mókamester, / immár római gúnymosollyal: még forró / a vörös zsálya, a füge és az olíva illatától...”¹⁰

A *Gazdagság* további darabjai, köztük a negyedik részében olvasható *A szex vigasz a nyomorúságban*, nem nélkülözik azokat az aktualizáló törekvéseket, amelyekben a kapitalista társadalmakat kemény kritikával illető Pasolini alkalmi lírikusként is megszólal: „De a világ szemetében új / világ születik: új törvények születnek, / ahol nincs többé törvény, új becsület / születik, ahol becstelenség a becsület...”¹¹ A ciklus ötödik egységének záró képében, A „Róma nyílt város” újabb vetítésében a Roberto Rossellini neorealista cultmovie-ját újranéző elbeszélő a saját életmű reflexióját is végrehajtja, amikor a Rossellini-eposz hősnője, az ekkor már a *Mamma Roma* leendő protagonistájaként is elképzelt Anna Magnani gesztusait foglalja versbe. A költészet nyelvbe vetettségét a filmnyelv egyetemességével felváltó alkotó a két művészeti ág kifejező erejének, hatásfokának dilemmájával láthatóan nemcsak esszéiben szembesíti saját magát. A *Korom vallása* több darabja, köztük ez a vers a Pasolini-féle költői nyelv kontra filmnyelv belső polémia egyik fázisát is rögzíti: „Immár jelképpé emelkedve hangzik Magnani üvöltése/az összekuszált hajtincsek alól / a reménytelen körképekben, / eleven és néma tekintetében/sűríti össze a tragédia lényegét. / És ez az a pont, itt hullik szét és csonkul meg/a jelen, pontosan itt némul el a költők éneke.”¹²

A későbbi irodalmár és filmrendező Bernardo Bertoluccihoz, Pasolini költő barátja, Attilio Bertolucci fiához szóló *Egy fiúhoz* az olasz történelem közelmúltjának áttekintése során a Pasolini-biográfia főbb állomásait (a fasizmus és a partizánharcok időszakában átélt casarsai és bolognai ifjúkor jelenetezése) részletezve a fiatalabb generációnak valójában újat nem tanító öregek portréja. E tendenciáikat a kötet legterjedelmesebb verse, a címadó *Korom vallása* úgy folytatja, hogy következtetéseiben a gondolkodó számára olyan fontos eszmék („kereszténységgel elegyített marxizmus”¹³) iránti hit és a bennük való elkerülhetetlen csalódás esszenciája is benne rejlik. A pátoszt kerülni vágyó, a modern Olaszország fényeit és árnyait mégis felforgató szépségében ábrázoló poéma az életmű magyarul legkorábban olvasható hosszabb lírai produktuma volt. Az 1965-ös, Rába György és Sallay Géza által szerkesztett antológia, a *Modern olasz költők* Pasolinitól a Garai Gábor által fordított *Gramsci hamvai* mellett (*Le ceneri di Gramsci*) a *Korom vallását* is közölte, utóbbit Bittei Lajos magyarártásában.

Itt érdemes először felhívni a figyelmet a Kalligram jelen kiadását jegyző Csehy Zoltán olykor szöveghű és pontos, olykor asszociatív és zabolátlanul játékos, ám mindvégig magabiztos stílusérzékről árulkodó műfordításainak minőségére. A *Korom vallása* esetében Csehy verziójában a szöveghűség mint a retorikus szándékokat alázattal követő törekvés jut érvényre. A vers két magyar változata közötti különbség persze elsősorban alkati és ízlésbeli: Bittei ugyancsak plasztikus translációja inkább a klasszikus modernség szépségélményének szóképzésével dolgozik, az ő zárlatában a „fu luce morale e resistenza” Pasolini-sorok „erköl-

¹⁰ Pasolini, 2013, 27.

¹¹ Pasolini, 2013, 29.

¹² Pasolini, 2013, 37.

¹³ Szabó László Sándor, *Harcos sereg nélkül: Pasolini és az autonómia*, Filmvilág, 1989/2, 21–26, 24.

csi fény és szilárd ragyogás”-ként születnek meg.¹⁴ Eközben Csehy záróképe, a „maga volt az erkölcsi fény és az ellenállás”¹⁵ az eredeti vers felkavaró rezisztenciájához közelebb álló variáció. Az új fordítás készítője, ez a most megjelent kötet műfordításaira összességében is jellemző, tévedhetetlenül észleli, hol van szükség az eredeti retorémák szigorúbb követésére, hol lehet elemelkedni azoktól. A *Korom vallása* szociografikus deskripcióval átítatott empátiájának térképzetei érzésem szerint súlyosabban fejeződnek ki Csehy interpretálásában, a „palazzo” „bérpalotaként” magyarítva például a Pasolini-féle bérház ikonjának erőteljesebb megjelenítője, mint a korábbi verzió kézenfekvőbb (pl.: „palota-sarok”)¹⁶ megoldásai: „Dall’angolo d’un palazzo, eretti, / appaiono, ma stanchi per la salita, / e scompiono, per ultimi i garetti, / all’angolo d’un altro palazzo.”¹⁷ „Egy bérpalota sarkánál vettem észre őket, / sudáran jöttek, bár a kaptatón lankadva, / s ellillantak, nem látszott porcikányi / sem már belőlük egy másik bérpalotánál.”¹⁸

A kötet második, *Megalázva és megsértve* című része olyan egybegyűjtött epigrammákat tartalmaz, amelyek a provokatív politikai líra hagyományában otthonosak. A disztichon formájában így nemcsak az antik tradíciók születnek újjá, az aufklárista hagyomány programszerű zajai is fölerősödnek. A szituációba vetettség, az aktuálpolitikai történésekhez közel hajolás persze felveti a kérdést, hogy a pillanatnyi kontextus kikopásával mennyire maradnak esztétikai szempontból is értékelhetőek ezek a reflexiók. Pasolini verseiben az etikai viszonyulás ereje olyan erős, hogy e darabok minden, az értelmezést lassító, már elhalványodó, elfelejtett köztörténeti szituáció ellenére is látványosan lépik át az avulás határát. A *katolikus kritikusokhoz* például pimasz szintetizáló következtetéseivel lép ki az alkalmi líra gúnyjából: „Túl erkölcsös ahhoz, hogy elismerhesse időnként/azt, ami színigaz és azt, hogy akadna remény.”¹⁹ A *herceghez* a támogatókat kereső villoni, shakespeare-i hagyományhoz kapcsolódva beszél a költői nyelv és tapasztalat megteremtéséről: „Hogy költővé válhass, ahhoz tenger idő kell, / furtonfurt a magány csak, mi segít egyedül.”²⁰

Bár a könyv e nagyobb egysége mélyre merül a kor irodalompolitikai élete és közéleti eseményei ingoványában (pl.: *Barbetti Squarottihoz*, *Cadoresihez*, *Az Officina szerkesztőjéhez*, *Franciaországhoz*), nem kell ahhoz feltétlenül felismernünk az *Egy pápához* portréjában a finoman szólva is megosztó egyházfőként regnáló, vitatható és máig vitatott második világháborús diplomáciai szerepe vagy a Vatikánt vaskézzel centralizáló autoriter belpolitikája miatt is kritikával illethető XII. Piust, hogy e sorok erejét a kontextustól távolabb kerülve is érezzük: „Míg pápáskodtál, tömegek nyomorogtak a szennyben, / istálló és ól voltak a lakhelyeik. / Tudtad: a bűn nem is az, hogy rossz fát tesznek a tűzre, / nem megtenni a jót, az csak a bűn igazán!”²¹

Az *Egy pápához* abban is zseniális, hogy az epigramma-konvenció újragondolásában az ellentétekből kibomló retorika fogásait is „újrakeveri”. A fent s a lent két ellenpontja Róma

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Korom vallása*, ford.: Bittei Lajos, = *Modern olasz költők*, szerk.: Rába György, Salay Géza, Magvető, Bp., 1965, 345–355, 355.

¹⁵ Pasolini, 2013, 78.

¹⁶ Pasolini, 1965, 346.j

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, = P. P., *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1975, 213–240, 214.

¹⁸ Pasolini, 2013, 53.

¹⁹ *Uo.*, 85.

²⁰ *Uo.*, 86.

²¹ Pasolini, 2013, 91.

első püspöke és a vele egy időben meghaló, a villamos által halálra szabdalt római utcakölyök egymásra montírozott képe. A jelenet az *Egy erőszakos élet* szó szerint is húsbavágó képsorának párhuzama: ott a főhős egyik barátja, Lello féktelen éjszakai rohanása ér véget, megszokott életstílusa bomlik szét a sínek között rátaláló végzetes pillanatban.²² Pasolini antik formákat nagyvonalúan kezelő költői énje valóban nem retten meg a formák fellazításától, szép példája ennek az *Egy pápához* zárлата. A klasszikus epigramma disztichonjainak ritmikája valóban csak nyomokban fedezhető fel a vers utolsó soraiban: „Quanto bene tu potevi fare! E non l'hai fatto: / non c'è stato un peccatore più grande di te.”²³ Csehy magyar változata viszont a magyar hagyomány, köztük elsősorban a felvilágosodás tempójának és ritmikájának (L. Berzsenyi Dániel: *Napoleonhoz*, 1814) finom allúziója: „Mennyi remek tett áldhatná nevedet! S bizony, egy sincs. / Bűnös még sosem élt akkora, mint te magad.”²⁴

Pasolini konzekvens világmépként szervesülő keresztény marxizmusa, ez az életében minden irányból támadott, perelt, blaszfémiával vádolt viszonyulás az *Új epigrammák* című rész vitriolos darabjaiban válik a leginkább észlelhetővé. Ez a brutálisan erős, kemény és ellentmondást nem tűrően szókimondó etikai közelítés nélkülöz minden frusztrációt, amelyet a székértáborok és az irányzatok elvárásai, a paradigmák tisztelete keltenének. A kiátkozás ódiomát mindig vállaló szellemi függetlenség Magyarországon most különösen unikális magatartásforma, így számunkra Pasolini mai olvasása legalábbis elgondolkodtató aktualitás. A *Hruscsovhoz* vagy *A vörös lobogóhoz* az *Egy pápához* irányait folytatva, ám annál sűrítettebben, az antik epigramma kiporciozott csattanóival élve képviseli ezt a nagyon határozott állásfoglalást: „Ó, te vörös lobogó, aki színedet ismeri épphogy, /nem kíván többé látni, se érezni már.”²⁵

A *Megalázva és megsértve*-ciklus Pasolini „sokoldalú pedagógiai gyakorlatának” lenyomata:²⁶ a kötet mesteri poémája, *A realizmus halála* Antonius Caesar holtteste fölött elmondott beszédének Shakespeare-drámabeli szituációját éleszti fel. A *Julius Caesar* legismertebb monológjának átírata Carlo Cassolát, az olasz realizmust „meggyilkoló” alkotót, Pasolini számos szellemi vitapartnereinek egyikét helyezi Brutus szerepébe. *A realizmus halála* a prózavers kereteibe illeszti és tárgítja ezzel szabadon a shakespeare-i ötödféles jambust, a gyűjtemény eredetije és annak magyar változata forma és tartalom tekintetében is a kötet egyik legbravúrosabb pillanata: „nézettek ide, ő, a Realizmus – az ideológia / teste – szíve, hatalmas strukturált szíve mélyéig ható döfést / kapott”.²⁷

Pasolini kezében a világirodalmi és költészettörténeti tradíciók könnyed ujjgyakorlatként tűnnek fel. A nagyon is magabiztos ritmikái tudásról árulkodó „újrahasznosítás” azonban nem fedi el, hogy a versek írója az irodalom kifejezőerejét mindig a szociális empátia viszonyrendszerében látja. *A realizmus halálában* például így: „ha én Cassola lennék, és Cassola Pasolini, /itt most egy olyan Pasolini állna, /aki képes lenne szavaival megragadni benneteket”.²⁸ A kötet nyelvről írt gondolatai az alkotó kimunkált, ugyanakkor permanensen formá-

²² Pier Palo Pasolini, *Egy erőszakos élet*, ford.: De Martin Eszter, Kalligram, Pozsony, 2011, 88.

²³ Pier Paolo Pasolini, *A un Papa*, = P. P., *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1975, 260–261, 261.

²⁴ Pasolini, 2013, 91.

²⁵ Pasolini, 2013, 92.

²⁶ Enzo Golino, *Pasolini: Il sogno di una cosa: Pedagogia, Eros, Letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Bompiani, Milano, 1992, 135–136.

²⁷ Pasolini, 2013, 102.

²⁸ Pasolini, 2013, 103.

lódó nyelvszemléletének és koncepcióváltásának lenyomatai is. A nyelvről való beszéd problémája, az a paradigmaváltás, amelynek során a korábbi médiumokat felváltó, a tömegkultúrát újrapozícionáló csatornák alapjaiban változtatják meg a szavak jelentését és a művészi kifejezés módjait, az életmű permanens tézise. Ez a felvetés az alkotó esszéinek sokszor felbukkanó, sokat idézett pillére (L.: az Umberto Ecoval folytatott vita), poétikai manifesztációja azonban még újdonság lehet a Pasolini-lírával most ismerkedő magyar olvasónak.²⁹

A verseskötet harmadik, egyben utolsó nagy egysége, a *Faragatlan költészet* új árnyalatokat mutat föl az etikai és morális maximákkal is a nyelvhez forduló költő eszköztárából. A *realizmus halála* tendenciáit a *Stilisztikai viszony* görgeti tovább: a vers tételmondata szerint a nyelvi purizmus nem jelent feltétlenül morális tisztaságot. Az egyszerűségében is provokatív tézisben újfent a politikusköltő erőteljes hangját hallhatjuk: „ami megoszt, felemészt, eltorzít és megkülönböztet: / akárcsak a nyelv.”³⁰ Az utolsó rész öt darabja a költői eszköztár legfontosabb problémáit, a nyelv megtalálásának kísérleteit írja le. A *Stilisztikai viszony* nemcsak az egyház és a polgárság kritikája. Írója az általa támogatott irodalmi irányzatokat és szerzőket, köztük barátait (Gadda, Moravia) és a kommunista mozgalmakat is figyelmezteti lehetséges hübriszükre, így olyan módon lesz az antik elbeszélő hagyomány felelevenítője, hogy eközben a nyelv primátusának hangsúlyozásával végig radikálisan modern marad: „a nyelv, a történelem külső/értéke” lesz. Pasolini – ez a *Faragatlan költészet*-ciklus verseit olvasva nyilvánvaló –, ahogy Dobai Péter definiálja, „anarcho-evangelista terrorista”,³¹ a felhívás jellegű ám mégis elmélyült programszerűség a kötet minden szavából és képéből árad, zuhog az olvasóra.

A *Faragatlan költészet* verseiben Pasolini tovább fokozza a „heves leszámolást” a világgal, *A naphoz* soraiban a lírai szubjektum a szociális érzékenység csúcsára jut. A költő a számára leginkább otthonos tájakon és fényviszonyok között barangolva a mindenhová behatoló mediterrán napsugarakhoz mint a „nép barátaihoz” és magukhoz a szeméthalmok között élőkhez intéz ódát. A „náddal és szeméttel teli mezők között” létezőktől a költőt tanultsága választja el, az a körülmény, amely akadályozza, újra és újra megfosztja az igazi poétai szerepben való elmerüléstől. E tézis szerint a poétikum legfelsőbb szintjén az érzékelés teljessége áll, amely az ösztönösség animalitásával érhető el, mindez a Pasolini-portré ars poeticájának legszilárdabb pillére. Az „Ellenállás fényeként” megtestesülő Nap a *Töredék a halálhoz* soraiban már az író számára fontos sivatag terepére juttatja el az elbeszélőt. Ez az a szcena, amelyben, ahogy a biográfus Naldini írja, „kopáran szikrázva” világítódik meg „a nádassal, bozóttal meg mindenféle szeméttel borított part”. A prózában és a filmekben is fontos szereplővé váló deserto értékeként fényesíti meg a térség népének életét és velük együtt a színeikbe, szagukba, életükbe belevesző krónikásukat.³² *A naphoz*, a *Töredék a halálhoz*, *A düh* és a *Lila akác*, ahogy Franco Fortini fogalmaz, az ötvenes évek második felének Pasolini-líróját meghatározó autentikus tradíció bizonyítékai, a rímes disztichon és a klasszikus epigramma kisajátításának legmeggyőzőbb pillanatai.³³

²⁹ Golino, 1992, 135–136.

³⁰ Pasolini, 2013, 107.

³¹ Dobai Péter, *Tékozló Romulus: Pasolini és Róma*, = D. P., *Angyali agresszió: Írások Pier Paolo Pasoliniról és a filmről*, Nagyvilág, Bp., 2002, 176–186, 185.

³² Naldini, 2010, 171; Hasonló következtetésekre jut Szabó György, *A neorealizmus és az experimentalizmus között: Pasolini prózájáról* című írásában. *Filmvilág*, 1989/2, 33–39, 36–37

³³ Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993, 170–171.

A tökéletes ellentét, amely a tájban játszódó történelem és az annak végéhez játékeret nyújtó modern terepek kulisszáinak szembeállításával jön létre, a Pasolini-életmű egyik legfontosabb feszültsége. Mindez a különböző helyszínereső dokumentumfilmekben is tematizálódik (pl.: *Jegyzetek egy afrikai Oresztiáadához – Appunti per un’ orestiade africana*, 1969–70). A két minőség a legerősebben talán a *Disznóól (Porcile)*, 1968–69) című filmben csap össze egymással, a *Korom vallásában* ez a probléma a *Töredék a halálhoz* soraiban mutatja meg markánsan magát. A hiteles leírás, sugallja a narrátor, kizárólag ebben az archaikus, természeti szférában lehetséges, az autentikus kifejezés lehetősége csak itt bukkanhat fel. Ez az „új természetábrázolás” a történeti táj archaizmusából sarjadó organikus entitás,³⁴ amelyben a lírikus pillantása az egész mediterrán térségre nyílik. A valamikori Római Birodalom csomópontjait és határvidékeit, az egykori Mare Nostrum kikötőit pásztázza az embertípusok, népek, rasszok kavalkádjában elvesző tekintet simít végig a (terep)tárgyakon:³⁵ „És most... sivatag vagyok, melyet a szél süketté tett,/káprázatos és mocskos afrikai nap, / mely megvilágítja a földet. // Afrika! Egyetlen / lehetőségem...”³⁶

A *Korom vallása* kötet hűen reprezentálja Pasolini lírájának változatosságát, így az író magyar életműkiadásának mindenképpen fontos pillanata. Tisztán észlelhető benne az a folyamat, amelyben a beérő lírikus, a korábbi szigorú formakövetést elhagyva a részben a beatköltők (elsősorban Ginsberg) hatását is mutató szabadság frissességével tölti meg költészetét.³⁷ A legfontosabb azonban, hogy ez a gyűjtemény a témáiban is radikális lírai szubjektum világképébe nyújt bepillantást, egy olyan univerzumba, amely a magyar líra konvencióihoz képest is nagyon erős, megismerésre érdemes élményeket mutat meg. A szóban forgó kontextus lényegét, a magyar tradícióból nem értelmezhető egyediségét Csehy Zoltán egy közelmúltban megjelent írásában találóan így fogalmazza meg: „Az utcakölykök, illetve a nagyvárosi munkásréteg e szegmensének ábrázolása nálunk, ki tudja, talán a nyugatos hagyomány örök esztétizáló imperatívusza miatt, talán a szociográfiai ihletettségű széppróza népi orientációja miatt, szinte sosem mentes az ideologizálástól, az anekdotizálástól és valamiféle »magasirodalmi« megfelelési kényszertől.”³⁸ Ez a megfelelési vágy Pasolini nyelvétől és képeitől teljesen idegen, ezt az atmoszférát a Pasolini-versnek „magyar hangot” és antik formát egyszerre adó Csehy szép fordításai tökéletesen adják vissza.

A lírikus Pasolinit most felfedező magyar olvasó számára a kiadványt olvasva válhatnak végképp igazolttá Alberto Moravia barátját búcsúztató szavai: „[I]tt mi most a 20. század legnagyobb olasz költőjét veszítettük el, ne lepjen meg senkit saját tehetetlensége.”³⁹

³⁴ Golino, 1992, 136.

³⁵ Giampaolo Borghello, *Il simbolo e la passione: Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Mursia, Milano, 1989, 157–158.

³⁶ Pasolini, 2013, 117.

³⁷ Szkárósi Endre, *Stilust a káoszhoz: A költő Pasolini pályáivá*, Filmvilág, 1989/2, 27–33, 28.

³⁸ Csehy Zoltán, *A kegyetlen tengerfenék 2.: Homotematikus síkok és a nemi ambivalencia mintázatai a modern és a kortárs költészetben*, <http://www.muut.hu/?p=2623>

³⁹ Moraviát idézi Dobai Péter: *Kereszt nélkül a damaszkuszi úton: Emlékezés Pier Paolo Pasolinira, 1922 Bologna – 1975 Ostia*, = D. P., *Angyali agresszió, i. m.*, 8–18, 17–18.