

CSANTAVÉRI JÚLIA

Elsötétülő ég alatt

Pasolini szenvedélye

„Ne állasd önmagad: a szenvedély soha meg nem bocsáthatik.”
(Pier Paolo Pasolini: *La religione di mio tempo*, 1963)

A fenti sor a sokszor idézettek közül való: azok közül, amelyek részben függetlenül eredeti kontextusuktól, a legkülönbözőbb új környezetekben bukkannak elénk. Számos ilyen idézet kering Pasolini életművéből, mióta már több mint három évtizede bekövetkezett a „vágás”, ahogyan ő szerette megfogalmazni. Az életmű tehát lezárult, és ezzel megnyílt a lehetőség az értelmezésre, akár azáltal is, hogy bizonyos verssorok, egy-egy mondat valamely publicisztikából vagy prózai írásból, ritkábban filmszövegből önálló életre kel. Külön izgalmas vizsgálatot érdemelne, miért és hogyan kerülnek elő éppen ezek a mondatok, hogyan változnak, vagy változnak-e a különböző kontextusokban. Egy azonban nyilvánvaló. Olyasmint hordoznak, ami szoros kapcsolatban áll a szerző életének és művének, tehát az *élet/műnek* legbensőbb lényegével, azzal a belső tájékozódási ponttal, amelyből az életrajz elemei éppúgy, mint a művek, elnyerik végső formájukat. Különösen így van ez Pasolini esetében, akinél a személyesen megélt élet és az alkotás között oly keskeny a mezsgye; aki műveiben élt, miközben az életét folyamatosan emelte művé. Hogy visszatérjünk a verssorhoz: láthatjuk, a szenvedély fogalmához szorosan kötődik a meg (nem) bocsájtás, a háttérben pedig ott rejtőzik az önáltatás keserű tapasztalata is. Ebből a szempontból a *szenvedély* kulcsszó is lehet, amelynek segítségével akár az egész életművet átvilágíthatjuk, hogy eljussunk az *egyik* lehetséges olvasatig. Itt és most ennek a lehetséges kutatásnak két aspektusát próbálom felvázolni.

Saját magáról szólva Pasolini mindig úgy fogalmazott, hogy az igazi szenvedély, amely mozgatja a „kétségbeesett életszeretet”, a valósághoz kötődő szenvedélyes viszony, s ez lehetetlenné teszi számára, hogy a létezését természetesnek, azaz magától értetődőnek fogja fel. „Az én szememben minden dolgot valami különös fény

világít meg, amit legjobban szakrálisként írhatnék le. És ez határozza meg a technikámat, a stílusomat” – mondta például egy diákoknak tartott előadáson. A tanulmányaiban gyakran nagybetűvel leírt Valóság ennek a szakralitásnak a kifejezője, barbár istenekhez hasonlóan kétarcú, egyszerre vonzó és taszító, hívogató és büntető, életadó és romboló: a szenvedélyek megélésének helye. Ezzel állította szembe gyakran az immár kisbetűvel írt másik valóságot, a hetvenes évek Itáliájának polgári valóságát, a fogyasztói társadalom technicizált, érzelemmentes, deszakralizált világát, amelyet gyűlölt. De vajon létezhet-e kétféle valóság? E kérdés megválaszolása érdekében vizsgáljuk meg azt a művét, amelyben a legemblematikusabban, leginkább példázatszerűen fogalmazta meg ezt a dichotómiát, a *Médeát*.

A *Médeát* úgy is fölfoghatjuk, mint záró darabját annak a sorozatnak, amelyben a görög mítoszok megidézésével ütköztette a sors által szenvedélybe taszított embert az őt körülvevő viszonyokkal. Nemcsak a jól ismert *Oidipusz király* tartozik ide, hanem egy különös munka, a *Jegyzetek egy afrikai Oreszteiához*, amelyet a *Médea* munkálatainak szünetében tett afrikai utazása közben forgatott, valamint egy színmű, a *Phyládész*, amelyet még 1966-ban kezdett el írni, de bemutatójára csak 1969-ben, tehát szintén a *Médea* forgatása előtt került sor. A nagy görög tragédiaköltők témái lehetőséget adtak Pasolininek az irracionális és racionális viszonyának újrafogalmazására, az ősi és a modern – értsd polgári –, a mitikus és a hétköznapi szembeállításának modellálására. A filmekben mindehhez hozzájárul még egy erős kontaminációs elem, ahogy a görög történeteket mitikus vidékre telepíti. Valóságos helyszíneket választ, de olyanokat, amelyek még magukon hordozzák egy ősi, primitív kor jeleit. Ezeket részben Afrikában (*Oidipusz*, *Oreszteia*), illetve a *Médea* esetében Kappadókiában találja meg. A helyszín megválasztása új dimenziót nyit a filmek jelentésében. Az ősi és a modern konfliktusa ezáltal nem pusztán a modern társadalom saját múltjához való viszonyát jelzi, hanem élesen veti fel Európa kapcsolatát az úgynevezett Harmadik világhoz is.

Pasolini szabadon kezeli Euripidész művét; a hangsúly mindvégig az archaikus, szakrális rítusok, érzelmek által uralt matriarchális világ és a férfiak által vezetett, modern, racionalitáson nyugvó rend találkozásának tragikumára kerül. A narráció szaggatott, újabb és újabb lökésekkel halad előre, s csak az esszenciális elmesélésére szorítkozik. A *Médeát* közvetlenül megelőző két filmhez, a *Teorémához* és a *Disznóólhoz* hasonlóan kevés a szöveg, s az sem egyenletesen oszlik meg. Hosszú csendek és hirtelen felpörgő monológok váltják egymást. A szereplők közötti viszony ritkán nyilvánul meg párbeszédben, alapvetően a test jelzései fejezik ki a változásokat. Fontos, hogy Pasolini a két főszereplőt ismét nem színészi kvalitásaik alapján választja ki, hanem saját *valóságuk* miatt; azokért a jellegzetességekért, amelyeket fizikai megjelenésük, magatartásuk sugall. A Jászónt alakító Giuseppe Gentile híres atléta, erős és ugyanakkor törekeny ifjú, aki gondtalanul bonyolódik a játékba, fogadja el, amit a körülmények felkínálnak. A film expozíciójában

tanúi lehetünk neveltetésének. A Kentaur nemcsak születésének titkát tárja fel, hanem a valóság titkába is bevezeti. „Minden szent, minden szent, minden szent! Nincs semmi természetes a természetben, édes fiam, ezt sose feledd el. Amikor a természetet természetnek látod majd, akkor minden véget ér. Isten veled ég, tenger, isten veled!” Azonban ez a titok, ez a szenvedély, amelyet a gyermek Jászón még átél, egyre inkább megfakul, ahogyan a Kentaur is elveszíti mitikus alakját és átalakul szomorú, kiábrándult emberré. Mire Jászón férfivá érik, a deszakralizáció is teljessé válik. „Tulajdonképpen nincs is Isten” – mondja neki az immár emberré lett Kentaur.

Röviddel a film bemutatója után a Garzanti Kiadó megjelentette az eredeti forgatókönyvet, amely azokat a jeleneteket is tartalmazta, amelyek nem kerültek be a filmbe, de tudjuk, hogy a rendező többet leforgatott közülük, majd a vágósobában kerültek ki a végleges változatból. Sokat elárulnak mindenesetre a rendező intencióiról. Ebben a változatban a fenti bevezető rész jóval több jelenetből áll, s bennük a Kentaur által megszólított Istenek valóságosan is megjelennek. Bár a Kentaur óvja tanítványát a találkozástól, a kamasz Jászón leitatja mesterét, és behatol az Istenek által őrzött övezetbe, ahol találkozik a Föld Istennőjével, Démétérrel és a Nimfákkal. „...először megijednek tőle stb. Aztán rájönnek, hogy csak egy gyerek és játszani hívják (most ő ijed meg stb.) De nem is olyan ártatlan a fiúcska... Van mersze különös pillantással tekinteni a Föld Istennőjére. A Nimfák megértik és csak kacagnak, kacagnak... Aztán kacagva továbbmennek a kukorica és a szőlő sorai között. Jászón kettesben marad Démétérrel, aki fehérlő, anyai testéhez vonja.”¹

Maria Callas sem színésznői, még kevésbé énekesnői tehetsége miatt lesz Pasolini Médeája. (Bár tagadhatatlan, a producer, Franco Rossellini ajánlja őt a rendezőnek, s ebben bizonyára benne van a számítás, hogy a híres énekesnő szerepeltetése segíti majd a film nemzetközi sikerét.) Pasolini olyan asszonyt látott benne, aki görög paraszti családból származik, tehát egy ősbib, mélyebb tradíciókkal rendelkező közegeből jön, de karrierje már tipikusan a polgári léthez és kultúrához köti. „Sokat jelentett a szerep kialakítása szempontjából... A barbárság, ami mélyen benne él, amit látok a szemében, a vonásaiban, de sohasem nyilvánul meg közvetlenül, sőt a felszínen szinte el is tűnik, tehát a Korinthosban töltött tíz év, egy kicsit az ő életét is jelenti.”² Amikor először pillantjuk meg a filmben a barlang sötétjéből kivilágító premier plánban, az arc világító fehérsége és a szemek sötétje mellett csak a ruhát díszítő súlyos ékszerek fénylenek. A királyi papnőt látjuk, aki a termékenység rítus elvégzésére, emberáldozatra készül. Erős, magabiztos, amilyen erősek és magabiztosak azok az értékek és tradíciók, amelyeket képvisel. Minden megváltozik azonban, amikor világába berobban az Idegen. Pasolini villámcsapásszerű változásként mutatja be a szenvedély születését. Médea elájul – ebben a pillanatban elhallgat az ősi ritmusokat idéző zene is, ami eddig a Kolkhiszban játszódó jeleneteket és főként

1 *Medea – un fim di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milánó, 1970, 30.

2 Giusti, Luciano de: *I film di Pier Paolo Pasolini*, Gremese, Róma, 1983, 111.

Médea alakját kísértc. A papnő megszentsteleníti a szakrális tárgyát, az aranygyapjút, ráveszi bátyját, hogy lopják el, majd feláldozza a testvérét, hogy Jászón és társai elmenekülhessenek. Ez az áldozat azonban már nem a szent rítus – bár hasonlóképpen megy végbe –, hanem egyszerű gyilkosság, mi több, hasonlóképpen profanizáló tett, mint az aranygyapjú elrablása, hiszen Médea a szakrális áldozathoz hasonlóan annak érdekében, hogy az üldözök időt veszítsenek a kereséssel, feldarabolja a testet. A dupla szentségtörés által Médeia végzetesen elveszíti a kapcsolatát azzal a világgal, amelyhez eddig tartozott. „Beszélj hozzám, Föld, hadd halljam a hangod! Már nem emlékszem a hangodra! Beszélj hozzám Nap! Beszélj hozzám fű! Beszélj hozzám kő! Lábam a földet tapodja, és nem ismerek rá többé! Szemem a napra emelem, és nem ismerek rá többé!” – kiáltja kétségbeesetten a tengerparton. A szenvedély, amellyel Jászónt követi, szembefordítja saját közössége szabályaival, s kitaszítottá válik.

Témánk szempontjából itt meg kell említenünk egy fontos részletet, amelyet Pasolini homályban hagy: nem jelzi a filmben, de éppen ezért mélyebb jelentősége van. A rendező, aki ebben az időben a „népszerűtlen mozi” híve, azaz mint egy elméleti írásból kitűnik, olyan nézőkre számít, akik beavatottak, a művész cinkosai, a történet több pontját is tudottnak veszi, amelyek ettől még nem kevésbé jelentősek. Ilyen az a körülmény, hogy Médea elsőpró szenvedélyének szintén szakrális oka van. Profánabbul megfogalmazva, maguk az Istenek az okozói. A mítosz szerint Héra istennő veszi rá Aphrodité, hogy Erósz nyilának segítségével szerelembe ejtse a kolkhiszi király leányát, ezáltal biztosítva Jászón sikerét. A film erre csak annyiban utal, hogy Médea éppen akkor pillantja meg Jászónt, amikor a templomban imádkozni akar. A Médea pusztulását okozó szenvedély tehát isteni eredetű, s az Isten által „meglátogatott” ember Pasolini univerzumában engedelmeskedni kényszerül, még ha ezzel bűnbe, romlásba, kirekesztettségbe taszítja is önmagát és másokat. Nem véletlenül hangzik el a tanítás a Kentaur szájából Jászón neveltetése idején: „Ó igen, minden szent, de a szentség egyben átok. Az istenek, akik szeretnek – ugyanakkor – gyűlölnék is.”

Szintén a Médea forgatása idején mutatták be Pasolini egy másik darabját, az *Affabulazione*t (magyarul *Mámor* címmel jelent meg és került színpadra). Ennek a *Teorémához* hasonló nagypolgári közegben játszódó verses színműnek a hőse az Apa, aki egy álom révén rádöbben arra, hogy szerelmes a fiába. A szenvedély elemi erővel ragadja ki megszokott életéből, zúzza szét erkölcsről, kultúráról, családról, szexualitásról, magán- és társadalmi életéről vallott sztereotípiáit, és sodorja a tragikus tett, a gyilkosság felé. Bár a darabban Pasolini nem használja a görög dráma formáját, többször is megjelenik benne Szophoklész árnya, egyéb funkciói mellett átjárást teremtve a görög mítoszok gondolatvilága felé.

Ilyenformán Médea bár kitaszítottá válik, épp szenvedélye révén nem veszíti el mitikus dimenzióit. Az archaikus identitás tovább él

a Jászón iránt érzett szerelemben, az erotikus vágyban és beteljesülésben. A papnő helyére a fekete mágiát ismerő varázslónő hírében álló asszony lép, amelyet a Jászón mellett megismert új, racionális és pragmatikus világ nem tud elfogadni. Médea kirekesztett marad a gazdag Korinthoszbán is, ahol rettegnek attól a világtól és attól a szenvedélytől, amit képvisel. Az újabb krízis akkor jön el, amikor rá kell döbennie, hogy ez a szenvedély is megcsúfoltatott. Jászón a hatalom megszerzésének érdekében új, hivatalos nászra készül a király, Kreón lányával, Glaukéval. Médea ekkor döbben rá, hogy kifosztották, szenvedélye ürességhez vezetett, régi énje elvesztése után semmije sem marad. Első ízben látja racionálisan a dolgokat, s éppen ez a racionális nézőpont ad neki erőt, hogy az események passzív elszünetéből cselekvővé legyen, saját belső tragédiáját tettekké válva visszataláljon az archaikus kötelékhez, amely valaha a természet teremtő erőihez fűzte. De ez az erő most már csak rombolásra képes.

Ezen a ponton Pasolini „megduplázza” a történetet. Euripidész tragédiájában a mágikus erejét a bosszúra összpontosító Médea méregbe áztatott díszruhát küld Glaukénak, amely meggyullad a lány testén, így okozva a halálát. A rész, amelyben egy hírnök minderről beszámol a nézőknek, a darab legszebb, legnagyobb költői erejű passzusai közé tartozik, s Pasolini is oly nagy becsben tartotta, hogy szó szerint illesztette be a forgatókönyvbe azzal a megjegyzéssel, hogy a leforgatandó jelenetnek a lehető legpontosabban kell követnie az Euripidész által leírtakat. A megvalósult filmben azonban ez a rész valójában csak álom, amely az álmok természete szerint az esszenciális elemekre szorítkozik. Médea, aki egy utolsó szerelmi együttlétre hívta magához Jászónt, álmodik a bosszúról. Amikor azután Jászón valóban eljön, újra látjuk az álombeli jelenetsort, újra halljuk a párbeszédet, ám mindent most már jóval realiztikusabban. Az öltözetek, a mozdulatok apró különbségei figyelmeztetnek rá, hogy most már az éber valóságban vagyunk. Amikor azonban a valóságos Glauké magára ölti a ruhát, nem csapnak fel a lángok. Glauké saját belső rettenetétől úzve, talán a lelkiismeret-furdalás elbírhatatlan készítésére szalad fel a toronyba, hogy onnan a mélybe vesse magát, s szörnyű halálát látva Kreón is utánaugrik. Médea bosszúja az *álomban* megfelel az ősi varázslás szertartásának, az *ébredésben* azonban bár magában foglalja az előbit, mégis merőben új, épp annak a nagyon is modern neurózisnak a következménye, amelytől Kreón óvni akarta a lányát azzal, hogy számúzi a város közeléből a megcsalt asszonyt.

Francesca Ricci a *Médeáról* szóló tanulmányában rámutat, hogyan kapcsolódik ez a megkettőződés a film egy másik „duplumához”, a Kentaur megkettőződéséhez. Jászón Korinthosz kapuja előtt ismét találkozik nevelőjével, a Kentaurral, aki azonban már nem egy, hanem kettő. A szent Kentaur, aki a világ szakrális titkaira oktatta Jászónt, valamint az emberré lett laikus egyszerre jelen. A szent nem szólhat „...mert a logikája olyannyira különbözik a miénktől, hogy nem tudnánk megérteni...” – ezért a modern Kentaur beszél

helyette. „Mert az, ami szent, megmarad az új, megszenteltelenített formájában... Mert semmi sem akadályozhatja meg a régi Kentaurt abban, hogy érzelmeket keltsen, és engem, az új Kentaurt abban, hogy kifejezzem azokat.”

Pasolini szerint nincs tehát kétféle valóság. Az ősi, archaikus világ tovább él az új formában, ha rejtve is, s az új Kentaur (költő? művész? tanár? próféta?) feladata, hogy beemelje az új világba.

Ha meg akarjuk érteni Pasolini gondolkodásának gyökereit, vissza kell mennünk ifjúságának Friulijába, szenvedélyeinek szülőhelyére. Erre hív minket ő maga is, amikor Jászón neveltetésének helyszínéül a Gradóban felfedezett lagúnát választja, a békésen zöldellő észak-olasz tájat, amely saját nevelődésének színeit idézi. Itt találkozik az első és legnagyobb szenvedéllyel, az édesanyja által közvetített költészettel, ide, a paraszti életformában évről évre megtapasztalt újjászületés-élménybe nyúlnak mitikus látásmódjának gyökerei, s idefűzik homoszexualitásának felfedezése és első tapasztalatai is. Itt éli át a háborút, itt szembesül a fasizmussal és veszíti el öccsét, a partizánnak állt Guidót; itt csatlakozik a kommunista mozgalomhoz, és itt zárják ki először belőle. És innen kell végül fiatal tanárként édesanyjával Rómába menekülnie részben a háborúból lerobbant alkoholistaként hazatért apa erőszakoskodásai elől, de főleg azért, mert pedofiliáért perbe fogják.

Erős ellentmondások feszítik tehát ezt a világot, amelyben a fiatal lélek a költészet iránytűje szerint próbál tájékozódni, miközben egyre erőteljesebben kell megélnie saját másságát és az ebből adódó kirekesztettséget, amely egész életén és művén végigvonuló alapotívummá válik. Hogy mennyire szorosan és megbonthatatlanul kapcsolódik egymáshoz esetében a nyelv iránt érzett és a fizikai szenvedély, arra álljon itt egy példa egy nyelvészeti tanulmányából, amelyben egy marxista nyelvészeti alapjait lerakandó az írott és beszélt nyelv különbségeiről értekezik, természetesen a beszélt nyelv felé billentve az érzelmi mérleget. Hirtelen egy személyes emlék kerül előtérbe:

A bellúnói időkben, pontosan három és három és fél éves korom közt éreztem először, hogy belém hasít az érzéki szerelem: ugyanaz, amit (tizenhat és harminc éves korom között kegyetlen élességgel) azóta is érzek: az a szörnyű és sóvár édesség, amely a szerelem tárgya előtt a zsigerekbe kap, megperzseli, széttépi, felemészti őket, mint pusztító, forró szél. Azt hiszem, e szerelem tárgyából csak a lábaira emlékszem, pontosabban a térd mögötti mélyedésre a feszülő inakkal, és önfeledt, erős, boldog, gondoskodó, de áruló, mindig máshol járó lényre összességére... Nem tudtam, persze, mi ez, csak az érzés fizikai jelenlétét éreztem, ez azonban zsigerszorítóan tömény és forró volt. Tehát az érzés megnevezésének fizikai szükségletében s tisztán orális (beszélői s nem írói) lényemmel kitaláltam egy kifejezést. Ez a kifejezés, pontosan emlékszem, a TETA VELATA volt.

Egyszer elmeséltem ezt a történetet Gianfranco Contininak, aki azt mondta, hogy ez először is tipikus prehisztórikus nyelvi jelenség: reminder

volt, mégpedig az ógörög „*tetis*” (közismerten nemet jelent, hím- és nőnemet is) remindere.³

A szenvedély tehát mint nyelvi alkotóerő nyilvánul meg. Ugyanakkor szorosan kötődik a tájhoz, s a tájjal és a természettel együtt élő társadalmi réteghez; innen veszi nagyságát és költészetét. Ezt tanúsítják a háború idején keletkezett, egészen 1982-ig publikálatlanul maradt befejezetlennek tűnő kisregények, az *Amado mio* és a *Tisztátalan cselekedetek*, amelyek már magyarul is olvashatók. Közülük főleg az utóbbi ad lehetőséget arra, hogy bepillantsunk a formálódás éveinek kulisszái mögé. A naplószerűen megírt kisregény nyilvánvaló autobiografikus elemekből építkezik, s főhőse, Paolo, a fiatal tanár könnyedén azonosítható az íróval. Vallomásaiban – amelyeket hol egyes szám első, hol harmadik személyben ad elő, talán a regény befejezetlenségét erősítve, talán azért, hogy az olvasót folyamatos lebegésben tartsa a szubjektív és az objektív nézőpont között – nemcsak a homoszexualitással szembesülünk, hanem a szerelem egy sajátos formájával is, amelyben a kamasz fiúk iránt érzett vonzalom párhuzamosan halad a tiszta, ártatlannak tekintett táj és a mögötte felsejlő, archaikus világ iránti egyre erősebb kötődéssel. Az a Friuli, amelyet Pasolini leír, egyrészt a háborútól megviselt, sárban fuldokló, a légiriadó sivításától és az ellenséges repülő hangjától megviselt vidék, másrészt egy még romlatlan, vad tájék a tündöklően kék ég alatt, erekkel és ligetekkel, szélesen elterülő szántóföldekkel, kankalinnal benőtt árkokkal, ahol az életet a paraszti munka és a közösségi ünnepek ritmusa szabályozza. A fiúk, akikre a fiatal tanár vágya irányul, elszakíthatatlan részei ennek a szépségnek.

*A Nyár csendesén vitte véghez a csodáit: a fák koronáját villámló fényekkel tarkította, meleg, erős, drága fények voltak ezek, míg lent, a patak medrének mélyedéseiben és kanyarulataiban, határozott körvonallú, arannyal szegett árnyékokból emelt falat. Ezer madár énekelt, különböző oktávokon, egymást váltva vagy kórusban. A csendet édesen hasította fel a hangjuk, egyszer az emberi torok hangváltoztatásaihoz hasonlóan, más-kor trillázva vagy csivitelve, állatok módján. Mindez kissé elvonta a figyelmemet, de nem annyira, hogy megszabaduljak ettől a megszállott várakozástól és féltékenységtől a mezők iránt, melyeket Bruno meztláb taposott. Gyakran úgy tűnt, emberi hangot hallok a madárénekek kusza szövevényében, ilyenkor felálltam, remegve, abban a képtelen hitben ringatva magamat, hogy Bruno hívogat.*⁴

Az elbeszélés középpontjában ez a szenvedély áll, amely azonban az első perctől tele van bűntudattal, egyszerre okoz elragadtatást és félelmet. A félelem háttérében ott húzódik a rettegés: előbb az elutasítástól, majd attól, hogy a kapcsolat lelepleződik, s végül,

3 Pasolini, Pier Paolo: *Eretnek empirizmus*, Osiris, Budapest, 2007, 93. Dobolán Katalin fordítása.

4 Pasolini, Pier Paolo: *Amado mio; Tisztátalan cselekedetek*, Kalligram, Pozsony, 2008, 128. Preszler Ágnes fordítása.

mégis súlyosan, a vallás által közvetített isteni büntetéstől. Amikor Paolo (egyik?) szerelme megbetegszik, a tanár mély válságba zuhan, az öngyilkosság gondolata foglalkoztatja. Úgy érzi, ez Isten büntetése, vagy inkább az egyetlen lehetőség, hogy Nisiuti a halálban megtisztuljon.

Pasolini nemcsak lenyűgöző őszinteséggel, de árnyaltan, minden gazdagságát kibontva írja le a kapcsolatokat a fizikai aspektustól az érzelmi hullámzásokig.

Úgy tűnt, [Nisiuti] sokkal jobban előre látta a jövőjüket, mint Paolo – azt, ami közöttük kellett, hogy történjen. Barátságuk két évében nem múlt el nap, hogy ne látták és csókolták volna meg egymást. Mert ez több volt, mint szerelem, barátság volt és még inkább szenvedély. Nisiuti Paolo szemében tökéletes volt, szalma- és tejszagával, rózsaszín bőrével (amelyet az első tavaszi napok kezdetek már barnítani), tiszta szembogarával.

Minden megvolt benne, ami a szerelemhez szükséges, árnyékok és rejtett oldalak nélkül. Titka, mint ahogy pillantása is, tündökölt, akár a napfény.⁵

Szinte minden elemet megtalálunk a *Tisztátalan cselekedetek* lapjain, amely Pasolini későbbi életművének belső motorját működtette. A kirobbanó életszeretetet, legyűrhetetlen vitalitást, az erős kötődést a valóság kézzelfogható formájához, a természet és az emberi test által közvetített szakrális rendjéhez; az emésztő, a társadalmi közeggel szembe fordító szenvedélyt; az örök fájó küzdelmet az őszinteségért, a kirekesztettségének, másságának elfogadásáért és az alkotásban való meghaladásáért; a magány kétségbeesését, a tanító szándékot és a szolidaritást. Attilio Bertolucci az első kiadás-hoz írott előszavában rámutat: a fiúk, akiknek a szerelméért küzd a kisregény lapjain, nemsokára egy másik regény hősei lesznek. Az *Álom valamiről* már politikai szolidaritást is vállal a szegényparasztnak a nagybirtokosok elleni harcával.

1975-ben, a halála évében, amikor elkészíti a szintén ebben az időszakban írott verseinek, a *Meglio gioventù*nak az átiratát, így összegezi az eltelt majd három évtizedet *Harangok éneke* című versében:

*Mindennel együtt maradtam, csak az életem és a világ
értelmének látszó nagy önáltatás tűnt el:*

*így térek vissza, leszakadt hidakon, mint
egy kíváncsi.⁶*

⁵ Uo. 150.

⁶ In Pasolini, Pier Paolo: *Egy halott énekei*, Új Mandátum, Budapest, 1994, 113. Parcz Ferenc fordítása.