

KISS ERNŐ CSONGOR

INARTICOLATO

Szabad függő beszéd és popelem
Pasolini értelmezésében*Kedves fogok-e lenni szemedben?*

DANTE: ISTENI SZÍNJÁTÉK

■ Az írás átfogóbb kontextusaként Pier Paolo Pasolini forgatókönyveinek műfaji, strukturális, stilisztikai jelenségeivel foglalkozom, pontosabban azzal, hogy forgatókönyveiben a leírás és a szabad függő beszéd irodalmi technikáit alkalmazó szövegrészletekben milyen értelemben tekinthető problémásnak a Pasolini által autonómként, dinamikusként meghatározott és leírt¹ forgatókönyvi struktúra, s hogyan lesznek ezek a részletek irodalmi szövegekké, amelyeket forgatókönyvi struktúrába szőtt regény- vagy filmnovellarészletként is olvashatunk.

Mint sok más kérdés Pasolini munkásságában, a szabad függő beszéd sem elszigetelten vizsgált, nem pusztán nyelvészeti probléma, hanem szorosan összekapcsolódik filmben és irodalomban betöltött szerepeivel. Az sem szokatlan, ahogyan a kérdést legrészletebben tárgyaló, *Hozzászólás a szabad függő beszéd kérdéséhez* című tanulmánya egy, az akadémiai állásponttal élesen vitázó, az alkotó hadállását védő opponálásból születik, s válik egy diszciplínák és médiumok kereszteződésében álló, Pasolini számára különösen fontos kérdéskört, a *mimézis* és a *szabad függő beszéd* kapcsolatát tételesen megalapozó írássá. Giulio Hercezeg (Hercezeg Gyula) *Lo stile indiretto libero in italiano* (1963) című munkájához (az előbbi címmel) írt tanulmányában Pasolini bevallja, hogy szövege recenzióknak készült, de az olvasottakkal szem-

beni ellenállása a széljegyzetek és exkurzusok ilyen halmazát eredményezte. Pasolini legfőképp egy olyan definíció ellen tiltakozik, „miszerint a szabad függő beszéd egyszerűen a hős gondolatait adhatja vissza, nem pedig a szavait, illetve *a szavakat, amelyekkel gondolatait kifejezi*”.² A szereplő gondolatai újraélhetőek, felidézhetőek, de a szavai nem, az elbeszélő csak közelítheti a próza nyelvét a szereplőéhez, és fordítva. Kényszerűen utánoznia kell. Ezt különösen akkor tartja fontosnak Pasolini, amikor a szerző csupán hősén és nyelvén keresztül ismeri egy bizonyos társadalmi osztálynak a világát.³ Mondhatjuk úgy is, hogy a szereplő gondolatainak és nyelvének szerző általi újraélése és bemutatása a nyelvi, kulturális és történeti sajátosságok mimézise révén valósul meg. És a *nyelvi mimézisnek* ez az aspektusa az, ami a szabad függő beszéd Pasolini által „alapvető és állandó” jellegzetességének tartott társadalmi tudatosságát megadja. A pusztán nyelvtani forma könnyen elfedheti ezt a tényt, hiszen sokszor előfordul, hogy az idézett beszéd az író saját nyelvén fogalmazódik meg, vagyis egybeesik az író és a hős nyelvi világa. Ám minden ilyen esetben belső monológgal van dolgunk, amikor is a szerző ürügyként használja ezt a formát saját gondolatai továbbítása érdekében, mely gondolatok szükségszerűen nem a szereplő sajátosan eltérő nyelvi és társadalmi világát köz-

vetítik majd. A szabad függő beszéd „csakis az íróétől alapvetően különböző nyelven íródhat”.⁴ Ilyenként a nyelvi mimézis inkább lexikális, mint grammatikai, mindemellett leginkább *stilisztikai*. A más nyelv pszichológiai, kulturális, társadalmi különbségeket feltételez az író és hőse között. A szabad függő beszéd alkalmazása mindig „társadalmi jelentőségű”, vagyis logikailag magában foglalja a nyelv és a társadalom, a mű mint nyelvi képződmény és a társadalom viszonyának problémáját. Említett tanulmányában Pasolini a szabad függő beszédnek csupán az irodalmi hagyományban betöltött poétikai-stilisztikai szerepéről tesz említést. A nem funkcionális, hanem stilisztikai értékű használatot úgy értelmezi, hogy a szabad függő beszéd nem annyira a szereplők belső világának pszichológiai vagy társadalmi jellegű átélése révén születik, mint inkább a stílus kedvéért, ami mások beszédének újraélése folytán oda vezet, hogy a mimézisben és a regiszterek kontaminációjában⁵ felszínre hozott nyelvi anyag kifejező erőhöz jut. A szabad függő beszéd terepet adhat ironia, szereplőkkel szembeni rokonszenv vagy ellenszenv kreálásának. Ilyen jellegű, stílárhasználati értéke a szabad függő beszédnek a *popelem*.⁶ A popelem Pasolini-féle körvonalazása és filmes megjelenítése azt mutatja, hogy ez inherensen hordozza az elemet megképző nyelvi anyagot és a maga által keltett szubverzív hatást is.

Az alkotó nyelvi mimézisben megvalósuló társadalmi-szociális tudatoságát szűkebb értelemben az is megerősítheti, amit Pasolini (anya)nyelvi környezetéről árul el, hogy ti. Olaszországban és az olasz nyelv viszonylatában hangsúlyosabb az, hogy a társadalmi különbségek szókincsbeli és dialektusbeli eltérésekkel járnak együtt. Hogy ez mit jelent, és milyen kapcsolatban áll a szabad függő beszéd „helyzetével”, Pasolini nyelv(észet)ji alapvetéseiből lehet felfejteni. Az 1972-ben megjelent *Empirismo eretico* (magyarul: *Eretnek empirizmus*, Osiris, Bp., 2007) tanul-

mány- és esszéketének nyelv-irodalom-film hármasszerkesztése is egy hierarchiát tükröz, illetve azt, hogy milyen metódusú Pasolini elméleti, interdiszciplináris műhelymunkája: a nyelvi jelenségek vizsgálata és a róluk alkotott sajátos elképzelés meghatározó, és elméleti minimumként működik az irodalomról és azt követően a filmről szóló értekezésben. Így a kötetet nyitó *Új nyelvi kérdések* című tanulmányban megfogalmazott felvetések ilyen követendő elveket és vitatandó kérdéseket emelnek be. Legterjedelmesebben az olasz nyelv státusát meghatározó jelenségekről beszél, mivel meglátása szerint az közttes állapotba került: nincs tulajdonképpeni értelemben vett olasz nemzeti nyelv, ha valamiféle egységét kellene megragadni, az nyelven kívül keresendő: a polgárság nyelvhasználatában. A polgárság használja élőbeszédben a kommunikáció eszközeként szolgáló köznyelvet, vagy ahogy Pasolini görög analógiával nevezi: a *koiné*, ugyanakkor írásban az irodalmi nyelvet. Egy széttöredezett történelmi-társadalmi testet takar ez a nyelv(használat), ami vertikálisan és horizontálisan is erősen tagolt, a *koiné* pedig erősen dialektizált. A nem a nemzeti valóságot tükröző, de normativizált, intézményesen használt írott nyelv tehát csak egy pszeudonemzeti nyelv. Letéteményese az olasz polgárság, amely nem tud azonosulni a nemzet egészével. Az is dilemma (volt), hogy melyik lenne az a nyelvi réteg, amely úgy tudna nemzeti nyelv rangjára emelkedni, hogy közben a társadalom egészét átfogja. A római-nápolyi regionális köznyelv (*koiné*) után Pasolini egy másik perifériális próbálkozásról számol be, ami az északolaszországi ipari régió technokrata nyelvhasználatából indul ki. Az északi városok birtokában van az a nyelvi alap, amely a többi dialektus helyettesítésére törekszik. A technológia nyelve a tipikus új életmód fő nyelvi közege, ami az olaszt új, egységes nemzeti szellemként egyneműsíti és eszközszerűsíti. Pasolini ellentmondásaiban, de lelkesen prezentálja az egész jelenséget: a

perifériák győzelmeként, a valóságos Olaszország győzelmeként a retorikus Itália felett, amit ugyanakkor a kapitalista hegemonia pozíciója valósít meg.⁷

Pasolini markáns véleményformálásának az is velejárója, hogy elméleti, módszertani vitákban sokszor hajlik vízváltató megoldásra: ha egy elgondolást kizárólagosnak tart, adott elképzeléseit kiemelve sajátos elméleti, módszertani paradigmát teremt. *Új nyelvi kérdések* című tanulmányában ugyan vázolja az új, eszközszerűvé tett nyelv változási csomópontjait, tendenciáit, de (a magyar olvasó számára) belátható módon nem tesz semmilyen teoretikus pozíciójából következő lépést afelé, hogy valamelyik rétegnyelvet, regionális köznyelvet stb., vagy éppen a pszeudonemzeti nyelv irodalmi változatát jelölje ki sajátjaként. Az elméleti diskurzusban vágyott és hangoztatott össznépi, valóságos egységet mutató nyelvhasználatot – úgy tűnik – a sokféle és divergencia palettájának változatlan hangsúllyal történő felmutatása és érvényesítése által akarja elérni. Ha ez nem így lenne, a szabad függő beszéd Pasolini mércéjével mérhető társadalmi tudatossága szűnne meg. Márpedig a társadalmi tudatosságot a kimondott és vállalt elvek vehemenciájával hangsúlyozza a *Hozzászólás a szabad függő beszéd kérdéséhez* című tanulmányában is. Az akadémiai állásponttal való szembehelyezkedés mellett sajátos kritikái élt hoz baloldalisága. Az említett tanulmány egy bekezdésében a leggyűlöttebb és legelviselhetlenebb dolognak nevezi, amikor a szerző nincs tekintettel a szereplő nyelvi (ezen keresztül társadalmi) közegének minőségeire, filiszter módon uralja annak kifejezési formáit, s ezzel azt árulja el, hogy képtelen a sajátjától különböző élettapasztalat létét elismerni. A bekezdés végén a polgári szerző saját korlátaiból adódó írói formáit már így írja le: „olyan cselekedetet vísz végbe, ami csak az első lépés az előjogok védelmének különböző formái, sőt egyenesen a rasszizmus felé: ilyen értelem-

ben nem szabad többé, hanem elrendelésszerűen a saját osztályához tartozik: semmi sem választja el őt egy rendőrfelügyelőtől vagy egy lágerbeli hóhértól.”⁸ A művészet demokratikuságát Pasolini koncepciója a nyelvi, stilisztikai, poétikai forma mögött rögzülő szerzői elgondoláson kéri számon, de elfogultsággal korántsem vádolható, hisz az író érzékenységének és nyitottságának esetleges hiányával az alkotó autonómiája vesz el. Nem bagatell téről van szó, nemcsak a tudomásul vétel humánus gesztusáról, hanem a valóság pluralitásának megőrzéséről, amit a nyelvi reflektáltság tud érzékletesen közvetíteni és a művészeti térben hitelesen megvalósítani. Nem véletlen tehát a fent említett konszenzus hiánya: Pasolini irodalmi és filmes művei is azt mutatják, hogyan őrződik meg a különböző nyelvi regiszterek között a karakter egyedisége, hitelessége, egyszóval az uniformizálhatatlan (nyelvi) valóság, amit felszínre hoz, anélkül hogy alkotói elveit egyetlen nyelvi regiszter kizárólagossága tenné hiteltelenné.

Mindez indokoltá teszi két újabb szempont beemelését a vizsgálódásba: a filmjeiben (egyúttal forgatókönyveiben) és regényeiben popelemként használt dialektus és szabad függő beszéd, a nyelvi mimézis, illetve a nyelvi kontamináció Pasolini számára par excellence példáját, Dante *Isteni színjátékát*. E kettő Pasolini irodalmi és filmes tematikájú tanulmányaiban is sokszor használt referencia lesz, fontosnak tartva a *Comediában* példaértékűen használt nyelvi mimézist, melyben Dante egyrészt a kor konvenciójával ment szembe, amikor olaszul, a firenzei polgárság nyelvén írt, másrészt olyan heterogén, zsargonból, elit-, szak-, illetve idegennyelvi átvételekből kontaminálódó, alapvetően irodalmi rétegnyelvet teremtett meg, amelyet ő maga gyakorlatilag sohasem beszélt. A nyelvi mimézisnek nem mellékesen az is hozadéka, hogy Dante nem merült el egy szilárdan egységes világképben – mint az a középkori klerikális-teológiai univerzalizmusra jellemző volt –, ha-

nem nyelvi, társadalmi környezete vetületeként egy olyan analitikus világkép bontakozott ki művében, melyet különféle ellentmondásos társadalmi-politikai, következőképp nyelvi jellemzők osztottak meg.⁹ Pasolini szerint ez utóbbi jellemző a kortárs olasz társadalomra is. Ezt a Dante tudós poétikájához való kapcsolódást nem árt figyelembe venni és vizsgálni a Pasolini nyelvileg és ethoszban is plurális regény- és filmvilágaira gyakorolt hatások vizsgálatakor.

A szabad függő beszéd egyik stílris jegyét Pasolini *popolemnek* nevezi. A popelem a *dialektus*, az alsóbb nyelvi regiszter szubverzív hatása, olyan, a „maga villámcsapásszerű, artikulálatlan, kizárólagos és egyértelmű, tömb-szerű mivoltában szentségtörő jelen-ség”,¹⁰ ami Pasolini írott műveiben (regény, vers, forgatókönyv, dráma) és filmjeiben is egyaránt hangsúlyosan van jelen. Munkássága korai korszakában maga is friuli dialektusban ír verset és drámát,¹¹ továbbá terjedelmes bevezető tanulmányokkal ellátva olasz népköltészeti antológiát szerkeszt (*Canzionate italiano*, 1955), és kiadja *A XX. század tájnyelvi költészete (Poesia dialettale del Novecento*, 1951) című antológiát. Pasolini szerint a nyelvek annál inkább hagyják kibontakozni a szabad függő beszédet, minél gazdagabbak dialektusokban, vagy minél jobban különválnak bennük a „populáris és a művelt nyelv”.¹² Ő ugyan csak a dialektust említi pop-elemként, de műveinek vizsgálata (és a későbbiekben bemutatásra kerülő példa is) azt mutatja, hogy a dialektus mellett tulajdonképpen a nyelv vertikális és horizontális tagozódásának minden rétegét lehet ilyenként említeni. A nyelvi heterogenitás mellett érvényesül egy műfaji-formai tagozódás is, ahol a különböző formájú, ritmikájú, műfajú és ezek szerint eltérően (nem) kanonizált szövegek keverednek és váltanak ki elementáris hatást.

A következőkben egy kompakt példáját mutatom be annak, ahogyan egyik (de messzemenően nem egyet-

len) alkotásában remekül (képi és nyelvi médiumban egyaránt) ötvöződik Pasolini irodalmi nagybeszélések (újra)értelmezésére irányuló törekvése, a nyelvi regiszterek szimultán jelenléte és egy 20. századi profán történet. Filmjeiben Pasolini a 13–14. századi irodalom (*Canterbury mesék*, *Isteni színjáték*, *Dekameron*) nagy, kanonikus műveit, illetve sok más kulturális, vallási vonatkozásban emblematisz művet (*Szentírás*, *Az ezeregyéjszaka meséi*, Euripidész: *Médeia*, Szophoklész: *Oidipusz király*) dolgozott fel, olyan narratív keretet teremtett, melyben klasszikus szövegek hangzanak el, gyakran eredeti formájukban. A *Mamma Róma*¹³ című filmjében egy római prostituált anya, Mamma Róma és fia, Ettore történetét meséli el, az anya jóhiszemű, őszinte, de kevésnek mutatkozó próbálkozásait az irányba, hogy fiát megóvja és felemelje abból az alvilági, kiszolgáltatott életből, amit tulajdonképpen e cél megvalósításának egyetlen lehetséges eszközeként választott valamikor. A film azonos című forgatókönyvének negyvenkettedik jelenetében Ettore a börtönkórházban leköltözve, lázálomban szenved, s körülötte a rabok az *Isteni színjáték* egy részletét idézik:

„Ettore elgyötört arca, szeme a plafonra mered. Félrebeszél, vergődik párnáján, elképesztő, örült fájdalomban. Vonásai eltorzultak, arca megdagadt a veréstől. [...] Ettore hallgat, a többi rab akadozva, rekedt, reményvesztett hangon vált szót egymással az ilyenkor szokásos dolgokról. 1. BETEG Hé, te szardíniai, melyik részt tanultad meg ma az Isteni Színjátékból? Neked is a börtönben kellett kikötnöd ahhoz, hogy tanulj!”¹⁴

A jelenetben a harmadik, Ronda-bugyrodnak nevezett kört leíró *Tizennyolcadik énekből* három részlet hangzik el, a szerzői-rendezői utasítás szerint *szárd kiejtéssel*. A beteg rab azt a jelenetet idézi fel, amikor Dante a nyakig ürülékben álló kárhözottakkal találkozik, köztük Iaszónnal és Thaiszal is.

A kontamináció különböző és szokatlan effektusai jelennek meg Dante szövegének beemelésével: egy 13. századi klasszikus irodalmi textus, mely maga is szubverzíven soknyelvű, a tőle markánsan különböző szárd kiejtésben hangzik el egy beteg rabtól, aki a Rondabugyrod-ban szenvedő embereket írja le. Az már non plus ultra, hogy Pasolini rögtön a klasszikus szöveg mellé – mely a fentiek szerint már maga is popelem – a tematikát egy viccel kontaminálja, újabb popelemet hozva létre:

„3. BETEG (a szardíniai szavába vág)
Té szardíniai, ismered azt a viccet, hogy egy bűnös ott áll a pokol kapujában... most döntik el, melyik bugyorba kerüljön... Szóval ott áll a pokol kapujában, ugye... és az ördögök most döntik el, melyik bugyorba kerüljön... Megmutatnak neki kettőt-hármat, hogy válasszon, melyikbe akar menni... Az egyikben folyton ég a tűz... a másikban meg mérges kígyók, viperák van-nak... Végül aztán odaviszik egy szarral teli bugyorhoz, ahol a bűnösök nyakig állnak a szarban... Azt mondja erre az ember: »Na, ez jó lesz, én itt elleszek!« [...] Fogja magát, beáll ő is a többi közé. Ekkor odajön egy ördög, s elkiáltja magát: »Emberek, leülni. A szünetnek vége.«.”¹⁵

Mindemellett megmarad a szimbólumok és a kontrasztból származó fe-

be az anya alakját. Az anyaság megélése, adott szociális-magánéleti keretek között, végig az elkészítendő film kulcskérdése. Thaisz pokolbeli szenvedése nemcsak beidézi Mamma Rómát, felvetve a hozzá fűzött etikai (és nem erkölcsi!) kérdéseket, de megelőlegezi annak szenvedését is:

„[...] Ez örök kesergés
fölé dugd arcod egy kicsinyt előrébb
s szemeddel köztük még egy percre
cserkészs,
hogy lásd a ringyót, ama ronda pőrét,
ki testét összehúzza, szétdobálja,
és sz...s körmével vakarja bőrét.
Thaisz, a kurtizán az, kit mucája
kérdéze rég: »Kedves fogok-e lenni
szemedben?« – »Csodamód« - felel-
te rája.”¹⁶

A fenti popelemek létrehozása, a nyelvi, regiszterbeli, műfaji különne-műség felmutatása hangsúlyozottan a valóság pluralitásának, uniformizálhatatlanságának gondolatával áll összefüggésben. Bennük a valóság önkifejeződésének lehetséges formáit adja, hiszen Pasolini számára ez a film – más művészetek eszközei mellett létező – egyik unikális képessége: *a valóság ön-ábrázolásának* jelrendszereként működni.

Gilles Deleuze a filmi percepciókép és a szabad függő beszéd lehetőségeinek vizsgálatakor nem gondolja túl szerencsésnek azt, hogy Pasolini a mi-



Andrea Mantegna: *Halott Krisztus siratása* (1480 körül)



A *Mamma Róma* című film 43. jelenetéből (1962)

szültség jelentésképző ereje: Thaisz, a kurtizán mitémájával az emberi méltóság csődjét mutató szenvedés pillanatában szimbolikusan, bűnősként idézi

mézis fogalmát használja, ugyanis szerte a kettős kijelentő alany művelete (szabad függő beszéd) és a kétféle nyelvezet (regiszterkeveredés) megjelenése a

beszédben nem imitáció, hanem a nyelvben működő két aszimmetrikus folyamat kölcsönös viszonya. Deleuze szerint Pasolini a művelet *szakrális* jellegének hangsúlyozása végett használja a mimézisfogalmat.¹⁷ A szabad függő beszéd mimézisében létrejövő kontamináció Pasolini-féle használatában az irányultság (a két regiszter közti dinamizmus iránya) egyfajta értéktelítettsége érzékelhető, ahogyan a (nyelvi) popelemet a *nemes anyagon* erőszakot tevő *másik anyagnak* nevezi. A börtönkórházi jelenet forgatókönyvi és (az attól némelyest eltérő) filmes megoldásából viszont hiányzik ez a fajta irányultság. Tulajdonképpen eldöntetlen, hogy melyik regiszternek van elsőbbsége a szituációban, melyik a nemes anyag. A kontaminálódás itt inkább egy irányok nélküli nivellálás, ahol a környezethez és eseményszerkezethez különböző műfajok, arisztokratikus és populáris regiszterek, szimbólumok és poénok társulnak. Ilyenfajta dichotómiák kiélezése azonban még mindig álságos lehet, mindkét popelem ugyanis a jelen szituációhoz közelít: a bűnösség, kiszolgáltatottság és méltóságvesztés képeit tartalmazzák más-más csattanóval, s innen nézve már teljesen adekváttá (és nem ironikussá) válik, hogy a forgatókönyv szerint a rabok az „ilyenkor szokásos dolgokról” váltanak szót: a börtönkórházi helyszí-

nen két, ugyanazt az periférikus állapotot – populáris műfajban, illetve klasszikus mértékben – rögzítő szöveg válik egyenrangúvá. Az egyenrangúvá tétel nem azt eredményezi, hogy a popelemek különböző regisztereinek idegensége egymás közötti feszültségben merül ki, hanem együttesen a jelenet összhatásában a zene és kép együttesében az (ön)íronia és a szakrális közötti koloritokat keverik ki a változatlanul monokróm képen. A film azonos helyén a jelenetsor – Vivaldi D-dúr koncertójának egy tételével megszínezza – az alkotás csúcspontja felé visz, melyben egy katartikus-katatonikus pillanattá lényegül. Abszurd és megrázó jelenetsort kreál. Ez a mediálisan összetett hangzó-képi-zenei sor mutatja Pasolini költői tudatosságát, mellyel a szabad függő beszédben mint alapvetően irodalmi formában teremtette meg a történet mítoszba való kivételését. Deleuze meglátásában a percepcióképet, a szereplői neurozist a közönségesség és bestialitás szintjére viszi a legalantasabb témákban, miközben a triviálisnak és a nemesnek ezt a permutációját, az exkrementálisnak és a szépnek a kommunikációját a mitikus és szakrális motívumokon keresztül egy tiszta költői formában tükrözteti.¹⁸ Ezért teljesen mindegy, hogy a görög mítoszokat, a megváltástörténetet vagy a római plebsz balladait meséli el.

■ JEGYZETEK

1. Lásd Pier Paolo Pasolini: *A forgatókönyv mint „másik struktúra felé törekvő struktúra”*. Ford. Szávai János. In: P. P. P.: *Eretnek empirizmus*. Osiris, Bp., 2007. 233–243.
2. P. P. Pasolini: *Hozzászólás a szabad függő beszéd kérdéséhez*. Ford. Lukácsi Margit. In: Uő: *Eretnek empirizmus*. 115. [Kiemelés tőlem K. E. Cs.]
3. Uo. 116.
4. Uo. 118.
5. A nyelvi kontamináció Pasolini által, a tanulmányokban használt érteke/értelme úgy összegezhető mint a dialektusok, szociolektusok és az irodalmi nyelv, illetve írott és beszélt köznyelv, „az alsóbb és felsőbb nyelvi szint között” (114.) létrejövő nyelvi, stílusbeli keveredés.
6. Pasolini: *Hozzászólás...* i. m. 114–116.
7. P. P. Pasolini: *Új nyelvi kérdések*. Ford. Dobilán Katalin. In: Uő: *Eretnek empirizmus*. 21–23, 39–41.
8. Pasolini: *Hozzászólás...* i. m. 116.
9. P. P. Pasolini: *Dante költői szándékáról*. Ford. Lukácsi Margit. In: Uő: *Eretnek empirizmus*. 133–136.
10. Pasolini: *Hozzászólás...* i. m. 122.
11. Friuli tájnyelven megjelent verseskötetek: *Poesie a Casarsa* (Versek Casarsának, 1942), *La meglio gioventu* (A jobbik ifjúság, 1951); és dráma: *I turcs tal Friul* (A törökök Friuliban, 1944).
12. Gilles Deleuze: *A mozgás-kép. Film 1*. Ford. Kovács András Bálint. Osiris, Bp., 2001. 103.
13. *Mamma Róma* (Mamma Roma. R. Pier Paolo Pasolini, 1962)
14. P. P. Pasolini: *Mamma Róma*. In: Uő: *Forgatókönyvek I. Mamma Róma, Máté evangéliuma, Médeia*. Ford. Lukácsi Margit. Kalligram, Pozsony, 2010. 119–120.
15. Pasolini: *Mamma...* i. m. 122–123.
16. Dante Alighieri: *Isteni színjáték*. Ford. Babits Mihály. Talantum Diákkönyvtár, Bp., é. n. 88–89.
17. Deleuze: i. m. 103.
18. Uo. 105.