

# POEZIJA JE ZAVEST NEVROTIKOV

## KAKO JE PASOLINI POMOČIL KAMERO V POLPREMI GOVOR



**LUKA  
NOVAK**

Brati Pasolinijeve teoretične tekste, ki so izšli v zbirki *Empirismo eretico*, je naporno dejanje. *Redundanco smo si ljudje »izmislili«* zato, da bi se lažje sporazumevali, da bi si med vodilnimi mislimi lahko oddahnil. Pasolini se nanjo požvižga in svoj tekst tako »nabuta« s pomeni iz različnih disciplin, da se zdi vsaka interpretacija podobna fotokopiji na recikliranem papirju. Ta kolumen je seveda prekratek, da bi lahko podrobneje podali ali premislili Pasolinijevo filmsko teorijo, zato bomo enostavno skicirali dva teksta, ki sta za razvoj t. i. tehnike polpremega govora odločilnega pomena: *Intervento sul Discorso libero indiretto in Il cinema di poesia* (oba iz leta 65, slednji tudi v slovenskem prevodu, Ekran 88). Pasolini je, kot je bilo svoj čas v navadi, svoje filmske ideje izpeljal iz lingvistike. Polpremi (ali prosti odvisni) govor ni samo lingvistična oblika, ki služi podajanju izrečenega brez narekovajev, pač pa je tudi (in za Pasolinija predvsem) pisateljska tehnika, ki jo uporablja večina pripovednikov pri posredovanju svojih junakov (lahko tudi takrat, ko je roman pisan v prvi osebi). Bistveni pogoj za »pravi« (pošteni) polpremi govor je socialna zavest, ta pa implicira posnemanje junakovega jezika (dialekta etc.), ki ne more biti avtorjev. Če je jezik junaka in avtorja isti, potem imamo opravka z notranjim monologom, kjer je razlika zgolj psihična oz. stilistična. Pasolini je ugotovil, da italijanska literatura (od Danteja naprej, vendar s presledkom do Manzoni) na veliko uporablja polpremi govor (v tej tehniki je lahko napisana cela knjiga, ne da bi v njej zasledili dejansko slovnično obliko), vendar tako rekoč samo kot stilistični ornament: visoki literarni jezik malo flirta z nizkim jezikom ljudstva. Iz tega sledi, da piščoča buržoazija spodnjih slojev nikoli ni predstavljala kot »enakovrednih jezikovnih partnerjev«, marveč jih je vedno enačila s sama sabo (skratka, vkomponirala jih je v svoj jezik in miselne procese), kar je po Pasoliniju ne samo totalitarizem, ampak že kar rasizem. Avantgarde (tako tiste z začetka stoletja kot tiste iz šestdesetih let), ki so postulirale smrt tradicionalnega jezika in njegove logike (trenutek »nič«, ki uvaja nov jezik ali jezik B), so se ujele v isto past, s tem da so namesto romanesknega junaka enostavno inkorporirale recipienta oz. bralca (usmerile so se pač v »posnemanje prihodnosti«). Pasolini vidi problem drugje: to ni dualizem dveh jezikov (A in B), temveč jezik X, ki je jezik v razvoju. Ta pa se razvija tako hitro, da mu je mogoče slediti samo na znanstveni način, torej z marksistično analizo v literaturi. To je Pasolini tudi sam poskusil v petdesetih letih, ko je pisal romane in v njih »posnemal« jezik rimskih bogat, vendar se je stvar izjalovila. Zakaj? Preprosto zato, ker je prihajajoči tehnicizem prehitro ustvarjal nov tip delavstva, da bi ga bilo še mogoče ujeti v enega izmed dialektov ali žargonov. Italijanski proletariat se je v postindustrijski dobi že preveč identificiral z jezikom tovarne (torej z jezikom delodajalca): na jezikovni osnovi ga ni bilo več mogoče ločiti od drugih slojev. Jezikovna uravnilovka - to je Pasolinijeva varianta »slepe ulice«. Ker torej jezika postindustrijske tovarne ni več mogoče posnemati, propade tudi »pristni« polpremi govor v literaturi, in ker je ta socialno pogojen, z njim izgubi smisel tudi vsak marksizem. Ko nekaj propade (o sistemih ali ideologijah prav

iz tega razloga na moremo več govoriti) in začenja hkrati nastajati nekaj drugega, se pojavita dve stvari: nostalgija po nekdanjih idealih (Pasolini jo je skušal izraziti v svojih dramah) in pa pomanjkanje novih kategorij, ki bi izražale nastajajoče. In v takih primerih se veliki duhovi ponavadi zatečejo v formalizem oziroma v tehnicizem. (Ne nazadnje je nastanek moderne dobe pogojen z dejstvom, da so Avguščina odstavili s filologijo in estetiko.)

Pasolini se je »prelom« z marksizmom lotil povsem zavestno, in sicer tako, da je z literature presedlal na t. i. »film poezije«. Njegova glavna teza je, da je film povsem iracionalna, subjektivna in onirična umetnost. Govorica filma ne pozna slovarja, režiser jemlje slikovne znake iz kaosa. Logično bi bilo, da bi se film razvil v nekakšno slikovno poezijo, zgodilo pa se je ravno nasprotno: zgodovina filma je zgodovina nenehnega posilstva in pervertiranja njegove poetične narave. Film je postal prav tako narativen kot njegov zgled iz 19. stoletja, namreč pripovedna literatura. Buržoazija je svet okoli sebe, naj je bil še tako drugačen, objektivizirala in ga snemala tako, kot ga je videla in kot si ga je sama tudi mislila. Pasolini se nato sprašuje, če je filmu še mogoče vrniti nedolžnost oz. ali je v filmu možna tehnika polpremega govora.

»Pristni« polpremi govor v slikah seveda ni izvedljiv, ker filmu manjka osnovni element socialne diferenciacije: jezik (torej dialekt ali žargon, ki naj bi se ga posnemalo). V literaturi je različne »jezike« teoretično mogoče klasificirati, film pa pozna samo različne »oči« (optike), ki jih je nemogoče definirati s sociološkega vidika. (Uravnilovka je potemtakem v filmu dana že a priori, in sicer v smislu »vsi smo si v percepciji enaki«). Zato je edina razlika, ki jo lahko režiser zazna med seboj in junakom, pravzaprav stilistične (psihološke) narave. To pomeni, da je polpremi govor v filmu neke vrste notranji monolog v slikah, pri katerem je po sili razmer (»brutalna« narava filma) odpadla abstrakcija mislenih procesov.

V praksi (Pasolini navaja Antonionija, Bertoluccija in Godarda) je stvar takale: Režiser z esteticistično vizijo si izbere katerokoli zgodbo in jo posname tako, da se »čuti kamera« (kajpak v nasprotju z objektivizirajočim filmom, kjer kamere nismo smeli čutiti). Ker je tak snemalni postopek navadno dokaj »deformiran«, je izbor junaka arbitraren: na platnu se pojavijo nevrotiki, ki niso več (kot pri literarnem notranjem monologu) iz režiserjevega socialnega, pač pa iz njegovega stilističnega okolja. Na ta način lahko postane kamera nekakšna zavest (poezija) nevrotičnega sveta. Ta je socialno, psihološko lahko čisto drugačen od režiserjevega, vendar je bistveno to, da obstaja stilistična afineteta. Dogajanje se tako reflektira v kameri, kamera pa v dogajanju: osmotačna percepcija ali percepcija per se. Kljub temu da smo Pasolinijevo teorijo izredno poenostavili, lahko rečemo, da se »film poezije« povsem ujema z vrhunci strukturalizma v šestdesetih letih. Znakologija je šla tudi pri Pasoliniju na račun smisla, vsebine. Ker pa je Pasolini svoje ideje nato tudi realiziral, se pritaknjemim pomenom ni mogel izogniti. In to se dogaja še danes, ko je Pasolinijeva komplicirana logika okužila nekaj mladih režiserjev.