

# »TEMAČNA SLA«

## PIERA PAOLA PASOLINIJA

V SLOVENSKEM PREVODU JE IZŠLA ZBIRKA POEZIJE PIERA PAOLA PASOLINIJA, NASLOVLJENA *REALNOST*. K BRANJU VAS VABIMO S PREBIRANJEM ESEJA PESNIKA, PREVAJALCA IN PUBLICISTA ANDREJA MEDVEDA.

ANDREJ MEDVED

Pasolinija poznamo kot režiserja, manj pa kot pesnika in esejista, ki je v svojih delih izražal srd, prezir, odpor do vsakršne hipokrizije meščanske in politične oligarhije, do vsake oblasti in oblastništva, proti konzumni miselnosti in »kulturni industriji«, če si sposodimo Adornov pojem. V imenu novih ali izgubljenih ljudstev (popoli perduti), ki jih je našel in iskal v barakarjih, v t. i. »sottoproletario«. Ali kot pravi režiser Ettore Scola: »Pasolini je bil človek kulture barakarskih naselij. V njih je našel tradicionalne vrednote in vrednote subproletarske kulture. In tam je odkril še neko drugo resnico: homoseksualnost, ki je bila sprejeta kot v nobenem družbenem razredu.«

Pasolini je bil v svojih delih priča in zavest propadanja najnižjih slojev. Opozarjal je na njihov genocid, kajti potrošniška mentaliteta je te ljudi spreminjala v mračne, neme, begajoče sence. Noben fašistični sistem, pravi PPP v Razbojniških zapisih (l. 75), noben fašistični centralizem ni uničil kulturnih modelov in avtentičnih odnosov tako, kot je to uspelo konzumni civilizaciji. Revni sloji so se naenkrat znašli brez lastne kulture in lastne govornice. – A Pasolini je barakarje, v katerih se je zrcalila vsa negativnost italijanske družbe, hkrati opozarjal in »oboževal«, da so za takšno stanje tudi sami odgovorni. Zato ga nikoli niso sprejeli medse. Zanje je bil prav takšen izobčenec (vsi »minorni« pesniki so bili izobčenci), sprevernena podoba sprevernene družbe, »zrcalna slika«, ki ubija. »Na koncu,« pravi E. Scola v intervjuju, ko opisuje Pasolinijevo smrt, »ni šlo več za smrt pisatelja, marveč za smrt pe-

derasta, ki je dobil, kar je zaslužil. Ko sem v barakarskih naseljih spraševal ljudi, kaj mislijo o Pasolinijevi smrti, mi je neka ženska na vprašanje, ali bi raje imela sina, kot je Pasolini, ali sina, kot je Pelosi (Pasolinijev morilec), odgovorila: Kot Pelosi, seveda! Pasolini je bil vendar peder!«

Vprašanje homoseksualnosti, h kateremu se Pasolini vedno znova vrača, pa zanj nikoli ni bilo moralno, etično vprašanje. Izmisli si ga je katoliško meščanstvo in avtomatično so mu nasledli tudi komunisti. Zato je treba poiskati, pravi PPP, nov razred in celo nov narod, odrinjen, brez moči, ponižan, ki še ni bil organiziran v razrednem smislu, ki je postavljen zunaj zgodovine, čeprav je njen produkt. In s svojo ne-močjo pripravlja novo, revolucionarno moč.

Pasolini se zato zavzema za razkritje vsake iluzije. Na najbolj drastičen način v filmu, ki ga je posnel pred smrtjo: *Salò ali 120 dni Sodome* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975), kjer so razkriti mehanizmi buržoazne »proizvodnje« kot »proizvodnje smrti«, se pravi kot fašizma, kot oblasti Zločina, ki je v bistvu pederastična, mrtvosemenska.

Salò je prisposoda nemoči, frustracije in impotence, metafora nešteti smrti, kjer se telo in duh v grozi in v strahu »odpirata« dokončni izničitvi, čisti negaciji človeške eksistence; brez satisfakcije in brez užitka.

Vrnitev k čistemu telesu ter k spolu kot razkrivanju polti in kože, k izvirnemu erotičnemu stiku, je Pasolini prikazal v trilogiji »della vita« (*Decameron* [1971], *Tisoč in ena noč* [Il Fiore delle mille e una notte, 1974], *Canterburyjske zgodbe* [I Racconti di Canterbury,

1972]); skrajno sprevernjenost, mejo telesne zmožnosti in erotizma kot smrt, zločin, uboj, pa v *Salò*, ki ne predstavlja druge možnosti – alternative – kot golo eksistenco smrti, avtodestrukcijo, popoln razkroj. In spol je tu metafora moči-kot-oblasti, ter mučenja in »kaznovanja«. Metafora naštetih smrti, torej v resnici ne-moči, frustracije in impotence. *Salò* je videnje sedanjega trenutka, »izpopolnitev« zdajšnjih političnih, socialnih mehanizmov, in ne priklic preteklosti v sedanjost. Poslednje videnje tehnofašistične meščanske zgodovine.

Film *Salò ali 120 dni Sodome*, ki ga je Pasolini posnel leta 1975, je nastal v kontekstu romana D.A.F. markiza de Sada *120 dni Sodome in Gomore*. Seveda pa Pasolinijev film ni Sadov roman (končno PPP skozi Sada govori o bistvu fašizma) in lahko bi se celo strinjali z opazko R. Barthesa, ko pravi: »Z vidika vrednosti njegov film pade na dveh ravneh; kajti vse, kar irealizira fašizem, je slabo; in vse, kar realizira Sada, je tudi slabo.« In vendar je *Salò* v svoji naivni eksplicitnosti, v svoji – tekstovni – manifestativnosti, vsaj z dvema prisposobama: prizorom *Il girone di merda*, z gostijo dreka, in s »homoseksualnostjo« uboja, množičnega žrtvovanja in morišča prav na koncu filma, nekakšna analiza bistva buržoazne zgodovine, predvsem njegove najbolj radikalne zaostritve, tj. fašizma.

De Sade v svojih delih nasproti krščanskemu bogu gradi vrhovno bitje Zla in vladavino Zlobe, ki jo »utemeljuje« tudi družbeno, državno. Predstavlja si državo, ki je uzakonjena v zločinu. (In tu mu Pasolini najde historično ozadje: fašistično oblast v času druge



Dekameron



Tisoč in ena noč

vojne.) Sade ve, da svet, ki ga živi, ni adekvaten, da je sprevrnjen in obscen, zmaličen. Vendar sveta ne menja, Sade ni nikakršen revolucionar. Pravi: »Jaz nisem gospodar sprememb in preobrazbe.« Zato svoj svet obrne, pervertira, in s tem pokaže ogledalo resničnosti, ki ga obdaja. Zanos njegovega pisanja, ko opisuje muke in divjaštva, izprijenost ter zločinskost, je torej le obtožba Družbe in Sistema, ki nas stoletja izničuje.

Ali kot Sade zapiše v pismu iz Bastille z naslovom *Bedastim, topoumnim zlikovcem, ki me mučijo: »Malopridni, podli spremljevalci trgovcev s tunami iz Aixa, nizkotni hlapci rabljev brez časti, izumite mučenja, da bi me mučili, izmislite si kazni in trpljenja, ki se v njih uresniči vsaj nekdo. Kaj hočete doseči z brezdeljem, ki ga prinaša vaša duhovna skopitev, če ne, da sem preklet in da trgam to ne vredno zvodnico, ki me je tako strahopetno prodala vam? Odkar ne morem več niti brati niti pisati, je to že sto najhujša muka, ki sem si jo izmislil zanjo. To jutro, ko sem trpel, sem jo videl, deklino, vlačugo, videl odprto pri živem telesu, kako so jo vlekli skozi osat in jo nato vrgli v kad, napolnjeno s kisom. In sem ji rekel:*

*Odurno bitje, glej, zato, ker si krvnikom prodala svojega zeta! Zato, ker si bila zvodnica svojima hčerama! Zato, ker si pogubila in onečastila svojega zeta! Zato, ker si zaničevala otroke, zaradi katerih si ga zavrgla! Zato, ker si zanj žrtvovala najlepša leta svojega življenja, ko je imel le tebe, da bi pobegnili svoji sodbi! Zato, ker si mu dala prednost pred malopridnimi, ostudnimi*

*zarodki svoje hčere!*

*Tu imaš, za vse zlo, ki si ga z njim dušila in ubijala od svojega trinajstega leta, da bi nazadnje on plačal tvoje blodnje!*

*In večal sem njene muke in jo zasmehoval v njeni bolečini, da bi tako pozabil na svoje.«*

Zlo Sadove literature je v poželenju, ki je ubijalsko, smrtno; neskončno mučenje in rezanje in množični uboju. Sadovski svet je svet, ki nima časa, svet mehaničnega ponavljanja smrti, kjer vlada kruto, trpeče uživanje, razuzdanstvo ter pribijanje na križ; a brez spolnosti, ki bi vodila v spravo, v odrešitev strašnega pasijona ali v ljubezen. Ljubezen je najstrožje prepovedana in kaznovana, kot je prepovedana ter kaznovana tudi vsakršna svoboda. Edina sreča in krepost sta sreča Zla: da ga zadajaš in sprejemaš. Ali bolj točno, svoboda je v namernih in želenih mukah, ki jih zadajaš, vtem ko jih prejemaš; v zlu (zločinu in trpljenju), ki je v istem hipu želja (volja in hotenje) in zakon (nuja, nujnost, neizbežnost). In edini suvereni človek je zato homo in heteroerotični razuzdanec, »libertin«, sodomist v vlogi žrtve in krvnika. Edini pristni način eksistiranja se tako manifestira v brezspolnem združenju in neizmerni negaciji telesa.

Zlo je resnično »sveto« dno (Saint-Fond) narave, edino božansko načelo in vrhovni zakon, ki ga Sade postavlja proti dobremu bogu krščanstva. Moč zločina je edina naravna proizvodnja, ki jo vodi uničevalna sla. In Posolini je to sadovsko *apologijo* zločina, ki temelji

v skrajnem političnem nihilizmu, »prepoznal«, zagledal v fašizmu; kjer je krutost prav tako utemeljena v želji po večnosti in je nepretrgano mučenje, teror in orgija smrti: merilo vsakršne akcije, merilo ohranjanja Sistema. Kajti tako v sadovski kot v vsaki drugi krutosti ne gre za individualno osvobajanje. Posameznik je depersonaliziran in izenačen s svojo vrsto v plesu, ki niči vsako moralno, psihološko ter družbeno načelnost in omejitve. Ali kot je to opisal neki drug »prekleti« pesnik: »Gledališče krutosti je potrditev groze neizogibne nujnosti. Na nepreglednih, nikoli raziskanih pobočjih Kavkaza, Karpatov, Himalaje, Apeninov so ves čas, dneve in noči, ko so minevala leta, potekali grozotni telesni obredi, v katerih se črno življenje, nedotaknjeno in črno, kaže v strašnih, odurnih obedih; kjer so organi in deli telesa zavrženi, vedno znova zavrženi in zavračani, odrinjeni iz zunanjega liričnega življenja; uporabljeni v blodnji neobzdrane čutnosti.« (A. Artaud, Gledališče krutosti).

Torej ne smemo pozabiti na to, kar G. Bataille v delu *Literatura in zlo* imenuje volja po samouničenju in se kaže v zločinskosti, ki pogublja tako žrtve kot tiste, ki ubijajo, žrtvujejo in pogubljajo. Vnaprej določeni načrti pogubljenja, ki vse človeške odnose spremeni v uboj, zločin ali počasno smrt, je v resnici *triumf smrti* ali, če hočete, *ekonomija smrti*; kjer je telesna zmes človeškega razuma in vseh njegovih »odtujitev«, fantazmagoričnih prividov in boga, izenačena z zavrženostjo, z odpadkom, z drekom. Če ni mogo-



Salò ali 120 dni Sodome

če odpraviti prividov, ki nas mučijo skozi stoletja ter nam odrekajo pravico bitja, potem naj, po Pasoliniju in Sadu, umrejo v najstrašnejših mukah tako bogovi kot tudi vsi človeški stvori.

Vse v Sodomi in v *Salò* je žrtvovanje, vendar ne v imenu svetega ali svetosti, temveč skozi telo in iz telesa. Vse je gostija čutnega, nemoč, nemožnost in obrednost združevanja, vse je »gostija dreka«. – Scena z gostijo dreka nam v prisposobi govori o tem, da je bog mrtev, da ni boga, da nas je dobri bog zapustil. Zato besede, jasno izrečene v filmu: »O Bog, zakaj si nas zapustil?!« Prizor z naslovom Veliki krog dreka (Girone di merda), je metafora za »žretje« Dvojnika (Boga, Očeta) in nas spominja na Artaudove opredelitve: »Če bog obstaja, je zaradi dreka. Če ni, pač ni. Torej ne obstoji, ampak je praznina, ki napreduje, raste in se širi.« Ali na drugem mestu: »Človek je vedno bolj ljubil meso kot zemljo kosti. Bal se je izgubiti svoj drek, pa vendar si ga je hkrati tudi želel in je zato žrtvoval kri. Nič mesa, nič dreka, nič boga! Čist sem, čist sem, čist sem, čist sem. Nikoli več ne naredim kakaja; kajti kaka (kah kah) je zadnjični zarodek, fantazmagorija, ki se loči in osvobodi od bitja: zaprtje in upepelitev življenja.« (A. A. Iskanje fekalnosti).

V Artaudovi in Pasolinijevi viziji gre za enako, mejno, pervertirano spoznanje frustracije in impotence v grozi in tesnobi pred praznino. Ko oblastniki v *Salò* žrtvam prepovejo opravljanje potrebe, jim v resnici prepovejo, da bi imeli svojega boga. Gostija dreka je

prepoved boga, njegova smrt: vrnitev v telo, se pravi konec odtujitve, podvajanje telesa. Prisilna »osvoboditev«, ki pa ne vodi v življenje, temveč v lastno izničitev.

Rekli smo, da je pri Sadu nenehno prisotna divja, podivjana sla rezanja: krščanskega telesa, žrtvenega bitja in vsake »čiste duše«. Prava obsesija kosanja, raztelešanja, obrezovanja; kot da bi hoteli priti prav do *materialne luknje*, do odprtine-reže naše eksistence. Vendar prodiranje v brezno telesa (ki je v resnici brezno nič) ni prodiranje k smrti, temveč je smrt, ki se neštetokrat ponavlja, povečuje, z vedno novim izmišljanjem telesnega trpljenja, se pravi pot skozi nešteto smrti je tista, ki omogoči končno spoznanje: da je bistvo Sadovega Reda in fašistične Države *resnica nič*, mrtva proizvodnja. Bistvo fašizma je proizvodnja smrti, »nična« proizvodnja, neskončna smrt, ki se ponavlja; nenehno, sprotno izničevanje bitij, brez končne satisfakcije, brez zadovoljitve. Prisposoba takšne mrtve proizvodnje pa je homoseksualnost, kjer je živo seme izbrizgano v prazno, kjer niso mogoči rast in rojstvo in ljubezen. Ubijanje: orožje, katerega izstrelki – mrtvo seme – trosi smrt (in so prenos simbola homoseksualnega odnosa), je torej le metafora te jalove, a smrtne proizvodnje.

Homoseksualnost je bistveno določilo fašizma, na kar kažejo tudi druge, pozitivistične in sociološke raziskave, in o tem govorijo zadnje scene filma *Salò*, ko se skozi podobe krutosti in žrtvovanja prepletajo

homeroični »vzgibi«, hitre sličice homoseksualnega odnosa.

S sestopom v telo, kot nam ga kaže Sade in Pasolini, v njegove temelje, v njegovo najbolj materialno bistvo, gredo seveda v izgubo – v nič – zavest in refleksija, in vsakršno razlikovanje med subjektom in objektom, med dobrim – zlim, med idealnim svetom ter strnjeno krvavo kožno žlindro, med čistostjo ideje-teorije in pa zmaličeno, obrezano podobo naše animalične narave. Orgija zla, ki se izpolni v ekstazi tisočerih smrti in trpljenja, je v končni konsekvenci namenjena samouničenju: užitku avtodestrukcije. Vendar je užitek, ki ne more priti do finalne »izpolnitve«, saj ga dejansko omogoča le ponavljanje trpinčenj v brezkončnost, na meji hysterije. Zato bi lahko tako sadizem kot fašizem opredelili za *histerično telo* meščanske zgodovine, ki se v najrazličnejših oblikah ponavlja vse do danes. Histeričnost uživanja »brez zadovoljitve« je tista temeljna značilnost naše eksistence, ki se kot skrajna meja avtodestruktivne volje kaže prav v sadizmu kot začetnem in v fašizmu kot enem izmed končnih polov buržoazne epepeje.