

PASOLINI 100!

*Amir Ahmetović*

# Od rojstva Boga do smrti človeka



PTIČKI IN PTIČICE | 1965

Pasolinijeva dela prežema globoka ljubezen do človeka, ki je ob vdoru tehnologije, kapitalistične ideologije in množičnega konsumerizma začel izgubljati svoj *arche*, izvor smisla, iz katerega njegova človeškost raste in se ohranja: »Sedaj se je zgodilo nekaj, kar nima svoje ekvivalence v človeški zgodovini, in zgroženi smo ob misli, da naši otroci in naši zanamci ne bodo kakor mi. Na neki način je konec sveta.«

Krizo, ki je izvorno predvsem kriza kulture, so v 19. in 20. stoletju premišljevali in oznanjali mnogi misleci, med njimi Nietzsche, ki v *Volji do moči* zapiše takole: »Vsa naša evropska kultura se z mučno krčevitostjo, ki narašča iz desetletja v desetletje, že dolgo pomika proti katastrofi; nemirno, nasilno, strmoglavo: kakor reka, ki hoče h koncu, ki nič več ne premišljuje, ki jo je strah premišljevat.«

Pasolinijeva Italija je Italija povojnega stanja v času politične razburkanosti, študentskih uporov, predvsem pa vdora neo-kapitalizma, ki je začel rušiti tedanje vrednote in bliskovito vzpostavljati nove. Po izgubi profesure zaradi obtožb homoseksualnih odnosov s študenti, se je, globoko razočaran, z materjo preselil v Rim na obrobje mesta, kjer ga je očaralo tamkajšnje življenje lumpenproletariata, kriminalcev in prostitutk, o čemer je začel pisati. Njegov prvi roman, *Dečki življenja*, ki se je kasneje pretočil v filmski prvenec *Berač* (Accattone, 1961), je že podlegel cenzuri, ki bo postala Pasolinijeva stalna spremljevalka. Ravno tako kakor *Mama Rim* (Mamma Roma, 1962) raziskuje življenje rimskega mestnega obrobja, kjer Pasolini zasije s talentom za uprizorjanje uličnega življenja, predvsem življenje prostitutk in zvodnikov, s katerim je tudi Felliniju pomagal pri scenariju za *Kabirijene noči* (Le Notti di Cabiria, 1957). V primerjavi s filmi italijanskega neorealizma je Pasolinijevo mestno obrobje še bolj umazano, resnično, nevarno in nizkотно, je pa tudi prostor ljubezni. Pasivno prenašanje bede riše vzporednico med »ubogimi grešniki«, sam Berač pa je figura nekega narobe-Kristusa. Že spočetka je jasna Pasolinijeva naklonjenost nasprotjem, predvsem podana kot mešanje svetega in profanega, ki od začetka do konca zaznamuje njegovo ki-

nematografijo. S pomočjo raznih tehnik in režijskih prijemov kombinira tisto najnižje z najvišjim. Na primer nasilni ulični pretep, ki ga spremlja Bachov »Pasijon po Mateju«.

Z depikcijo življenja na obrobju Rima ne izpostavlja bede prebivalcev, temveč, nasprotno, slavi njihovo radikalno drugačnost od kulture konsumerizma, ki je začela prevračati večja mesta. Sam je ta prevrat dojel v vsej grozovitosti ravno tako kakor Marx, ki ga je poimenoval »genocid kulture«. Vizija Pasolinija ni nič manj radikalna, saj pravi, da »mladi Rimljan, ki je obtičal v limbu med starimi in novimi vrednotami, ne obstaja več«.

Njegov namen je vse do smrti ostal družbo suvati s protiudarci v nasprotno smer škodljivih sil novih ideologij, ne pa se zgolj uveljavljati kot umetnik. Mnogi filmi, ki kritizirajo določeno politiko, režim ali ideologijo, se ujamejo v past, da so katarzični, in že sam ogled deluje kot tisto, kar smo dolžni storiti, da spremenimo svet. Nasprotno Pasolini za gledalca ustvari drugačno izkušnjo, recimo *Svinjak* (Porcile, 1969) ne ponudi nobenega lika, s katerim bi se lahko poistovetil, na koncu filma ni nobene rešitve, gledalca pusti zmedenega po na videz disonantnem nizu prizorov, gostim in ponavljajočim se dialogom ter neprijetnim občutkom praznine. Ničesar ni na filmu, kar bi nam ponudilo oporo, smo v nenehnem padanju. Ko se film konča, nimamo ničesar v rokah. »Človek si ne more ne želeti biti srečen,« se glasi starogrška modrost; *Svinjak* človeka udari s tem, da njegovo željo po ogledu za nazaj naredi nemogočo.

Preden nadaljuje s celovečerci, Pasolini naredi kratko vmesno ekskurzijo z dokumentarcem *Zborovanja v ljubezni* (Comizi d'amore, 1964), posnetem v slogu *cinéma vérité*, kjer skozi intervjuje želi opozoriti Italijo na problematičen odnos do seksualnosti, ki je predvsem v zatiranju in zapiranju javnega govora o njej. Seksualnost v njegovih filmih igra ključno vlogo, skozi to prizmo osvetljuje temne kotičke človeka – naj bo to seksualnost kot perverznost, ljubezen, duh maščevanja, gola radost ali greh. Seksualnost je zanj nekakšen pogled v bistvo človeka, ki je v središču njegovega kozmosa, iz nje bistveno

**Ena vidnejših tragedij ob vdoru in prevladi konzumerizma je izgublajoči boj italijanske agrikulture, ki ji je bil Pasolini posebno naklonjen, saj so bili to zadnji braniki ohranjanja odnosa do narave, cikličnosti in večnega vračanja, na katerem so temeljile starodavne religije.**

izhajajo vsi njegovi motivi za delovanje. Enak pogled ima na primer Derrida, ki, ko ga v nekem intervjuju vprašajo, kaj bi si želel videti, če bi posneli dokumentarec o velikih filozofih 19. in 20. stoletja, odgovori, da bi želel izvedeti kaj o njihovem seksualnem življenju, ker so njihova dela izrazito asekualna. Zatiranje spolnosti obširno raziskuje Foucault v svoji *Zgodovini seksualnosti* (mimogrede: ta izide kmalu po Pasolinijevi smrti), ki nam lahko pomaga tolmačiti Pasolinijev interes zanjo. Izhodišče Foucaultovega raziskovanja je ugotovitev, da je na začetku 17. stoletja v javnem prostoru prišlo do velikega obrata pri seksualnosti, in sicer da je »tisto, kar ni podrejeno potomstvu ... pregnano, zanikano in omejeno na molk« ter da »zatiranje predvsem deluje kot obsodba na izginotje«. Začetek tega preobrata sovпада z začetkom kapitalizma in Foucaultu se ponudi razlaga, da »je (seks, op. a.) nezdržljiv s splošnim in močnim uvajanjem v delo«. Posebno pozornost nameni govoru o seksu, iz katerega »veje nekakšen upor, obljubljena svoboda, prihodnja doba nekega drugega zakona«. Mar ni vsa Pasolinijeva kontroverznost, izgnanost iz partije, pozicije profesorja, podvrženost cenzuri itd. točno ta upor? Kakor pravi Foucault, je postalo od 17. stoletja naprej »omeniti seks težje in dražje«. Pasolini je plačeval to ceno, kar pa je bil zanj del enačbe – in ravno zato ga lahko cenimo, ker je imel čut za to, kje v družbenem tkivu se nahajajo osja gnezda, kot umetnik, ki je ljubil svet in človeka, pa je vedel, da je njegovo poslanstvo drezati v njih: »Če bi verjel, da so moji filmi popolnoma integrirani v družbo, ki si želi takih filmov, jih verjetno ne bi posnel. Prepričan sem, da je nekaj na njih, kar ne more biti integrirano.«

Naslednji celovečerec in njegova prva mednarodna uspešnica, *Evangelij po Mateju* (Il vangelo secondo Matteo, 1964), za razliko od ostalih filmov o Kristusu ne gradi svoje zgodbe, ampak se odloči slediti svetopisemski, zato ne podleže skušnjavi, da bi evangelij interpretiral. Pasolinijevo osrednje izhodišče pri tem filmu je, da ga želi posneti kot »ateist, ki gleda skozi oči ponižnega vernika«. Njegov Jezus je kvazi marksističen (proti materializmu in diktaturi), arhetip vodje, v resnici ne tako različen od njega samega, ki ni »prišel zato, da prinese

mir, ampak meč«. Od tod najbrž tudi skoraj neopazen odmik od lakonskosti Svetega pisma, kjer Pasolini ne skuša zgolj nuditi poročila Jezusovega delovanja, temveč ga veliko bolj zanima analiza zapletenega odnosa med Jezusom in svetom. Predvsem pa je znova poln nasprotij. Nebeško kraljestvo ima zemeljski pomen, božja beseda pride do nas »od spodaj«, preko upora, skozi boj zatiranih. Navsezadnje lahko krščanstvo po grobi zunanji formi primerjamo s kapitalizmom: oba prinašata zapovedi, in če se jih držimo, tudi odrešenje. Nietzsche krščanstvu očita nizkotno taktiko: najprej je človeka zastrupilo, nato pa mu ponudilo rešitev. Kapitalizem zapove zavezanost delu in boju na trgu, s konzumerizmom ves svet postane velika veleblagovnica, vendar se kot odrešitev ponudi ideja bogastva, s katerim nam ni treba več skrbeti za nobeno pomanjkanje ali odrekanje, svet bi se nam tako rekoč odklenil. Če bi oboje skušali zreducirati na najožjo možno definicijo, je krščanstvo vera v enega Boga, ki je ustvaril svet, kapitalizem pa ideologija, v kateri ni pomembno nič drugega kakor gospodarska rast. Torej na eni strani Jahve, na drugi Denar. Tako ne preseneča, da cilj filma ni bil prikazati zgolj Jezusove zgodbe, temveč poleg nje še dve tisočletji krščanstva, ki sta sledili.

S filmskim esejem *Ptički in ptičice* (Uccellacci e uccellini, 1966), ki je odraz Pasolinijeve ideološke krize oz. spoznanja, da se družba ne pomika v smer marksistične revolucije, ampak tone še globlje v kapitalizem, se poslovi od nasledstva neorealizma in se s filmom *Kralj Ojdip* (Edipo re, 1967) obrne k mitu, kjer bo modernega človeka raziskoval skozi perspektivo njegove mitološke podlage. Ena vidnejših tragedij ob vdoru in prevladi konzumerizma je izgublajoči boj italijanske agrikulture, ki ji je bil Pasolini posebno naklonjen, saj so bili to zadnji braniki ohranjanja odnosa do narave, cikličnosti in večnega vračanja, na katerem so temeljile starodavne religije. Obdelovanje zemlje pomeni vpetost v cikel štirih letnih časov, vzhajanja in zahajanja Sonca, ter izročnost večnemu vračanju smrti in rojstev. Za modernega človeka to po Pasoliniju nima več smisla, ker je to cikličnost zamenjal neskončni cikel produkcije in konsumpcije.



**Seksualnost v njegovih filmih igra ključno vlogo, skozi to prizmo osvetljuje temne koticke človeka – naj bo to seksualnost kot perversnost, ljubezen, duh maščevanja, gola radost ali greh. Seksualnost je zanj nekakšen pogled v bistvo človeka, ki je v središču njegovega kozmosa, iz nje bistveno izhajajo vsi njegovi motivi za delovanje.**

V **Medeji** (Medea, 1969) je tako v ospredje postavljen trk med Medejo in Jazonom oz. trk med arhaičnim ljudstvom, ki temelji na magiji in odnosu do svetega, ter modernizirajočo in racionalno kulturo, ki je pozabila na mit. Jazon ne razume več kentavra (simbol mitskega), mentorja iz mladosti, potrebuje njegovo človeško kopijo, da mu prevaja njegov govor, vendar ni absolutno odrezan od njega, še vedno ga vidi in sliši kot nerazločno mrmranje.

**Izrek** (Teorema, 1968) in **Svinjak** s svojo zahtevno strukturo in naracijo že mejita na eksperimentalni film in želita v duhu odpora do konzumerizma biti tisto nekonzumerabilno, se zabave lačnemu potrošniku zatakni kot kost v grlu. Filma nastaneta v letu študentskih protestov in sta odgovor na to, kar je Pasolini videl kot poglavito šibkost uporniškega gibanja: zanašanje na racionalni diskurz, ki se ni zmozel postaviti po robu novosti kapitalistične moči. Film kot izrazno sredstvo predstavlja to okrepitev kot stičišče estetskega in političnega. V **Izreku** v premožno družino, prikazano v sterilnosti svojih buržoaznih vrednot, vdre nekaj radikalno drugačnega, pristinega, in skupnost, ki ji umanjka občutek za sveto in skrivnostno, to srečanje z izvornim (ki se seveda zgodi preko spolnega odnosa) opustoši. Pasolini še vedno ostaja kritik ideologije in ne ljudi, na aristokratsko družino gleda s sočutjem, morda celo simpatijo. Srce filma najdemo povzeto v izjavi Odette, po stiku z Obiskovalcem, »Skozi ljubezen, ki si mi jo dal, sem se zavedala svoje bolezni«, ki zatem najde rešitev samo še v samomoru. Moderni človek, hipnotiziran in okupiran v bledem svetu golega potrošništva in vrednot neoliberalizma, se niti ne zaveda svoje »bolezni«, ne ve, da mu manjka tisto izvorno. Ko Dean Komel govori o humanistični vednosti, pravi, da »v kolikor ne črpa iz izvira človeškosti, postane sistematično in sistemsko izčrpavanje njenega smisla, čemur smo danes v izdatni meri priča«. K tej človeškosti se po njegovih besedah premikamo samo tako, da gremo »nazaj k ...«, in v tem je smisel Pasolinijevega »vračanja k« mitu. Bolj kot se oddaljujemo od izvora, bolj se briše sam temelj, in dovršitev tega brisanja je stanje, ki mu je Nietzsche rekel »nihilizem«.

Ko opravi z zahtevnimi, visoko intelektualnimi filmi, preide v nasprotje in posname najbolj nepolitične in »užitne« filme, ki temu ustrezno dosežejo največji komercialni uspeh. V *Trilogiji življenja* (**Dekameron** [Il Decameron, 1971], **Canterburyjske zgodbe** [I Racconti di Canterbury, 1972] in **Cvet tisoč in ene**

**noči** [Il fiore delle mille una notte, 1974]), ki kar kipi od golo-te in telesne strasti, vidimo očiten kontrast s problematičnim odnosom do seksualnosti, problematiziranim v **Zborovanjih v ljubezni**. Pomenljiv je tudi poudarek na seksualni svobodi žensk, ki so v moderni družbi glede tega posebej zatirane; njihova dostojnost in dostojanstvenost sta v trilogiji popolnoma ohranjeni, kljub odkritemu izražanju seksualnega nagona. Predvsem mu gre za prikaz sveta, kjer spolnost v osnovi ni problem, ki ga je treba rešiti. Prikazana je s tako dostopnostjo, enostavnostjo in duhovitostjo, da se zdi, kakor bi se Pasolini na nočnem kopianju prvi slekel in nas povabil, naj mu sledimo.

V svetu *Trilogije življenja* je prikazan človek v svoji izvorni človeškosti, ovit v čarobno preteklost sveta srednjega veka, kjer je še prisotno tisto predznanstveno skrivno in magično. Kljub vsemu grešnemu in temnemu, kar pritiče človeku, vzbudi prijeten občutek, da je ta človeški kozmos nekaj toplega in svetlega, celo rajskega. S tem doseže najprej to, da seksualno, ki je bilo v prejšnjih filmih predstavljeno v kontekstu psihoanalize, zdaj prikaže, nasprotno, v naravnem okolju. Drugače rečeno, seksualno vstane s Freudovega kavča ter se vrne nazaj na ulice in v spalnice, v javni in zasebni prostor, kjer človek občuje s človekom. Postavljeno v naravna razmerja lahko za nazaj in naprej postavi kriterij, kaj je tista normalnost, od katere ostali filmi odstopajo.

S tem je postavljen teren za njegov zadnji in najbolj temačen film, **Salò ali 120 dni Sodome** (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975), ki ugasne Sonce sveta *Trilogije življenja*. Zdaj je v kontrast postavljena sprevržena spolnost metafora za iznakaženost človeka, pijanega od moči, s katero se dviga nad teleasa, zreducirana na predmet, na produkt, ki je na razpolago. V nasprotju z ohlapnim in ekspresionističnim stilom je v **Salòju** zaznati več natančnosti, ostrih robov in pravih kotov, stilistično se spogleduje z obdobjem **Izreka** in **Svinjaka**. Kakor je Žižek nedavno že razglasil dogajanje konca sveta, je **Salò** glasnik iste novice. Človek se je odločil prisluhni nareku, ki ga nagovarja kot žival. Dovršitev Nietzschejeve prognoze je v človekovi ugotovitvi, da mu ni treba več misliti. **Salò** eksplicitno referira na Dantejevo **Božansko komedijo**, in morda lahko osrednjo misel filma premislimo z njenim citatom, ki se glasi: »Upoštevajte svoje poreklo, niste ustvarjeni za življenje kot zveri, ampak za sledenje kreposti in znanju.«

---

Retrospektiva **PASOLINI 100!**  
bo med 31. marcem in 8. majem  
na ogled v Slovenski kinoteki.