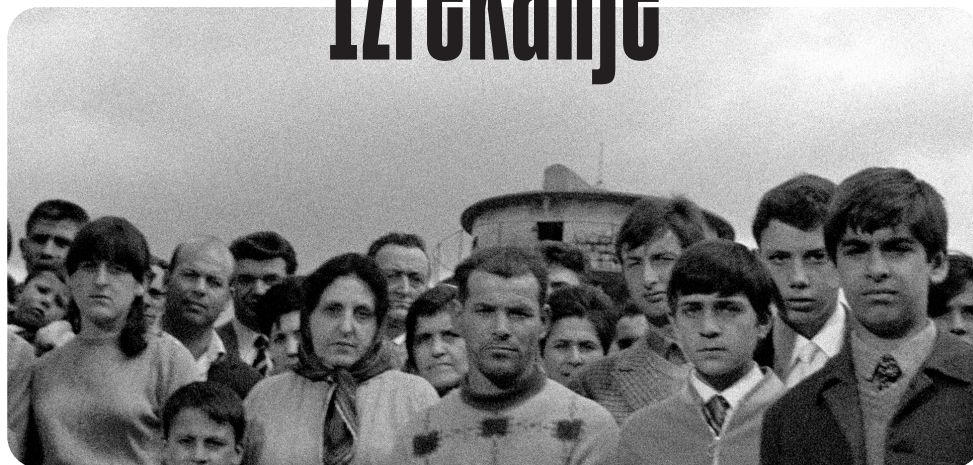


Majda Širca

# Pasolinijevo Izrekanje

IZREK | 1968



**Izrek** (Teorema, 1968, Pier Paolo Pasolini) je provokativna erotična tragikomedija epskih razsežnosti in drzen metaforični izrek, hkrati pa tudi napad na okorele vrednote religije in izpraznjene medsebojne odnose v meščanski družbi.

Kmalu po filmu je Pasolini izdal tudi istoimenski roman v verzih, neke vrste raziskavo in razvoj filmskega projekta, katerega osnutek sega že v leto 1965, a ga je objavil šele po nastanku **Izreka**, češ da knjiga dopolnjuje morebitne vrzeli pri razumevanju filma.<sup>1</sup>

Teorem oziroma izrek pomeni trditev, do katere pridemo z logičnim sklepanjem ali dokazovanjem na podlagi temeljnih resnic in načel. Seveda je interpretacij, katere so te temeljne resnice, tako v literarnem kot v filmskem delu lahko kar nekaj. Lahko pa je ta znanstvena diagnoza oziroma izvid, za kar naj bi pri tej pripovedi po Pasolinijevem mnenju šlo, razumljiva na zelo hermetičen način in v absolutnem izreku samo avtorju samemu. Kar pa nam ne omejuje možnosti različnih interpretacij, za širino katerih se je Pasolini vedno zavzemal.

Skoraj ni bilo filma, zaradi katerega Pasolinija ne bi silovito napadali, ampak ob **Izreku** se je nestrpnost še podvojila, saj so ga linčali kot pošast nesoglasij.

Pomembno je vedeti, da gre za prelomni film v njegovem opusu, ki je nastal v času avtorjevih osebnih kriz, njegovega zelo kritičnega odnosa do takratnih študentskih gibanj, obupnega in obupanega razočaranja nad (evropsko) malomeščansko neoliberalno miselnostjo in ob vse bolj artikuliranem naslanjanju na tretji svet, ki je bil njegovo edino upanje.

V **Izreku** hišo premožne malomeščanske italijanske družine lombardijskega podjetnika obišče skrivnosten, nedoumljivo privlačen in očarljiv Gost (Terence Stamp), ki v filmu komajda spregovori, a vseeno vse usodno zaznamuje. V njem »prepoznamo tisti nasmeh človeka, ki ničesar ne izgublja, saj se daruje brez ostanka, ne da bi senca ponosa ali prezira skazila njegovo neomadeževano milino«.<sup>2</sup>

Kmalu se povsem udomači, četudi ne kaže, da bi ga družina dobro poznala. Vanj se takoj zaljubijo služkinja, sin, hčerka,

<sup>1</sup> Pasolini, Pier Paolo. *Izrek*. Ljubljana: Študentska založba – knjižna zbirka Beletrina, 2000. Knjiga *Teorema* je v italijanski prvič izšla leta 1968 pri založbi Garzanti Editore S.p.A.

<sup>2</sup> Pasolini, Pier Paolo 2000, str. 73.

mati in naposled tudi oče. Po konzumaciji ljubezni vseh družinskih članov in hišne dekle se lepi tujec nenadoma odreče gostoljubju in odpotuje tako nenadno, kot je prišel. Po njegovem odhodu v drugem delu filma poskušajo vsi – vsak s svojim privilegijem spoznanja o sebi in drugih – na vse načine udušiti svojo žalost, ki je tako izrazita, da se povsem spremenijo. Sprememba je preveč usodna, da bi se lahko vrnili na prejšnje stanje, a hkrati tudi preveč radikalna, da bi jo lahko mirno prežvečili in ponotranjili.

Mati Lucija (Silvana Mangano), prej angelska vestalka brezhibno urejenega domačega ognjišča, se po odhodu Gosta strtega srca vozi po mestu in opreza za plačljivimi fanti, s katerimi ima razmerje bodisi za grmovjem bodisi v zapuščenih hišah. Po srečanjih sicer občuti gnus, a tudi vznemirjenje. Ni več v oklepu meščanske gospodarice, neha se ličiti, kroži naokrog v pričakovanju čudeža in na koncu pristane pred kmečko podobo Križanega. »Ne vem, kako sem lahko toliko časa živela v praznini – šele sedaj se tega zavedam ... Napolnil si mi življenje z realnim interesom; v moje življenje si vnesel ljubezen ... a z odhodom boš vse uničil,« prepričuje Gosta v želji, da bi ostal. Sin Pietro (Andrès José Cruz Soublette), prej tipičen študent, otročji, sramežljiv, nesamozavesten in z rahlim priokusom likov iz nemih filmov, se po odhodu Gosta in po njunih intimnostih odreče ob rojstvu načrtani družinski poti, s katero bi nadaljeval tradicijo premožnih industrialcev. Postane slikar. »Ti si me spremenil – prej sem bil tako kot vsi ostali, mogoče z napakami, ampak enak drugim,« se zahvaljuje Gostu.

Pietrova mlajša sestra, zadržana in mladostno radovedna Odetta (Anne Wiazemsky), ima ob sebi mehkužnega fanta iz istega družbenega razreda, ki se mu bo po odhodu Gosta odpovedala. »Ti si me spremenil v normalno dekle!« mu reče ob slovesu.

Oče Paolo (Massimo Girtti), uspešen podjetnik s čírom na želodcu in dolžnostnim odnosom do žene, obudi svojo zatrto slikarsko strast in tovarno preda v last in upravljanje delavcem. Strežnica Emilija (Laura Betti), ki je prva podlegla lepemu obiskovalcu, pa zapusti družino, pri kateri je delala, in se vrne v domači kraj. Z njo se dogajajo čudeži, postane svetnica, prehranjuje se s koprivami, lebdi v zraku in se da živa pokopati.

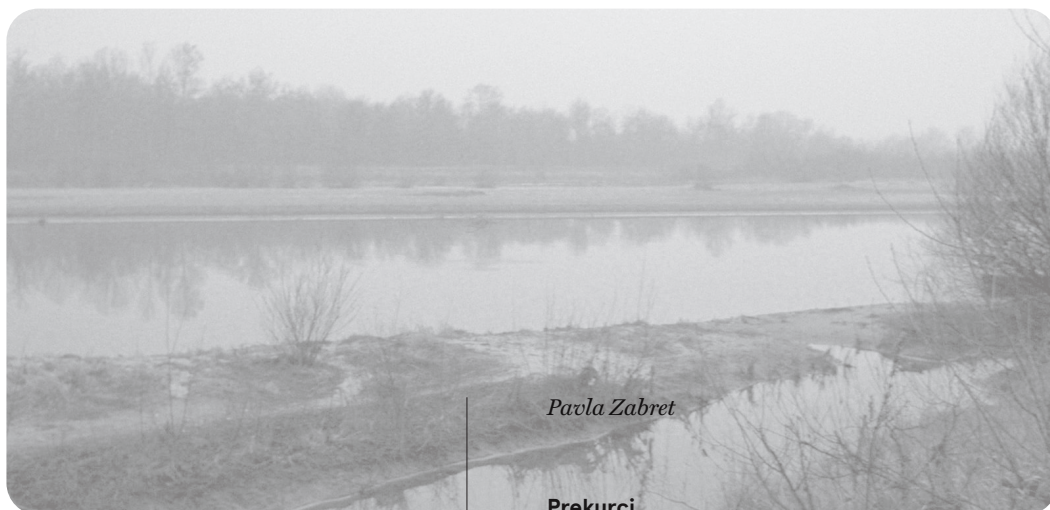
Kdo je ta neznanec, ki je postavil njihove poglede, čustva, vrednote, zavedanje telesa in seksualnosti v popolnoma nov fokus? Jih je obiskal hudič ali božanstvo? Za kakšno diagnozo gre? Kdo je fant, ki za razliko od ostalih natančno opisanih protagonistov ostane popolna neznanka in brez kakršnih koli referenc tako v literarnem tekstu kot tudi v filmu? Njegov prihod najavi

sel (Nineto Davoli), ki mu je ime Angelino (angelček) in nastopa kot svetopisemski angel oznanjenja. Je edini, ki se smeji, razigrano pleše, sliši glasbo in se brez razlikovanja družji s služkinjo. Ko prinese telegram s sporočilom »Pridem jutri!«, se v filmu pojavijo zvok in barve. Gost je vedno v belem, opazuje brez zapeljevanja in ne daje pobud. Odnose vzpostavlja s pogledi in skrbno umestitvijo v prostor: v kadru za njim izstopa monografija o Chaplinu (ki ga je Pasolini še posebej cenil), bere knjigo *Konstrukcija civilne družbe*, nikoli ne poskrbi, da bi bili protagonisti ljubosumni in skoraj vedno je z njimi sam. Vse omami. Vse brezmadežno oplodi. Prej tako otročji in neroden Pietro pred njim izgubi razsodnost. Zmore zbrati pogum, da ponoči pride v obiskovalčevo posteljo. Emilija se mu takoj ponudi in hkrati joče od sramu, že ko vidi njegove spodnjice. Oče Paolo, vljudno hladen do ravno tako laboratorijsko hladne, a senzualne žene, ozdravi.

Resnični čudež oziroma mistično izkušnjo doživi le Emilija, kar odpira vprašanje, zakaj si je Bog – kajti pri Gostu gre za Boga – za možnost razodetja izbral prav revno žensko. Mogoče zato, ker buržuji ne zmorejo resnične vere? Ali zato, ker je Pasolini prisegal na preprostega in še ne kontaminiranega človeka? Ali torej lahko religija preživi in ohrani svoje avtentično le v ruralnem okolju tretjega sveta?

In naprej: ali oznanjenje pomeni spregled, redefiniranje stanja stvari in nov začetek? Je zato industrialec predal tovarno delavcem in se razlastil ogromnega puščavskega silosa sredi meglene praznine? V uvodnem predgovoru filma, ki je posnet kot televizijska reportaža, dobijo delavci vprašanje, ali se ne počutijo ponižano, ker so dobili tovarno kot darilo. Ali bi jim bilo ljubše, če bi se zanj borili? Niso bili prikrajšani za revolucionarno prihodnost? Kam neki vodi delavski razred? Novinar sprašuje delavce, ali je dejanje njihovega gospodarja izoliran pojav ali rezultat sodobnih trendov. Dokaj apatični delavci prikimajo, da gre za sodobne trende. »Bi lahko bil to neki simbol novega videnja moči, neki prvi prispevek k splošni spremembi in transformaciji malomeščanstva?« nadaljuje novinar. A odgovorov ni. Se pa vzpostavljajo nova vprašanja globljega dometa: namreč, če meščanski razred spreminja svojo pozicijo, torej koncept lastnine – ali je delavski boj sploh še smiseln? Ali kapitalist, ki podari svojo lastnino – vedno zgreši?

Na koncu se Paolo, zdaj bivši tovarnar in predstavnik kapitalizma, znajde v praznini, divjini, puščavi in vulkanski naplavini (posneti na Etni), ki pomeni zavrnitev vsega posvetnega, materialnega, posedujočega. Puščava je druga plat tovarne. Nag zaključki s krikom, ki je lahko krik novega rojstva, lahko krik groze



*Pavla Zabret*

**Prekurci**

se gnati ali se goniti?  
da se ženemo v to, da se gonimo  
gorje nam, če se ne zganemo

izgorevati ali se žgati?  
pregoreni se zapuščeni  
iztekamo iz dežja pod napušč

ora et labora  
garbaj in se goni

**/BESEDA UPORA/**

ali pa tudi razočaranja. »Ne znam povedati, kakšen krik je to; vsekakor pa je grozljiv [...], a po svoje tudi radosten, saj mi je vrnil otroškost. Je krik, ki oznanja, celo v tej neobljudeni pokrajini, da obstajam – ne le da obstajam, marveč tudi, da vem.«<sup>3</sup>

Da bi se družba spremenila, se mora buržoazija soočiti z revolucionarno protiburžujsko izkušnjo. Mora prepoznati svojo praznino, impotenco, se soočiti s svojo smrtjo in premisliti vrednote.

Vemo ali pa predpostavljamo, da misteriozni Gost, ki po starem antičnem mitu o obiskovanju vstopi v premožno meščansko družino, kjer ga imajo vsi člani družine radi, predstavlja božanstvo nadnaravnih moči. Kot takega ga v **Izreku** prepoznajo šele, ko nenadoma odide. Je mogoče prav to spoznanje tisti *izrek*, na katerega namiguje Pasolini? Praznina namreč nudi spoznanje njihove lastne praznine – da torej ni šlo za fanta iz krvi in mesa, temveč za nekaj drugega, za nekaj več, za nekoga, ki vidi dlje. To pa je le Bog. Ampak s takim Bogom, ki bi se utelesil na tako mesen, seksualen, erotičen in poželjiv način, se do zdaj še nismo soočili. Vsaj v krščanstvu ne. Kajti to ni Zevs, ki bi v obliki laboda podiral Ledo ali kot božanstvo plodil smrtnike. Ali pač? Je Faust, je Eros, je Užitek?

V družino je vdrl kot najvišje in neustavljivo utelešenje pozelejnja, uničil njeno enotnost in pustil po odhodu za seboj razvaline ali kar puščavo, kjer še trava ne raste več. Tovarnar Paolo in najbolj vzorčen predstavnik kapitalne elite bo na koncu lunatično in nag begal po vulkanski lavi, izvrženi, izbruhani – tako kot on sam – iz izgorele notranjosti zemlje in erosa. Potem ko bo s svojimi solzami ozdravila gnojne rane otrok in delala druge čudeže, se bo na koncu dekla Emilija dala zakopati na njivi, kjer so bagri pripravili teren za nove industrijske zgradbe. Zakopala jo bo stara kmetica – igra jo Pasolinijeva mati Suzana, ki je bila pred tem Jezusova mati Marija v filmu **Evangelij po Mateju** (Il vangelo secondo Matteo, 1964). Film se konča v puščavi, s katero se začenja naslednji Pasolinijev film **Svinjak** (Porcile, 1969).

Šestdeseta leta so v zahodnem svetu predstavljala optimizem, Evropa se je po vojni ekonomsko utrjevala – v Italiji je tisti čas velikega gospodarskega in tehnološkega napredka dobil vzdevek *il boom* –, ljudje so si lahko privoščili vedno več izdelkov, ki so jim olajšali ali obogatili življenje. Po drugi strani pa je ta

optimizem prečil dvom, prepoznaven tudi v drugih, ne le Pasolinijevih delih. Michelangelo Antonioni je na primer v filmu **Rdeča puščava** (Il deserto rosso, 1964) opozarjal na senčne plati industrializacije, izpostavil izpraznjene medsebojne odnose in nasilje nad okoljem, ki je postalo žrtev napredka. Če je Antonioni fokusiran na naracijo porušene intimnosti in zastrupljenosti prostora, je Pasolinijeva filmska govorica popolnoma metaforična, kruta v brutalnosti sporočila in neumljena pri nudenju kakršnegakoli izhoda, razen če zadnjega krika v puščavi ne razumemo kot izreka za ponovni začetek.

Zaradi nespodobnosti, prizorov razvratnosti, pohote, obscenosti, perversnosti in homoseksualnih odnosov sta **Izrek** napadli cerkev in oblast, ki je film tudi prepovedala. Padalo je z leve in desne. Državni tožilec je za Pasolinija in producenta Donata Leonija zahteval šestmesečno zaporno kazen ter uničenje filma. Obtožb sta bila oproščena – z zanimivo obrazložitvijo, da preobrat, ki ga povzroča **Izrek**, sploh ni spolni, pač pa ideološki in mističen. Ker pa gre za nedvomno umetniško delo, **Izreka** ni mogoče osumiti nespodobnosti. Sedem let kasneje se pri filmu **Salò ali 120 dni Sodome** (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975) tovrstno razumevanje ni ponovilo.

**Izrek** je bila prikazan leta 1968 na beneški Mostri, kjer je bila Laura Betti nagrajena za glavno žensko vlogo. Zanimivo je, da so se tisto leto režiserji pripravljali na bojkot in so medse povabili tudi Pasolinija, ki pa je bil na film očitno preveč navezan, da bi ga umaknil. Je pa protestiral in se skupaj z mladimi filmarji zavzemal za večjo demokracijo v kinematografiji. Zasedli so filmsko palačo in bili obsojeni zaradi izrabe javnega dobrega.

Ob filmu **Izrek** se je francoska filmska revija *Cahiers du Cinéma* distancirala od Pasolinija, katerega najpomembnejše teoretske tekste je sicer prej redno objavljala. Visoko je cenila Pasolinijeve zgodnje filme in podpirala tudi njegovo teorijo »filma poezije«. Kot navaja Alain Bergala, razhajanja niso izhajala toliko iz estetskih in filmskih razlag kot iz dejstva, da je Pasolini »zelo glasno razlagal svoje 'pretočne' poglede na kifeljce in študente maja '68«. <sup>4</sup> Skratka, radikalnost Pasolinijevih tez ni naletela na zadržanost le pri cenzorjih, ampak tudi pri teoretikih, ki so *post festum*, morda tudi zaradi zadrege, vzpostavili njegov mit mučenca, intelektualca, oporečnika in heretika.

<sup>3</sup> Pasolini, Pier Paolo 2000, str. 174.

<sup>4</sup> Bergala, Alain. »Pasolini, za dvakrat nečist film«. *Ekran*, št. 1, vol. 13, letnik XXV, 1988, str. 21