

Od književnosti do filma: dodirne točke između književnog i filmskog stvaralaštva u esejima Piera Paola Pasolinija

Pasolini je tijekom svog života pisao o raznim temama, a njegov opus proteže se od pjesama, pripovijetki, romana, teorijskih tekstova, eseja, kritika i scenarija pa sve do filmova.¹ Njegovi pokušaji stvaranja semiotike filma počinju 1965. godine i traju deset godina, sve do njegove smrti, i rezultat su dugogodišnjeg pisanja i promišljanja o književnosti i drugim umjetničkim formama. Pasolinijevi odabrani tekstovi o književnosti i filmu okupljeni su u najvažnijoj zbirci njegovih teorijskih eseja *Empirismo eretico (Heretički empirizam [1972] 2000)*. Počeci Pasolinijeva filmskog stvaralaštva tematski se nadovezuju na njegov književni opus iz 50-ih godina, što je vidljivo iz usporedbe njegovih prvih dvaju filmova, *Accattone* (1961) i *Mamma Roma* (1962), s romanima *Ragazzi di vita (Uličari, 1955)* i *Una vita violenta (Žestok život, 1959)*, koji se bave ljudima s društvene margine. Teme kojima se Pasolini bavio u romanima preslikane su na navedena dva filma odabirom likova, priče i lokacije snimanja. Usto su i romani i filmovi prožeti istom marksističkom filozofijom, doduše, u filmovima ne toliko eksplicitno kao u romanima, premda je u svim Pasolinijevim djelima vidljiva opreka između lumpenproletarijata i vrijednosti buržoazije koju je i sam autor prezirao. I Pasolini je povukao paralele između navedena dva filma i romana tvrdeći da je film *Accattone*, s marksističkog stajališta, korak unatrag u odnosu na roman *Una vita violenta* i da je ideološki bliži romanu *Ragazzi di vita*. Lik Mamma Roma puno više slič

¹ Kao kritičar surađivao je s književnim časopisima *Fiera letteraria* i *Nuovi argomenti* (koji je od 1966. uređivao zajedno s Albertom Moravijom), a od 1948. do 1958. pisao je književnoteorijske tekstove i kritike, koje je najčešće objavljivao kao eseje u časopisu *Officina*. Godine 1960. objavio je odabrane eseje u knjizi *Passione e ideologia (Strast i ideologija)*. Od 1965. počinje pisati za filmološke časopise *Filmcritica*, *Bianco e nero*, *Cinema nuovo* i *Cinema e film*, a naročito je bio aktivan u organizaciji seminara i javnih predavanja o semiotici filma u sklopu filmskog festivala u Pesaru (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema). Osim za književne i filmološke časopise pisao je i za dnevne novine (*Tempo*, *Il corriere della sera*), naročito tijekom politički turbulentnih 70-ih godina, a u svojim se kolumnama osvrtao na tadašnje političke i društvene promjene i fenomene u Italiji.

Tommasinu, glavnom liku romana *Una vita violenta*, nego Accattoneu, jer u tom filmu postoji etička problematika koja se postupno razvija (cit. prema Magrelli 1977: 28–44). Oba filma mogu se shvatiti kao kritika i osuda suvremenog talijanskog društva te kao stvaranje mita o lumpenproletarijatu kao jedinom obliku otpora modernom industrijaliziranom društvu i neokapitalizmu. U svojim prvim filmovima Pasolini ne progovara toliko očito o problemima proletarijata kroz prizmu klasne borbe, već, naprotiv, teži mitologizaciji i sakralizaciji lumpenproletarijata. Za razliku od romana, prvi su filmovi manje politički angažirani, što se vidi i u poetskom udaljavanju od neorealizma. Kao i u romanima, Pasolini se i u filmovima kritički odnosi prema lošim uvjetima života lumpenproletarijata, ali s druge strane taj lumpenproletarijat uzdiže na razinu svetog jer se suprotstavlja vrijednostima buržoaske klase.

Projekt “narodne” umjetnosti u književnosti i filmu

Utjecaj književnosti na Pasolinijevo filmsko stvaralaštvo vidljiv je ne samo u tematskoj povezanosti romana i prvih filmova već i u esejima o filmu kroz koje se provlače dvije osnovne ideje: pitanje filmskog stila i jezika te razlike između filma i književnosti. Odnos između umjetnosti i društva te uloga intelektualca u društvu također je jedno od ključnih pitanja u Pasolinijevim esejima i člancima o književnosti i filmu. Počeci Pasolinijeve redateljske karijere nastavak su većeg kulturno-ideološkog projekta inspiriranog Gramscijevim konceptom nacionalne narodne umjetnosti razumljive širokim masama, odnosno Pasolini se izravno nadozvezuje na Gramscijevo poimanje književnosti i njezine funkcije u društvu te borbe za novu kulturu. Pasolini je od Gramscija preuzeo ideju da nova kultura rađa novu vrstu umjetnosti, što uvjetuje stvaranje novih društveno-ekonomskih obrazaca. Za Gramscija² pisac nije privilegirano biće odvojeno od povijesti i kulture, već je, kao i svi drugi, određen društvenim, ekonomskim i kulturnim kontekstom koji se neizbježno reflektira u njegovim djelima. U skladu s time Gramsci smatra da je zadaća književnih kritičara ne da kritiziraju umjetničko djelo, nego da otkrivaju njegovu “skrivenu ideologiju”, tj. političke i povijesne tendencije koje se odnose na pisca i na čitatelje (usp. Gramsci [1950] 1977: 25–26). U tom se svjetlu književna kritika percipira kao ključna u kulturnom i umjetničkom osvještavanju naroda. Međutim, Pasolini se djelomično odmiče od Gramscijeva poimanja književnosti kao političkog čina i od njegove ideje da je glavni cilj pisca prikaz društvenih odnosa.

² Razvoj Gramscijeve filozofske misli treba promatrati u dijalogu s filozofijom Benedetta Crocea, čiji je opus također utjecao na Pasolinijevo promišljanje filma. U jednom od svojih pisama Gramsci priznaje da je zajedno s intelektualcima tog vremena sudjelovao u “moralnoj i intelektualnoj reformi koju je u Italiji pokrenuo Benedetto Croce, čija je prva postavka bila da moderan čovjek može i mora živjeti bez otkrivene mitološke ili bilo koje druge religije” (1968: 466).

Gramscijeva društveno-povijesna analiza pisaca i književnih pravaca inspirirat će Pasolinija za njegove kritičke osvrtne na prethodne književne pravce (naročito na neorealizam), koje je objavljivao u časopisu *Officina*, a u konačnici će ga navesti da postavi temeljno egzistencijalno i ideološko pitanje koji su stil i jezik najprikladniji za suvremenog, društveno angažiranog redatelja, kakvim se i sam smatrao, koji je primoran odbaciti obrasce prethodnih književnih pravaca.

Pasolini je odbacivao neorealizam jer je smatrao da su neorealistička djela napisana jezikom iza kojeg stoji “buržoaska ideologija” (usp. Pasolini 1960: 326–225; 482–484). Za razliku od zagovornika realizma, Pasolini se zalagao za nove kritičke i ideološke pristupe. Velik dio njegova esejističkog opusa iz 50-ih godina bavi se upravo odnosom između stila i ideologije, a s vremenom će se i sam distancirati od marksističke doktrine i približiti se egzistencijalizmu. Za Pasolinija pitanje realizma postaje pitanje jezika već u fazi književnog stvaralaštva, a pitanje jezika ujedno je i pitanje ideologije. Jezik za Pasolinija nije samo sredstvo komunikacije, već kompleksno sredstvo ideološke klasne borbe. Pasolinijev odmak od marksističkog poimanja književnosti i umjetnosti u društvu vidi se u njegovu kritičkom odnosu spram nacionalno-narodnoga jezika za koji se zalagao Gramsci. Pasolini ne slijedi slijepo marksističku doktrinu, već naglašava kontradiktornost u marksističkoj borbi s buržujskom ideologijom u kojoj se marksisti, s jedne strane iz komfora, a s druge iz nužnosti, koriste protivnikovim oružjem: instrumentalno i literarno elaboriranim jezikom buržoazije u posljednjih nekoliko desetljeća” (*ibid.*: 414). Međutim, Pasolini se 60-ih godina – najviše pod utjecajem strukturalista i semiotičara – odmiče od jednostavnog tumačenja jezika prema kojem on samo opisuje ili eventualno ideologizira stvarnost i eksperimentira s načinima prikaza stvarnosti. Stoga u svojim esejima o književnosti govori o “lingvističkom eksperimentalizmu”,³ što će mu poslije poslužiti kao temelj za promišljanje o filmskom jeziku.

Premda je Pasolini težio “narodnoj umjetnosti” još kao književnik, film mu se činio adekvatnijim i izravnijim medijem za komunikaciju s masama. Za razumijevanje Pasolinijeva poimanja filma ključan je način na koji je namjeravao približiti svoju umjetnosti širokoj publici. Naime, uspio je spojiti nespojivo, a originalnost njegova pristupa “sastoji se u pokušaju da približi koncept ‘narodnog’ i ‘antinarodnu’ estetiku: braneci ideje naroda i kolektiva, ali istovremeno pripisujući umjetničkoj *mediju* negativnu funkcionalnost, više razornu nego konstruktivnu” (Vighi 2001: 231). U prvoj fazi filmskog stvaralaštva, baš kao i dok je pisao spomenuta dva romana, Pasolini je podržavao marksističku ideologiju, ali je isto-

³ O jezičnom eksperimentalizmu Pasolini je počeo pisati u časopisu *Officina*, a kao dva najvažnija eseja o toj temi izdvajaju se *Il neo-sperimentalismo (Novi eksperimentalizam, 1956; Pasolini 1960)* i *La libertà stilistica (Stilska sloboda, 1957; Pasolini 1960)* u kojima se bavi pitanjima realizma, ideologije i jezika u poeziji i prozi.

vremeno isticao važnost književnosti i filma u kritičkoj interpretaciji marksističke doktrine, što je podrazumijevalo preispitivanje racionalističkih postulata na kojima je ta doktrina počivala. Po njegovu mišljenju, filmovi bi kontradiktornim slikama trebali isprovocirati široke mase kako bi preispitale buržoaski sistem vrijednosti utemeljen na racionalnosti, a koji je Pasolini osuđivao i raskrinkavao tijekom cijele svoje karijere. Cilj njegova filma, i umjetnosti općenito, ne podudara se u potpunosti s komunističkim progresivnim idejama buđenja klasne svijesti, nego je više didaktički i usmjeren na podizanje razine svijesti kod gledatelja te na razvijanje kritičkog mišljenja kod radničke klase, naročito o jeziku u književnosti, a poslije i o filmskom prikazu.

Film kao “pisani jezik zbilje”

Pasolini je isprva mislio da prelazak iz književnosti u film podrazumijeva promjenu tehnike, ali ubrzo je shvatio da film ide onkraj književnih tehnika pripovijedanja i da je riječ o zasebnom jeziku. Tu ideju razvijat će poslije u člancima i esejima sintagmom film-poezija.

Nekoliko sam puta tvrdio da prelazak iz književnosti u film na primjer nije ništa drugo do promjena tehnike. Međutim, malo-pomalo počeo sam razlikovati književne i filmske tehnike. Književni jezik kojim se književnik koristi kako bi napisao pjesmu, roman ili esej jest konvencionalni simbolički sustav: štoviše, svaki pisani ili govorni jezik definiran je nizom povijesnih, geopolitičkih ili, ako vam je draže, nacionalnih (regionalnih) granica... S druge strane, film je sustav ne-simboličkih znakova, živih znakova, znakova-objekata... Filmski jezik, dakle, ne prikazuje zbilju nizom lingvističkih simbola, nego samom stvarnošću. (cit. prema Duflet 1994: 13)

Pasolinijev prelazak iz svijeta književnosti u svijet filma bio je postupan, a prije nego što se okušao kao redatelj, radio je kao scenarist. Stoga ne čudi što se u jednom od svojih prvih eseja o filmu, *La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”* (Scenarij kao “struktura koja želi biti druga struktura”, 1965), bavi odnosom književnosti i filma analizirajući funkciju i obilježja scenarija kao prijelazne vrste između književnog djela i filma. Pritom ga je naročito zanimao “trenutak u kojem se scenarij može smatrati autonomnom ‘tehtikom’, cjelovitim i po sebi završenim djelom”, zbog čega ga treba analizirati onako kako “se analiziraju književna djela, a naročito nove književne ‘vrste’” (Pasolini 2000: 188). Već krajem 60-ih godina Pasolini postaje svjestan da je prelazak iz književnosti u film kompleksno teorijsko pitanje. U intervju koji je dao Jonu Hallidayu 1969. godine izjavio je da je filmski jezik transnacionalni i transklasni jezik, da, za razliku od pisanog ili govornog jezika, nije simboličan i konvencionalan, te da ne prikazuje zbilju simbolima, nego samom zbiljom, što bi značilo da u filmu stvar-

nost nije filtrirana kroz simbole i konvencije kao što je to slučaj u književnosti⁴ (cit. prema Panella 2009: 34). Pasolini je smatrao da film omogućava izravan i neposredan odnos prema zbilji, što će poslije detaljnije razraditi u esejima govoreći o filmu kao “zbilji prikazanoj zbiljom” te kao “pisanom jeziku zbilje”.

Teoriju o filmu kao “pisanom jeziku zbilje”, kojom se počeo baviti sredinom 60-ih godina u polemici s francuskim teoretičarom filma Christianom Metzom, Pasolini razvija u periodu od 1965. do 1971. godine, ali je u to vrijeme ostala pomalo nezamijećena u semiotičkim krugovima. Jedan od važnih doprinosa polemici bila je Metzova kategorizacija osnovne sintagmatske strukture filmskog jezika iznesena u eseju *Le cinéma: langue ou langage?* (*Film: jezik ili jezična djelatnost*, 1964), na koji Pasolini odgovara svojim esejom *La lingua scritta della realtà* (*Pisani jezik zbilje*, 1966), objavljenim dvije godine poslije, u kojem iznosi svoju teoriju filmskog jezika. Glavna je razlika između te dvojice autora u tome što je Metz smatrao da film može biti – Saussureovim terminima – samo *langage* (jezična djelatnost), nikako *langue* (jezik), jer u filmu ne postoji dvostruka artikulacija, što je jedan od osnovnih preduvjeta Martinetove definicije jezika kao mentalnog sustava znakova koji se može raščlaniti na niz razlikovnih jedinica (Metz u Barthes i dr. 1969: 205–225). Dok Metz smatra da se filmska slika ne može podijeliti na manje dijelove usporedive s fonemima ili monemima, Pasolini, naprotiv, tvrdi da je film jezik te u prilog svojoj teoriji uvodi termin *cinema* ili *imsegno* (slika-znak) – najmanju jedinicu od koje se sastoji filmska slika – kao ekvivalent fonemu i dokaz postojanja druge artikulacije u filmskom jeziku. Temeljno je obilježje termina *cinema* njegova ikoničnost: “Osnovno je obilježje fonema to da su neprevodivi: to je njihova prirodna surovost i indiferentnost. Jednako je tako stvarni objekt kao što je *cinema* sam po sebi neprevodiv, to je grubo komadić stvarnosti” (*La lingua scritta della realtà*, Pasolini 2000: 203). Pasolini se djelomično slagao s Metzom u dvije ključne tvrdnje: za razliku od pisanog jezika, filmski jezik ne može se kodificirati npr. rječnikom ili gramatikom, a veza između vanjskog referenta i njegova filmskog prikaza nije arbitrarna kao kod pisanog jezika.⁵ Međutim, Pasolini u svojem eseju-polemici naglašava bitnu razliku između njihovih teorija: “Metz spominje ‘dojam stvarnosti’ kao karakteristiku filmske komunikacije. Ja ne bih rekao da se radi o ‘dojmu stvarnosti’, nego o čistoj i jedno-

⁴ “Ovo je vjerojatno glavna razlika između književnog i filmskog djela (ako ih je bitno usporediti). Lingvistički ili gramatički ustroj kod filmaša se sastoji od slika, a slike su uvijek konkretne, nikad apstraktne” (*Il “cinema di poesia”*, Pasolini 2000: 172).

⁵ Razlikom između pisanog i filmskog jezika Pasolini se bavio u svom najvažnijem eseju *Il “cinema di poesia”* (*Film-poezija*, 1965) u kojem tvrdi: “Ne postoji rječnik slika. Ne postoji nijedna katalogizirana slika spremna za uporabu. Kad bismo kojim slučajem htjeli zamisliti *beskonačni rječnik*, imali bismo jedino beskonačni rječnik *moгуćih riječi*” (Pasolini 2000: 169). Za razliku od književnika, redatelj ima na raspolaganju neograničene mogućnosti slika. Stoga Pasolini zaključuje da je “čin pisca estetski izum, a čin redatelja prvo je lingvistički, a potom estetski” (*ibid.*: 170–171).

stavnoj ‘stvarnosti’” (*ibid.*: 201). U eseju *Battute sul cinema (Zabilješke o filmu, 1966/1967)* Pasolini objašnjava da mu je prijelaz iz književnosti u film otvorio nove spoznajne horizonte i promijenio način poimanja stvarnosti.

Sve one revolucionarne promjene koje je pisani jezik donio u odnosu na govorni jezik donijet će i film u odnosu na stvarnost. Jezik stvarnosti, dok god je bio prirodan, bio je izvan naše svijesti: sada kada je “zapisan” putem filma, ne može da ne zauzme mjesto u našoj svijesti. Pisani jezik zbilje pomoći će nam, prije svega, da spoznamo što je jezik zbilje, a u konačnici će promijeniti naše poimanje zbilje pretvarajući naše fizičke odnose spram stvarnosti u kulturološke. (Pasolini 1966/1967: 235)

Pasolini se u svojoj teoriji filma pokušao barem djelomično ograditi od pukog preslikavanja Saussureova lingvističkog modela na film uvodeći termin *immagine-segno* (*immagine-segno*, slika-znak) i naglašavajući njegovu ikoničnost i indeksnost u osloncu na Pierceovu teoriju znakova. Umjesto da svoju teoriju filma pokuša ukalupiti u lingvističke modele govornog i pisanog jezika, Pasolini širi definiciju jezika tvrdeći da:

Film je jezik [...] koji nas prisiljava da proširimo spoznaje o jeziku. Ne radi se o simboličkom, arbitrarnom i konvencionalnom sustavu. [...] Film ne evocira stvarnost kao književni jezik; ne kopira stvarnost kao slikarstvo; ne imitira stvarnost kao kazalište. Film *reproduce* stvarnost: sliku i zvuk! Što radi film reproducirajući stvarnost? Prikazuje stvarnost putem stvarnosti. (*La fine dell'avanguardia / Kraj avangarde*, Pasolini 2000: 135)

Za Pasolinija je film “jezik koji prikazuje stvarnost putem stvarnosti. Dakle, postavlja se pitanje: kakva je razlika između filma i stvarnosti? Praktički nikakva” (cit. prema Panella 2009: 34). Pojam stvarnosti nije fiksna ontološka kategorija, već podrazumijeva društveni i komunikacijski aspekt. U eseju iz 1966. *La lingua scritta della realtà* (Pasolini 2000: 206) Pasolini piše o filmu i stvarnosti kao međusobno povezanim načinima komunikacije, naglašavajući da je film temeljni ljudski jezik te da svi mi svojim životima stvaramo film. Za Pasolinija zbilja postaje prostor kulturne proizvodnje i društvena praksa, mjesto interakcije društvenog tkiva i filmskog jezika. Kao što tvrdi Giuliana Bruno: “Za Pasolinija poanta nije u stvaranju teorije realističkog filma ili u gledanju na film kao na reprodukciju zbilje, već u tome da se preokrenu postavke klasičnog realizma. Pasolini vidi zbilju kao ‘diskurs o stvarima’ koje film prepričava. Filmski znak postaje metalingvistički znak, oruđe, interpretator drugog znaka” (1991: 32). Tu novu vrstu epistemološke spoznaje detaljno je objasnio u kratkom članku *Il non verbale come un'altra verbalità* (*Neverbalno kao drugo verbalno*, 1971):

Zapravo ne postoji “označeno”, jer je i označeno također znak. [...] Zapravo, “znakovi” govornih jezika ne rade ništa drugo nego prevode “znakove” neverbalnih jezika: ili konkretno, znakovi pisanih/govornih jezika ne rade ništa drugo nego

prevode znakove Jezika Zbilje. [...] Neverbalno je, dakle, drugo verbalno: Jezik Zbilje. (Pasolini 2000: 264)

Film kao “pisani jezik zbilje” zapravo ne teži tomu da bude puka preslika stvarnosti putem filmskog jezika, već se i sama “zbilja” smatra jednom vrstom jezika, što će poslije objasniti u eseju *Res sunt nomina* (1971).⁶ U eseju *La lingua scritta della realtà* Pasolini tvrdi ne samo da je zbilja kodificirani jezik već i da film treba promatrati kao čin pisanja, tj. konstrukciju zbilje filmskim jezikom, čime anticipira pojam *écriture* koji će se poslije pojaviti kod Derride.⁷

Prema semiotici filma

Gradeći dalje strukturu filmskog jezika, Pasolini razlikuje pojmove *cinema* i *film* te razlike između njih uspoređuje s klasičnom Saussureovom oprekom između jezika (*langue*) i govora (*parole*). *Cinema* je opisan kao gotovo metafizička i apstraktna kategorija, a opisujući razliku između ta dva poimanja filma, opet se poziva na lingvističke teorije i na govorni jezik. *Cinema* je kao jezik, nešto što spoznajemo preko pojedinih filmova, što se može shvatiti kao serija neprekidnih kadrova-sekvenci koja nalikuje na kontinuitet stvarnosti, dok je *film* termin koji se upotrebljava za pojedinačne filmove u kojima je prirodni tijek vremena i prostora rascjepkan i promijenjen konvencijama filmskog jezika, a najviše montažom. Pasolini tvrdi da je *cinema* apstraktna, metafizička, sveobuhvatna kategorija i jedna vrsta arhetipskog jezika, dok je *film* empirijska, antinaturalistička kategorija (*Battute sul cinema*, Pasolini 2000: 229–231). *Film* je ono što gledamo u kinima, a *cinema* je reprodukcija kontinuiteta stvarnosti prije montaže. “*Cinema* je, dakle, primordijalna i arhetipska ideja, kontinuiran i neprekidan kadar-sekvencu” (*ibid.*: 229). Pasolinijev koncept *cinema* alternativa je arbitrarnom sistemu govornih znakova (*lin-segni*), a upravo je u filmu kao mediju vidio izravnije sredstvo za prikaz zbilje bez posredovanja verbalnih znakova ili pisanog jezika koji se upotrebljava u književnosti. Njegovo inzistiranje na kontinuitetu prikaza kroz duge kadrove pokušaj je da se pronađe način reprezentacije koji bi bio u stanju uhvatiti neposrednost same zbilje. Stoga mu se film činio puno izravnijim medijem od književnosti, što je i sam objasnio u eseju *Battute sul cinema*: “Izražavajući se filmskim jezikom –

⁶ U ovom eseju Pasolini tvrdi da je stvarnost *language* (jezična djelatnost), pragmatični dijalog između nas i stvari. Čak i stvarnost ima svoje odnose podudarnosti i sličnosti koje stvaraju promjene značenja objekata od kojih se sastoji. (usp. *Res sunt nomina*, Pasolini 2000: 260–261).

⁷ Pasolini je i u ranijim esejima tvrdio da film nije puka preslika zbilje i naglašavao je utjecaj montaže u procesu “pisanja zbilje”, navodeći je kao primjer “stilizacije” i “sintetiziranja” stvarnosti (*Battute sul cinema*, Pasolini 2000: 234). Iz njegova eseja *Il “cinema di poesia”* vidljivo je da je odnos filma i zbilje za Pasolinija puno kompleksniji od jednostavne definicije filma kao onog koji prikazuje “zbilju zbiljom”.

koji, ponavljam, nije ništa drugo do ispisani trenutak jezika zbilje – ostajem uvijek u domeni stvarnosti: ne prekidam njezin kontinuitet prihvaćanjem simboličkog i arbitrarnog sustava kao što je *lin-segni*” (Pasolini 2000: 229). Međutim, analizirajući američke avangardne filmove koji traju po nekoliko sati, Pasolini postaje svjestan ograničenja svog koncepta *cinema*. Naime, filmovi predstavnika američke avangarde temeljili su se na kadrovima-sekvencama o ljudima koji spavaju, jedu ili obavljaju druge svakodnevne aktivnosti, što je za Pasolinija bio dosadan i besmislen slijed beznačajnih stvari (*Essere é naturale? / Je li biti prirodno?*, 1967, Pasolini 2000: 244–245), te je shvatio kako bi njegov *cinema*, temeljen na kadru-sekvenci, izgledao kad bi se pretvorio u pravi film. Za Pasolinija američki eksperimentalni filmovi nisu ostvarili nijednu od funkcija koje je zamislio da bi njegov *cinema* trebao ostvariti i zapravo ih je ocijenio kao prilično dosadne. Pasolinijeva usporedba filma (*cinema*) sa zbiljom njegov je utopijski pokušaj da filmom obuhvati stvarnost i da je preslika bez posredovanja umjetnika, da uđe što dublje u bit stvari i da pokuša premostiti jaz između zbilje i filmskog prikaza, čega i sam postaje svjestan nešto poslije.

U kasnijim teorijskim djelima Pasolini je shvatio da je za takav tip filma bolji termin *film*, a ne *cinema* koji se temelji na kadru-sekvenci. Razliku između ta dva termina najbolje je objasnio u eseju *Osservazioni sul piano-sequenza (Ogledi o kadru-sekvenci*, 1967) koji počinje analizom 16-milimetarske snimke ubojstva američkog predsjednika Johna Kennedyja koju je snimio slučajni promatrač u okupljenoj gomili. Pasolini ističe tu snimku kao primjer subjektivnog kadra-sekvence te poziva čitatelje da zamisle da je taj događaj snimljena iz različitih kutova i točki gledišta koje bismo istovremeno gledali na više ekrana u prostoriji. To je polazna točka od koje Pasolini razvija teoriju o zbilji tvrdeći da “nije moguće ‘vidjeti i čuti’ zbilju u nastajanju *osim iz jedne točke gledišta*, a to je uvijek točka gledišta subjekta koji vidi i čuje” (*Osservazioni sul piano-sequenza*, Pasolini 2000: 237). Međutim, zaključuje da nas takva serija snimaka ne bi dovela do smislene spoznaje stvarnog događaja jer bismo je percipirali kao seriju nerazumljivih i nepotpunih informacija. Stoga naglašava važnost montaže i pripovjedača koji bi koordinirao audio-vizualne materijale o Kennedyjevom ubojstvu i od njih napravio film.

Drugim riječima, radi se o montaži. Nakon odabira i koordinacije različite točke gledišta bi se stopile, a egzistencijalna subjektivnost ustupila bi mjesto objektivnosti; ne bi više bilo bezvrijednih parova očiju-ušiju (ili kamera-magnetofona) koji bi uhvatili i reproducirali neuhvatljivu i prozračnu zbilju, već bi na njihovu mjestu bio pripovjedač. Taj pripovjedač pretvara sadašnjost u prošlost. (*ibid.*: 240)

Pasolini nije detaljno objasnio kako vidi figuru pripovjedača u filmu, ali vjerojatno bi se radilo o sveznajućem pripovjedaču koji bi doslovno preuzeo kontrolu nad gomilom nepovezanog materijala i od njega stvorio smislenu i koherentnu narativnu cjelinu. Prijelaz ka strukturiranom filmskom tekstu uz pomoć pripovjedača vidljiv je i u njegovim kasnijim teorijskim tekstovima o filmu, što nas navodi na

pretpostavku da se Pasolini, preispitivanjem uloge pripovjedača i montaže u stvaranju koherentnog filmskog teksta, nije slučajno vratio formalnim pitanjima prikaza kojima se bavio u romanima.

Pasolini je težio stvaranju filmskog jezika koji bi vodio do *film-parole*, a ne samo do *film-langue* i u tom je procesu naglašavao važnost montaže, koja prekida tijekom sadašnjeg vremena i pretvara film u smislenu cjelinu u procesu koji Pasolini uspoređuje sa smrću, pozivajući se na Sartreovu tezu da samo u trenutku smrti možemo vrednovati svoj život (*Osservazioni sul piano-sequenza*, Pasolini 2000: 241). Dok god živimo, smatra Pasolini, ne možemo pojmiti smisao našeg života, on se sastoji od mnogobrojnih mogućnosti, odnosa i relacija koji traju, a smrt je identična montaži upravo zato što odabire značajne trenutke i od naše sadašnjosti stvara jasnu i zaokruženu prošlost. U *Osservazioni sul piano-sequenza* Pasolini tvrdi da je montaža objektivnija od kadra-sekvence jer “sa snimljenim filmskim zapisom radi isto ono što smrt čini životu” (*ibid.*). Tek nakon što su događaji koji tvore filmsku naraciju završili, od njih se može načiniti smisljena cjelina, a tu bi ključnu ulogu trebao imati pripovjedač koji pretvara sadašnjost filmskog prikaza u prošlost, pa stoga i film u konačnici postaje historijski prezent (*ibid.*: 240). U trenutku kad pripovjedač uz pomoć montaže stvara narativnu strukturu, on prekida događaje koji se odvijaju u sadašnjosti i pretvara ih u prošle događaje zaustavljajući njihov kontinuitet i sva moguća buduća značenja, pretvarajući na taj način *cinema* u *film*. Premda se Pasolini ne referira izravno na Bazinovu teoriju filma, ipak se može iščitati utjecaj Bazinove teza u njegovu eseju *Osservazioni sul piano-sequenza*. Pasolinijeva definicija montaže ne razlikuje se bitno od Bazinove. Pasolini je definira kao odabir “istinski značajnih trenutaka” koji se uređuju logičkim slijedom kako bi im se dalo jasno značenje (*ibid.*: 241), dok je za Bazina montaža “davanje značenja slikama koje one objektivno ne sadrže” (*L'evoluzione del linguaggio cinematografico / Evolucija filmskog jezika*, 1958, Bazin 2005: 77). Za Bazina je montaža stvaranje smisla ili značenja koje nije svojstveno samim slikama, već proizlazi iz njihova suprotstavljanja, što bi značilo da je montaža subjektivan čin stvaranja značenja koji nužno podriva realistične i objektivne kvalitete svojstvene fotografskom zapisu. Za Pasolinija je montaža vezana za ulogu pripovjedača, što se djelomično poklapa s Bazinovom idejom da “gledatelj prirodno dijeli s redateljem točku gledišta koju mu on predlaže” (*ibid.*: 76). I Bazin i Pasolini zastupali su vrlo slične stavove o ontologiji filmske slike. Obojica u svojim teorijama filma spominju smrt:

Ja ne mogu ponoviti nijedan trenutak svog života, ali svaki od tih trenutaka može se ponoviti u filmu nebrojeno puta. Dakle, ako je istina da nijedan trenutak nije identičan drugome, postoji jedan u kojem se ta temeljna diferencijacija spaja: to je smrt. Smrt je jedinstven trenutak bivstovanja. U odnosu na taj trenutak retroaktivno se definira kvaliteta života. On označava granicu svjesnog trajanja i objektivnog vremena stvari. (*Morte ogni pomeriggio / Smrt svako poslijepodne*, 1958, Bazin 2005: 31–32)

Bazin smatra da jedino film može prekršiti jedinstvenost trenutka kao što je smrt prikazujući ga nekoliko puta, dok Pasolini u odnosu filma i smrti naglašava zaokruženost i konačan sud o životu pojedinca koji smrt daje isto kao i montaža koja trenutačni slijed događaja zabilježen na filmu odabirom najvažnijih trenutaka pretvara u zaokruženu jedinicu prošlosti. Ono po čemu se Pasolini i Bazin razlikuju jest shvaćanje načina stvaranja objektivnog i neutralnog filmskog prikaza. Za Bazina montaža je manipulativna i stoga ne može biti objektivna. Dok je Bazin smatrao da je fotografija mehanička reprodukcija zbilje bez intervencije čovjeka, Pasolini naglašava upravo ljudski faktor iza kamere. Za Pasolinija je montaža sredstvo alternacije subjektivnog pogleda pripovjedača i njegovih likova: uz pomoć montaže subjektivno se pretvara u objektivno. Pasolinijev koncept objektivne montaže temelji se na promjenjivoj fokalizaciji i izmjeni subjektivnih kadrova likova, čime film postaje “objektivniji” jer redateljeva točka gledišta više nije dominantna, već je u relaciji s točkom gledišta likova. Kao što primjećuje Christopher Orr, problem s Pasolinijevom teorijom montaže jest to što on zapravo ne razlikuje svoju teoriju od holivudske *mainstream* kinematografije, a malo je vjerojatno da bi ikad prihvatio holivudski tip montaže kao progresivni (1991: 41). Usto, Pasolini nije nikad detaljno objasnio za kakvu se točno vrstu montaže zalaže.

Pasolini je bio svjestan i ontološkog osakaćivanja koje taj proces sa sobom nosi, s obzirom na to da pripovjedač nameće vlastitu formu i interpretaciju stvarnosti. Naracija interpretira zbilju u skladu s našim očekivanjima i viđenjem svijeta. Upravo taj proces naglašava kontradiktornost u Pasolinijevim promišljanjima filma kao neposrednijeg i izravnijeg medija za prikaz zbilje od književnosti. Kao što naglašava Ward (1994: 138), te tvrdnje kose se s prijašnjim tvrdnjama vezanima za njegov prelazak iz književnosti u film. Glavni poticaj za bavljenje filmom bilo je Pasolinijevo uvjerenje da postoji razlika između lingvističkog znaka (*lin-segno*) i slikovnog znaka (*im-segno*). Za razliku od lingvističkih znakova koji su određeni konvencijama, slikovni su znakovi neposredni i otvaraju nove puteve izražavanja. Narativno ustrojavanje verbalnih i slikovnih znakova jednako je ograničavajuće, ali i nužno ako želimo spoznati svijet, a to zapravo dovodi u pitanje Pasolinijeve početne razlikovne postavke između arbitrarnog lingvističkog znaka i filmskog znaka za koji je utopijski vjerovao da omogućava vjerodostojniji i neposredniji prikaz zbilje. Štoviše, u svoju teoriju filmskog jezika uvodi i pojam nesvjesnog i iracionalnog, tvrdeći da filmski znakovi nisu utemeljeni na logičkom i racionalnom diskursu, već su slični snovima i sjećanju, zbog čega i sam filmski jezik opisuje kao primordijalan, “pred-gramatički” i “pred-morfološki”. Iz toga proizlazi da je i “lingvistički instrument na kojem se temelji film iracionalan, što objašnjava duboku oniričku prirodu filma” (*Il “cinema di poesia”*, Pasolini 2000:

⁸ P. Adams Sitney (2015: 15) navodi nekoliko radnih verzija eseja o filmu-poeziji pod različitim naslovima: strojopis *Di un possibile discorso libero indiretto nel cinema (O mogućem slobodnom*

169). Upravo ta dva elementa osnovne su postavke Pasolinijeve teorije o filmu-poeziji koju je razradio u eseju *Il "cinema di poesia"* ("Film-poezija", 1965).⁸

Film-poezija

Već 1961. godine u eseju objavljenom uz scenarij za film *Accattone* Pasolini naglašava neposrednost filma i njegovu sličnost s poezijom, što će nekoliko godina poslije elaborirati u eseju o filmu-poeziji. Razmatrajući prisutnost poetskih stilskih sredstava – primjerice anafore – u filmu, Pasolini tvrdi da "film može sličiti naraciji, ali prije svega glazbenoj naraciji, što pokazuje da, u usporedbi s književnosti, posjeduje iracionalne, arhaične i fantastične elemente" (Pasolini 1961: 18), Nadalje, odabir slika uspoređuje s vrstom leksikona, a pokrete kamere i vrste kadrova sa sintaksom, te tako već na počecima svog promišljanja o filmu uspoređuje pisani i filmski jezik. Termini koji se spominju u navedenom eseju ("iracionalno", "poezija", "znak") postat će temeljne odrednice njegove teorije filmskog jezika u esejima iz druge polovice 60-ih godina. Sama priroda filmskog znaka bitno razlikuje proces stvaranja redatelja i književnika. Budući da ne postoji rječnik slika, redatelj, za razliku od književnika, ima dvostruku ulogu: mora izvući *imsegno* iz kaosa, iz nesvjesnog, i tek onda mu može dati svoje osobno umjetničko značenje (*ibid.*: 170). U eseju o filmu-poeziji Pasolini kombinira elemente estetike Benedetta Crocea s tadašnjim semiotičkim teorijama. Croce suprotstavlja intuitivnu i logičku spoznaju; od intuitivne ili estetske spoznaje dolazi se do spoznaje individualnog, a od logičke se spoznaje putem intelekta dolazi do spoznaje univerzalnog, te zaključuje da se intelektualna spoznaja temelji na intuitivnoj. Međutim, Croce jasno razdvaja intuiciju od percepcije: intuicija je aktivnost koja daje formu sirovom sadržaju koji percipiramo. Croce je vezu između intuitivne spoznaje (ekspresije) i intelektualne (konceptualne) spoznaje, tj. između umjetnosti i znanosti, poezije i proze objasnio kao odnos na dvije razine. "Prva je razina ekspresija, a druga je konceptualna: prva može postojati bez druge, a druga ne može postojati bez prve. Postoji poezija bez proze, ali nema proze bez poezije" (Croce 1997: 28). Intuicija je za Crocea pred-racionalna te kao takva prethodi stvaranju konceptata, dok je poezija čista forma. Poezija je rezultat pred-racionalne intuicije konkretnog objekta, a ta je intuicija i temelj jezika općenito. Pasolinijeva teorija o filmu-poeziji temelji se na istoj pretpostavci s jednim važnim odmakom; u njegovu poimanju filma-poezije redatelj se služi slikama koje su uvijek konkretne, a ne apstraktne, i na temelju kojih nastaje poezija. Za Pasolinija film stvara značenje od

nepravnom diskursu u filmu), govor na filmskom festivalu u Pesaru *La mimesi dello sguardo* (*Mimeza pogleda*) te naposljetku objavljeni esej *Il "cinema di poesia"* ("Film-poezija") u časopisu *Filmcritica*.

postojećih znakova (*im-segni*) koji su elementarni, iracionalni i nesvjesni, on kao “pisani jezik zbilje” prikazuje taj iracionalni jezik zbilje. Pasolini je i sam bio svjestan kontradiktorne prirode filmskog jezika koji je istovremeno konkretan i iracionalan te stalno oscilira između subjektivnog i objektivnog (*Il “cinema di poesia”*, Pasolini 2000: 172).

Il “cinema di poesia” ujedno je Pasolinijev osvrt na tendencije *art*-filma iz 60-ih godina, naročito filma *Deserto rosso* (*Crvena pustinja*, Michelangelo Antonioni, 1964), te se, uz prethodno analizirani esej o kadru-sekvenci, smatra ključnim u Pasolinijevu poimanju prirode filma. Osim što se bavi prirodom filmskog znaka i filmom-poezijom, Pasolini u tom eseju razvija teoriju o slobodnom neupravnom govoru na filmu, oslanjajući se prvenstveno na književnu teoriju pripovjedne strukture, te objašnjava razliku između slobodnog upravnog i neupravnog govora polazeći od pitanja je li uopće moguće primijeniti jezik poezije na film. Za Pasolinijevu teoriju o filmu-poeziji ključno je bilo poznavanje književne teorije. Kao što navodi Naomi Green (1990: 110–111), dva eseja posebno su utjecala na teoriju o filmu-poeziji: *Problemi filmske stilistike* Borisa Ejhenbauma, koji uspoređuje filmski jezik s vrstom unutarnjeg monologa, te *Pjesništvo i proza u filmu* Viktora Šklovskog o razlici između filmske proze i poezije.⁹ P. Adams Sitney začetke Pasolinijeve ideje o slobodnom neupravnom govoru pronalazi u recenziji knjige Giulija Herczega *Lo stile indiretto libero in italiano*, objavljenoj u književnom časopisu *Paragone* netom prije Pasolinijeva prvog usmenog izlaganja o filmu-poeziji na filmskom festivalu u Pesaru 1965. Nekoliko temeljnih Pasolinijevih ideja o slobodnom neupravnom govoru iznesenih u toj recenziji pojavit će se poslije u njegovu eseju o filmu-poeziji. Osim što ističe važnost klasnih i društvenih aspekata koji se povezuju s autorovom upotrebom slobodnog neupravnog govora kojim neizravno interpretira svijet kroz lik, Pasolini uzima čitave romane kao primjere slobodnog neupravnog govora, navodeći da je u njima prisutna “potpuna identifikacija autora i nekog lika, odnosno ili su likovi pseudoobjektivizacija autora, ili su oruđe za izražavanje autorovih ideja sličnim jezikom, ili, u konačnici, nesvjesno na identičan način žive u istom društvenom i ideološkom svijetu kao i autor (*Intervento sul Discorso Libero Indiretto*, Pasolini 2000: 93). U recenziji spominje i “jezik poezije” kao mjesto na kojem se “stapaju duša autora i duša lika” (*ibid.*: 91). Kao što Sitney primjećuje, Pasolini u toj recenziji zanemaruje stilske specifičnosti upotrebe slobodnog neupravnog govora, miješajući ga s unutarnjim monologom ili pripovijedanjem u prvom licu (2015: 17–18).

Unutarnji monolog (koji Pasolini u eseju o filmu-poeziji ipak razlikuje od slobodnog neupravnog govora) stvorio je autor za lik koji se ideološki, ekonomski i klasno podudara s autorom, te je stoga jezik autora i lika identičan. Slobodni ne-

⁹ Oba eseja prevedena su na talijanski jezik u okviru antologije o ruskim formalistima *I formalisti russi nel cinema*. 1971. Milano: Garzanti, a kao dio serije knjiga o kritici koje je uređivao Pasolini.

upravni govor je prirodni jer je to zapravo upravni govor bez navodnih znakova, pa ga preferira i sam Pasolini jer smatra da je to govor svojstven liku, a ne autoru (*Il "cinema di poesia"*, Pasolini 2000: 176, 178). Ideje iznesene u tom eseju izravno se nadovezuju na Pasolinijeve ranije književne eseje u kojima se također zalaže za slobodni neupravni govor u kojem se jezik lika razlikuje od jezika autora/pripovjedača. Slobodni upravni govor iz književnosti, smatra Pasolini, odgovara subjektivnom kadru u filmu, ali u filmu je moguć i slobodni neupravni govor, koji Pasolini naziva "slobodni neupravni subjektivni kadar" (*ibid.*: 177). Problem s Pasolinijevom upotrebom književnih termina u filmskoj teoriji jest što i slobodni upravni i slobodni neupravni govor opisuju načine na koje pripovjedač prikazuje misli ili unutarnji govor likova u književnim djelima, dok u filmu fokus nije samo na tome tko govori ili na načinu na koji su misli nekog lika prikazane, već je fokus i na točki gledišta. Subjektivni kadar mogao bi se usporediti s unutarnjom fokalizacijom u književnom tekstu, a kadar-sekvencu s vanjskom fokalizacijom, jer je prikazan s redateljve točke gledišta. Za razliku od književnika koji mogu ući u jezik i psihologiju svojih likova, redatelji ne barataju apstraktnim jezikom, već konkretnim slikama, a filmu nedostaje sugestivno-evokativni element koji je prisutan u književnom djelu. Štoviše, u filmu ne postoji pravi "unutarnji monolog" kao u književnosti jer film "nema mogućnost interiorizacije i apstrakcije koju ima riječ" (*ibid.*: 177), pa stoga nijedan "slobodni neupravni subjektivni kadar" ne odgovara u potpunosti onome što se u književnosti naziva unutarnji monolog. Redatelj ne može koristiti jezik likova na isti način na koji to može pisac.¹⁰ "Psihološka i objektivna karakterizacija likova nije pitanje jezika, nego stila" (*ibid.*: 176). To je ujedno i temelj Pasolinijeve teorije o slobodnom neupravnom subjektivnom kadru koji se može koristiti suprotstavljanjem istih slika prikazanih s različitim točki gledišta uz manje promjene u rakursu, fokusu i sl., što je vidljivo u filmu *Crvena pustinja*. Kamera je u tom filmu i subjektivna i objektivna jer planom i kontraplanom razmjenjuje točke gledišta likova, ali se ne identificira ni s jednim od njih. Upravo na primjeru tog filma Pasolini razvija teoriju o filmu-poeziji uspoređujući ga s klasičnim filmovima, za koje tvrdi da su nisu bili film-poezija, nego film-pripovijetka: "klasični film bio je i ostao narativan: njegov jezik je jezik proze" (*ibid.*: 185). Stvaranje jezika filma-poezije pretpostavlja pripovijedanje jezi-

¹⁰ Moderni i suvremeni filmovi puno su bliži Pasolinijevu poimanju filma, primjerice Godardovi filmovi te filmovi Andreja Tarkovskog, Ingmara Bergmana i Krzysztofa Kieślowskog. Međutim, pojam slobodnog neupravnog govora i subjektivnog kadra ne obuhvaća npr. autobiografske Fellinijeve filmove gdje su likovi kao što je onaj kojeg tumači Marcello Mastroianni u filmu *8^{1/2}* (1963) preslika redateljvih misli. Nekolicina filmologa razrađuje poetiku *art*-filma oslanjajući se na Pasolinijeve ideje o filmu-poeziji. Tako P. Adams Sitney svoju knjigu *The Cinema of Poetry* (2015) otvara poglavljem o Pasolinijevoj semiotici filma, naglašavajući njezinu važnost za povijest filma i povlačeći paralele između Pasolinijevih ideja i filmova Bergmana, Tarkovskog i američkih avangardista. John Orr pak tragove Pasolinijeve misli nalazi u modernom i suvremenom filmu (Tarkovski, Kieślowski, Bergman, Antonioni, Altman, Scorsese i dr.) (usp. Orr 1998; 2000: 133–141).

kom poezije, što podrazumijeva i upotrebu slobodnog neupravnog subjektivnog kadra. Međutim, u Pasolinijevu eseju razlika između slobodnog neupravnog subjektivnog kadra i onog što se tradicionalno naziva subjektivnim kadrom ostaje prilično nedorečena. Upravo taj aspekt Pasolinijeva eseja naglašava John David Rhodes, nazivajući Pasolinijevo poimanje subjektivnosti i objektivnosti u filmu-poeziji pokušajem adresiranja modernističkih tendencija u *art*-filmu iz 60-ih godina te sljublivanja modernizma i realizma. “‘Film-poezija’ pokušaj je da se teoretizira stremljenje formalnom eksperimentu i društvenoj referencijalnosti ili realizmu” (Rhodes 2010: 152). U detaljnoj analizi Pasolinijeva eseja o filmu-poeziji Rhodes navodi stil, subjektivnost i klasnu svijest kao tri glavne okosnice filma-poezije koje ne mogu postojati jedna bez druge.

Upotreba slobodnog neupravnog govora za Pasolinija podrazumijeva i svijest autora o društvenim i klasnim razlikama između njega i njegovih likova. Esej o kadru-sekvenci nadovezuje se na esej o filmu-poeziji jer u njemu Pasolini odbacuje kadar-sekvencu kao instrument subjektivnog autorova kadra koji podrazumijeva i buržoaski svjetonazor koji autor kroz svoju točku gledišta izražava, što se kosilo s Pasolinijevom idejom nacionalno-narodne književnosti i filma koji bi se približili širokim masama, a ne samo višim slojevima društva. Za Pasolinija kadar-sekvencu naglašava autorovu subjektivnost, stav i točku gledišta onoga koji upravlja kamerom. Pasolini je smatrao da je ta subjektivnost preslika buržoaske ideologije i prikaza društva, a on se zalagao za ne-gradanski i ne-buržoaski film. To je vidljivo i u njegovim ranim filmovima kao što su *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Il Vangelo secondo Matteo* (*Evandjelje po Mateju*, 1964) u kojima bira glumce iz lumpenproletarijata kako bi prikazao klasnu razliku u percepciji svijeta između njega kao samoprozvanog buržoaskog, ali istovremeno i marksističkog redatelja i njegovih likova, a tome prilagođava i kadrove i montažu kako se njegovo viđenje ne bi nužno poklapalo sa stavovima likova u filmu, vjerujući da se tako odmiče od buržoaske neorealističke kinematografije. U *Evandjelju po Mateju* vidimo upotrebu slobodnog neupravnog govora koja bi se Genetteovim terminima mogla opisati kao promjenjiva unutarnja fokalizacija, jer se već u prvim minutama filma izmjenjuju subjektivni kadrovi likova čime se, po Pasolinijevu uvjerenju, jamči prikaz “objektivniji” od redateljeva subjektivnog kadra. Film *Accattone* (1961) priča je o sitnom kriminalcu i svodniku. S obzirom na klasni milje, stvarne lokacije na kojima je film sniman, rimski dijalekt i naturščike, film je blizak neorealizmu, ali zapravo je Pasolinijeva kritička reakcija na talijanski filmski neorealizam koji je u više navrata okarakterizirao kao buržoasku kinematografiju, a to se najbolje vidi po tehničkim aspektima filma, kojima se djelomično estetski udaljava od neorealizma. U filmu potpuno nedostaje osjećaj solidarnosti i nade u bolje sutra, što je okosnica gotovo svih Rossellinijevih neorealističkih filmova.

U neorealističkim filmovima upotrebljavaju se uglavnom dugi kadrovi, totali i srednji planovi. Pasolini, naprotiv, preferira krupne planove i duge vožnje, a umjesto nade u bolju budućnost, u filmu su vidljivi očaj i razočaranje likova. U jed-

nom intervju iznosi primjedbu na neorealističku kinematografiju uspoređujući je s verističkom tradicijom u književnosti u kojoj je svakodnevni život likova prikazan s distance (cit. prema Orr 1995: 54–55). Pod utjecajem Gramscijeve teorije društvene hegemonije Pasolini ulazi u svijet filma sa željom da se odmakne od naturalizma u talijanskom filmu i stvori novu formu. Prvo što odudara od neorealističke poetike jest sakralizacija lumpenproletarijata i stvaranje mita o čistoći i nevinosti njegova života na margini, daleko od vrijednosti i ideologije kapitalističkog i industrijaliziranog društva. Subverzivnom upotrebom religijskih elemenata u tom filmu Pasolini stvara mit o “prehistorijskoj” kulturi za koju je osjećao da nepovratno nestaje u suvremenom društvu. Međutim, upečatljivije je u njegovim filmovima to što ne pokušava prikazati tu kulturu s pozicije dominantne kulture. Iz Pasolinijevih eseja i filmova vidljivo je da je kod njega intelektualno, umjetničko i teorijsko neodvojivo od političkog. Za Pasolinija su i teorijski tekstovi i snimanje filmova jedna vrsta političkog angažmana. Politička i ideološka dimenzija sastavni je dio gotovo svih njegovih eseja i filmova i utkana je u samu prikazivačku “politiku”, a njegova semiotika prepoznaje i pridaje važnost kulturnim procesima vezanima za pitanja moći, stvaranja značenja i reprezentacije. Pitanje točke gledišta i koncept slobodnog neupravnog govora, tj. slobodnog neupravnog subjektivnog kadra ključno je jer naglašava povezanost narativne strukture, prikaza i društveno-političkog diskursa tog vremena. Kako bi naglasio odmak od neokapitalističke ideologije i buržoaskog puritanizma, Pasolini se u prvoj fazi svog filmskog stvaralaštva odriče heroja – likova iz buržoaske književne tradicije – i fokus premješta na klasno pitanje i prikaz lumpenproletarijata.

Zaključak

Pasolinijeve teorije o filmu djelomično se nastavljaju na problematiku kojom se bavio u književnim esejima 50-ih godina i u njima su vidljivi utjecaji književne teorije, lingvistike, politike i semiotike. Njegovi ogleđi o filmu i pokušaj stvaranja semiotike filma često su bili kontradiktorni ili nedorečeni, što je primijetilo nekoliko eminentnih teoretičara i filozofa.¹¹ Uspoređujući njegove eseje o filmu, vidljivo je da je upotrebljavao razne termine za opisivanje filma, primjerice film-proza, film-poezija, *film*, *cinema*, a zbog te su ga nedosljednosti u uporabi terminologije često kritizirali drugi teoretičari iz tog vremena. Pasolinijevi pokušaji stvaranja semiotike filma nisu se podudarali s glavnim teorijskim strujama 60-ih godina, kada kritičari i teoretičari, inspirirani najprije strukturalizmom, a poslije semioti-

¹¹ Semiotičari Umberto Eco ([1968] 2002) i Gianfranco Bettetini (1973: 8–9, 54–57) optužili su Pasolinija za semiotičku naivnost, dok su drugi teoretičari tvrdili da je on prije svega pjesnik te da mu teorije nisu znanstveno utemeljene.

kom, pokušavaju stvoriti rigidan sustav filmskog jezika preslikavanjem postojećih lingvističkih modela. Šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća semiotika filma temeljila se na pokušajima da se pronađu analogije između filmskih i književnih modela pripovijedanja te na primjeni analitičkih paradigmi preuzetih iz lingvistike, a rana semiotika bavila se strukturiranjem, kategoriziranjem i sistematizacijom diskursa, stvarajući rigidan jezik koji se nije poklapao s Pasolinijevim pristupom.¹² Pasolinijev pokušaj da u semiotiku uključi aspekt iracionalnog odvijao se u trenutku kad su semiotičari pokušavali etablirati svoju disciplinu kao znanost, te su im se njegove ideje činile nespojivima s njihovim nastojanjima.

Gledano iz današnje perspektive, Pasolinijeve teorije o odnosu zbilje i filmskog prikaza najbližije su tezama Andréa Bazina, Kracauera i “realističke škole”. Međutim, kod Pasolinija se ideja filma kao “pisanog jezika zbilje” temelji na promatranju filma unutar šireg društveno-povijesnog konteksta te je i sam naglašavao slojevitost značenja što ih prikaz zbilje ima u filmovima. Većina kritika upućenih njegovoj semiotici filma odnosila se na njegove teze o odnosu filma i zbilje i na njegovu tvrdnju da film prikazuje zbilju zbiljom. Premda Pasolinijeve teorije o filmu nisu bile prihvaćene u vrijeme kad ih je objavio, danas se neka njegova razmišljanja itekako mogu povezati s recentnim teorijama.¹³ Također, Pasolinijevo inzistiranje na subjektivnim elementima u filmu, bilo da se radi o vrsti kadrova, pripovjedaču ili jeziku likova, u skladu je s današnjim teorijama koje veliku važnost pridaju upravo subjektivnom te kulturološkim normama koje utječu na interpretaciju filmskog djela. Nekoliko navedenih teoretičara koji su se izravno ili neizravno bavili Pasolinijevim esejima o prirodi filmskog jezika dokaz su dugoročnog odjeka njegovih teorija, premda ponekad ambivalentnih i kontradiktornih, u europskoj i američkoj filmologiji, a njegove ideje o filmu-poeziji i danas se mogu prepoznati u *art*-filmu.

¹² Pasolini se i sam uhvatio ukoštac s tadašnjim “strahom od stvarnosti” u svom kratkom članku *La paura del naturalismo* (*Strah od naturalizma*, 1967, Pasolini 2000: 248–249).

¹³ Kao što tvrdi Giuliana Bruno (1991), Pasolini je u svojim esejima anticipirao neke od osnovnih postavki poststrukturalističke teorije uvodeći termine kao što su diskurs, proces, *écriture*. Teresa De Lauretis (1981) jedna je od prvih teoretičarki koja je ponudila interpretacije Pasolinijevih eseja u svjetlu suvremenih teorija, posebno naglašavajući elemente iracionalnog i sna u stvaranju značenja, što će se poslije pojavljivati kao važna ideja u primjeni psihoanalitičkih teorija na umjetnost kao i teorija recepcije i uloge gledatelja. Gilles Deleuze se najozbiljnije pozabavio Pasolinijevim tezama (*L'image-mouvement*, 1983. i *L'image-temps*, 1985) i ponudio je detaljno čitanje njegovih osnovnih teorijskih postavki. Posebno se osvrnuo na Pasolinijeve definicije filmskog jezika kao argument svojoj tezi o potrebi stvaranja novog načina proučavanja slika i znakova koji ne mora počivati na već poznatim sustavima te je stvorio svoju teoriju o slobodnom neupravnom govoru referirajući se, između ostalog, i na Pasolinija (usp. Shwartz 2005).

LITERATURA

- Barthes, Roland i dr. 1969. *L'analisi del racconto*. Milano: Bompiani.
- Bazin, André. 2005. *Che cosa è il cinema?* Ur. i prev. Adriano Aprà. Milano: Garzanti.
- Bazzocchi, Marco Antonio. 2007. *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*. Milano: Bruno Mondadori.
- Bettetini, Gianfranco. 1973. *The Language and Technique of the Film*. The Hague: Mouton.
- Bruno, Giuliana. 1991. The Body of Pasolini's Semiotics. *Cinema Journal* 30, 3: 29–42.
- Croce, Benedetto. 1997. *The Aesthetics as the Science of Expression and the Linguistic in General*. Prev. Collin Lyas. New York: Cambridge University Press.
- De Lauretis, Teresa. 1981. Language, Representation, Practice: Re-reading Pasolini's Essays on Cinema. *Italian Quarterly* 82/83: 159–166.
- De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Duflot, Jean (ur.). 1994. *Il sogno del centauro*. Roma: Editori Riuniti.
- Eco, Umberto. 1962. *L'Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. [1968] 2002. *La struttura assente: la ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano: Bompiani.
- Gramsci, Antonio. [1950] 1977. *Letteratura e vita nazionale*. Roma: Riuniti.
- Gramsci, Antonio. 1968. *Lettere dal carcere*. Torino: Einaudi.
- Green, Naomi. 1990. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press.
- La Porta, Filippo. 2002. *Pasolini: uno gnostico innamorato della realtà*. Firenze: Le Lettere.
- Magrelli, Enrico (ur.). 1977. *Con Pier Paolo Pasolini*. Roma: Bulzoni.
- Metz, Christian. 1964. Le cinéma: langue ou langage?. *Communications* 4: 52–90.
- Orr, Christopher. 1991. Observations on Pasolini's Theory and Practice. *Film Criticism* 15, 2: 38–46.
- Orr, Christopher. 1995. "Accattone" or Naturalism and Its Discontents. *Film Criticism* 19, 3: 54–66.
- Orr, John. 1998. *Contemporary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Orr, John. 2000. A Cinema of Poetry. U: *Post-War Cinema and Modernity*: 133–141. Ur. John Orr i Olga Taxidou. New York: New York University Press.
- Panella, Giuseppe. 2009. *Pier Paolo Pasolini: il cinema come forma della letteratura*. Firenze: Editrice Clinamen.
- Pasolini, Pier Paolo. 1960. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 1961. *Accattone*. Roma: Edizioni FM.
- Pasolini, Pier Paolo. [1972] 2000. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti editore.
- Rhodes, John David. 2010. Pasolini's Exquisite Flowers: The "Cinema of Poetry" as a Theory of Art Cinema. U: *Global Art Cinema*: 142–163. Ur. Rosalind Galt i Karl Schoonover. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Shwartz, Louis-Georges. 2005. Free Indirect Discourse in Deleuze's "Cinema". *SubStance* 34, 3: 107–135.
- Sitney, Adams P. 2015. *The Cinema of Poetry*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Stack, Oswald. 1969. *Pasolini on Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press.
- Vighi, Fabio. 2001. *Le ragioni dell'altro: la formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*. Ravenna: Longo editore.
- Ward, David. 1994. A Genial Analytic Mind: "Film" and "Cinema" in Pier Paolo Pasolini's Film Theory. U: *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*: 127–151. Ur. Patrick Rumble i Bart Testa. Toronto: University of Toronto Press.

SUMMARY

FROM LITERATURE TO CINEMA: CONVERGENCE OF LITERARY AND CINEMATIC WORKS IN THE ESSAYS OF PIER PAOLO PASOLINI

Il “cinema di poesia” and *Osservazioni sul piano-sequenza* are Pasolini’s most important essays on cinematic language. Alongside these two texts, Pasolini published a variety of shorter essays and articles in an effort to develop a coherent semiotics of cinema. In his writings, he frequently compares literary and cinematic language, exploring their structural and expressive affinities. Although his theories were not taken seriously during his lifetime, recent reappraisals of his work in the context of contemporary film theory have revealed significant connections between his ideas and later theoretical developments. This article examines the links between Pasolini’s essays on cinema and literature, as well as their impact on subsequent film scholars and semioticians. The continuity of key concerns in his work—such as language and the representation of reality—can be traced from his early literary criticism to his later essays on cinema. Although he eventually privileged cinema over literature, which he considered a more suitable medium for realizing his artistic ambitions, Pasolini continued to employ a comparative approach to cinematic and written language. Moreover, in the early stages of his filmmaking career, he frequently drew on his own novels as source material.

Keywords: Pasolini’s cinema, film-poetry, semiotics of cinema, literature and cinema, national-popular cinema