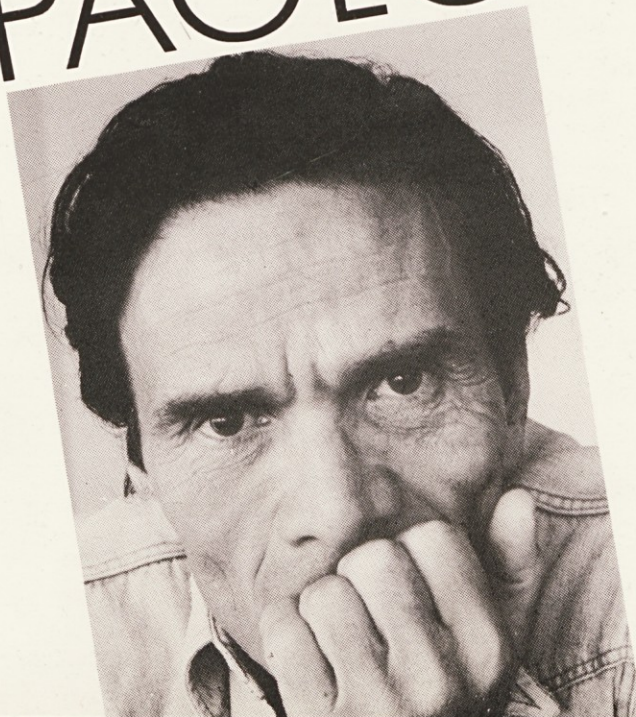


revija za
film in televizijo

EKRAN

VOL. 13
LETNIK XXV
1988

PIER PASOLINI PAOLO



| | | | |
|----------------------|----------------------------------|---|----|
| K PASOLINIJU | P. P. P. | Silvan Furlan | 1 |
| S PASOLINIJEM | Pogovor s Pasolinijem | Bernardo Bertolucci in Jean-Louis Comolli | 2 |
| PASOLINI O | „Film poezije“ | P. P. Pasolini | 6 |
| | Razmišljanje o kader-sekvenci | P. P. Pasolini | 12 |
| | Toto | P. P. Pasolini | 13 |
| | Godard | P. P. Pasolini | 14 |
| | Ali je biti naravno? | P. P. Pasolini | 15 |
| | Neprijubljeni film | P. P. Pasolini | 16 |
| O PASOLINIJU | Pasolini, za dvakrat nečist film | Alain Bergala | 19 |
| | Zid metamorfoz | Yann Lardeau | 21 |
| | Sade-Pasolini | Roland Barthes | 23 |
| | Film resničnosti | Luciano de Giusti | 23 |
| PO PASOLINIJU | Filmografija P. P. Pasolinija | | 24 |

P.P.P.

1962 — 1975 — (1988). Zadnja letnica je več kot hazardski nastavek in nikakor ne kakšna „kronika napovedane smrti“, ki jo lahko pripišemo primeru **Marilyn Monroe** in **Pier Paolo Pasolini**. Še najmanj pa je pričujoča številka Ekрана v kakšni povezavi z mistično igro s številko 13, saj le prenaša fragmente Pasolinijeve misli o filmu in „tuja“ razmišljanja o Pasoliniju v slovenski prostor.

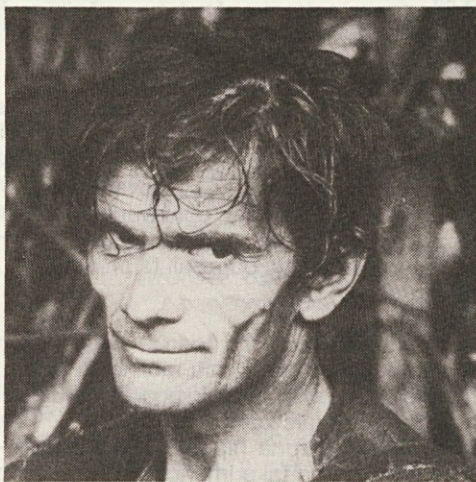
Leti 1962 in 1975 namreč zaznamujeta „fizični“ konec dveh zvezd in začetek dveh mitov oziroma legend. To pa še toliko bolj, ker smrt Marilyn Monroe predstavlja pravzaprav apoteozo in konec klasičnega hollywoodskega zvezdniškega sistema, Pasolinijeva smrt pa na nek način „pogreb“ avtorskega evropskega filma, oziroma tiste filmske prakse, ki jo je v začetku šestdesetih let napovedal francoski novi val. In če parafraziramo Pasolinija, potem je šele smrt tista, ki podeli smisel življenju, kajti dokler živimo, nimamo smisla.

Paradoks Pasolinijeve smrti in smrti Marilyn Monroe pa je v tem, da gre v obeh primerih za skrivnostno smrt, samomor oziroma najverjetneje umor, ki pa ni dešifriran oziroma identificiran. Vsekakor drži, da smrt oziroma „kronika napovedane smrti“ filmske zvezde ni le intimna ampak socialna zadeva in tako akt, kjer so tako in drugače vpleteni predsedniki, politika, kriminal, podzemlje . . . Ti „umori“ so večinoma enigme, ki so jim kos le detektivi literarne in filmske fikcije.

Pasolinijeva smrt sovpada z izbruhom desničarskega in levičarskega terorizma v Italiji sedemdesetih let, s časom, ko je italijansko družbo ožemala pretirana „poštenost“ in pretirana „hipokrizija“. Takšna moralna in politična platforma pa je že sama po sebi napovedovala smrt zvezde — Pasolinija, ki je bil med drugim strasten polemik in škandalozen provokator. Prav gotovo ni med italijanskimi režiserji kakšnega podobnega „fenomena“, ki bi s svojimi filmi, izjavami in dejanji tako vznemirjal svetovno javnost: deloma se z njim lahko kosata le Roberto Rossellini, ki je s poroko z Ingrid Bergman šokiral Hollywood in Luchino Visconti, „aristokrat“, ki je provociral s svojim intimnim življenjem in komunistično militantnostjo. Toda Rossellini, Visconti in Pasolini niso igrali le „glavne“ vloge v takšnih in drugačnih medijskih atrakcijah. To so veliki filmski režiserji in prav tako tudi profilirani intelektualci.

Pasolini namreč ni le mož „sporne“ morale in ideološko-političnih pogledov, ampak tudi pesnik, pisatelj, slikar, filmski scenarist in režiser, kritik, pole-

mik, esejist, . . . Ob vsem tem pa je Pasolini prav gotovo neke vrste „izjema“ med režiserji t.i. avtorskega filma šestdesetih let. Pasolini ni bil samo filmski avtor, marveč tudi „teoretik“ filma, morda celo edini, ki je s svojimi spisi brisal na prvi pogled „tako“ ločena področja kot sta filmska praksa in refleksija. Predvsem so ga zanimala lingvistika, semiologija in stilistika, pa tudi psihoanaliza in antropologija. V tem pogledu pravzaprav nadaljuje, pa čeprav v bolj skromnih razsežnostih, eisensteinovsko prakso, ki je formirala filmsko govorico in vzporedno skušala konceptualizirati njen „sistem“. Toda v času nastanka so bile Pasolinijeve lingvistične in semiološke analize kar precej kritizirane s strani „etablirane“ semiotike, predvsem na račun zmešnjave, ki naj bi jo vnesel v pojme kot so „jezik“ in „realnost“, „kod“ in „narava“ itn. (Eco, Garroni). Prav gotovo drži, da je Pasolinijeva semiologija z vidika znanstvene natančnosti in sistematičnosti „problematična“, toda v zadnjem času se pojavljajo novi in drugačni pogledi na njegove teoretske prispevke. Sodobne interpretacije Pasolinijevih spisov ne obravnavajo znotraj strogega semiološkega horizonta, ampak skušajo na osnovi njegovih razprav o filmu zgraditi kolikor toliko zaključeno „Pasolinijevo poetiko“. Pasolinija tako vidijo predvsem kot Bazinovega „učenca“, ki je ob uporabi lingvistično-semiološke terminologije pravzaprav na specifičen način



predeloval in aktualiziral „ontološki realizem“.

Po Pasoliniju pa ostaja tudi njegov filmski opus, niz filmov, ki predstavljajo izziv tako filmski refleksiji kakor tudi širšim interpretacijam. V tem pogledu bo „italijanski narcis“ še dolgo časa provociral.

Silvan Furlan

POGOVOR S PASOLINIEM

BERNARDO BERTOLUCCI IN JEAN-LOUIS COMOLLI

Pogovor je bil posnet junija 1965, med prvim festivalom „novega filma“ v Pesaru, kjer je Pasolini prebral znamenit referat „Film poezije“.

Jean-Louis Comolli

Na čem temelji razlikovanje, ki ga vzpostavljate med „govorico poezije“ in „govorico proze“ v filmu?

Pier Paolo Pasolini

Ko govorim o jeziku poezije in jeziku proze, med njima ne delam nobenih vrednostnih ali vsebinskih razlik: gre le za lingvistično razlikovanje. Znotraj lingvističnega sistema obstajata tipičen jezik poezije in tipičen jezik proze. Tako so se v literaturi določene tehnike (kot na primer rima), določeni slovnični obrati dolgo obdržali v jeziku poezije, medtem ko so v jeziku proze prišli iz rabe. Jasno je, da je tako definiran jezik poezije v striktno tehničnem oziru zelo raztegljiv, poln najrazličnejših možnosti.

Šele takrat, ko tudi v svetu filmske govornice sprejememo obstoj jezika poezije in jezika proze, se lahko začnemo pogovarjati.

Comolli

Toda ali ni meja med tem „jezikom poezije“ in „jezikom proze“ pri filmu povsem nedoločena, saj, kot se zdi, nima — tako kot v literaturi — natančno določenih tehničnih značilnosti?

Pasolini

Da, gotovo je pri filmu težje delati to razliko, ker namreč ne vemo povsem natančno, kaj je pravzaprav filmski jezik. Tako na primer ne vemo, če sta slika in beseda v neposredni zvezi, če sta izenačeni; ali pa, če tisto, čemur v navadni govorici pravimo beseda, v filmu ne ustreza bolj nizu slik: kadrov, sekvenc, toka življenja v gibanju . . . Ker torej ni povsem pojasnjeno, kaj je filmski jezik, tudi razlikovanje med jezikom poezije in jezikom proze v filmu ni povsem jasno. Kot vedno pri filmu se tu prepletajo skrajno groba in elementarna pojmovanja s skrajno pretanjenimi in kompleksnimi. Tudi to razlikovanje je grobo in elementarno ter hkrati prefinjeno, subtilno, težko vzpostavljivo . . . Filmski jezik je še vedno skrivnosten. Morda bo strukturalizem uspel — po moje prvič — podati popolno in natančno definicijo filmskih postopkov in tehnik. Do sedaj smo bili v temi.

Vendar mislim, da je — vsaj empirično — to razlikovanje možno: sam sem prišel do njega zelo empirično in v nekakšnem približku: jezik poezije je tisti, v katerem čutimo kamero, tako kot v poeziji kot taki takoj čutimo slovnične prvine v poetični funkciji; v jeziku proze pa kamere ne čutimo, se pravi, ne čutimo stilističnih prizadevanj kot nekaj izražene, kot očitne prisotnosti avtorja. Če je to razlikovanje sprejemljivo, je treba ugotoviti, če je dovoljeno in do kakšne mere je dovoljeno v filmu ustvarjati poezijo — s pomočjo govornice poezije ali ne . . . Vprašanje ostaja odprto.

Comolli

Tedaj se, na primer, lahko vprašamo, do kakšne mere je raba ali aplikacija „jezika poezije“, elementov poezije v filmu najprej v nasprotju z naravo, s cilji in filmskimi

sredstvi, ki so predvsem v funkciji in statusu realističnosti: ali film ne doseže poetične izraznosti in pomenjenja zgolj prek „jezika proze“?

Pasolini

Ne vem, če naj vzamem vaše vprašanje tako, kot bi ga postavil kak Italijan. Italijan bi mi rekel: jezik poezije ni naturalističen jezik. Praktično je. Jezik proze je na nek način naturalističen. Izpostavlja in do obsedenosti stopnjuje naturalistično vokacijo — in meje —, ki so filmu lastne. Dejstvo je, da v primeru, da filmam nek obraz, filmam obraz in nič drugega. V samem mehanizmu filma je nek usodni, rekel bi, neodtujljivi naturalizem. Predstavljam si pisatelja, ki bi hotel opisati Bertoluccijev obraz: koliko strani bi potreboval! In nikoli mu ne bi uspelo, pa naj bi bil še takšen naturalist! Ne bi mogel opisati vsake dlake, vsake pore; ne bi mogel biti naturalističen do te mere kot je lahko film z eno samo sliko. Jasno je torej, da je v filmu ta naturalistična, recimo „predmetnostna“ (oggettuale) usodnost . . .

Bernardo Bertolucci

Toda trdiš tudi, da je filmska govornica v bistvu metaforična govornica.

Pasolini

Da.

Bertolucci

Ali ima v tem primeru, pri opisovanju nekega obraza ali predmeta, opisovanju, prežetem z naturalizmom, tudi metaforičen doseg ali pa je zgolj ta obraz ali ta predmet in nič drugega?

Pasolini

Gre za dvojno operacijo (toda ta je idealna). S prvo bi bilo treba izumiti možno ali hipotetično govornico s pomočjo podob, v družbi, ki bi komunicirala zgolj s podobami . . . To je seveda absurдна hipoteza, kajti danes smo navajeni na tako imenovano verbalno in ne na vizualno mišljenje. Vendar obstoj mišljenja, ki bi izhajalo iz podob, kljub temu ni povsem izključen . . . Zakaj pa ne? Vsaj v absurdu si lahko zamislimo možnost uporabe sistema vizualnih in ne verbalnih znakov za sporazumevanje. Tako bi moral cineast najprej potegniti iz resničnosti hipotetični besednjak tistega, kar imenujem **podobe-znaki (imsegne)**: potencialni besednjak tistih, ki bi se sporazumevali s slikami. Kot drugo pa bi moral cineast izumiti **svoje** podobe, **svoj** jezik, **svoj** „govor“: svoj pesniški jezik . . .

Kljub temu pa je hkrati — zato, ker je film še vedno skrivnosten, ker je v njem toliko protislovij — neizogibno, da imamo na eni strani to simboliko, na drugi pa vedno te naturalistične omejitve. In do sedaj je bilo tako.

Bertolucci

Če to limito presežemo — kajti naturalizem je prav gotovo neka limita, mar ne? — in če hkrati presežemo naturalizem, ali se ti ne zdi, da potem pridemo do nekakšne absolutne definicije, do absolutnega obvladanja stvari, ki jo kažemo, njene podobe?

Pasolini

Da, a to je najprej odvisno od moči in last-

nosti metafore in cineastove predstavnosti. Vendar mislim, da doslej še noben film ni šel čez to limito — tudi najbolj poetičen film ne.

Bertolucci

Bresson?

Pasolini

Niti Bresson, niti Chaplin . . . V sami tehniki filma, v golem dejstvu samega filmanja ostaja ta usedlina, ki jo je moč odpraviti, tako kot v besedi, kjer smo že stoletja nanjo navajeni, pa se nam izmika — imenoval jo bom **limita nasprotnega**: tako v sliki kot v besedi je ista limita: limita **konkretno zaznavnega**; toda v besedi je ob tem konkretno zaznavnem še simbolno ali abstraktno pomenjenje: tako je lahko v govoru limita simbolne abstrakcije — česar se seveda ne zavedamo več.

Bertolucci

Kaj torej hočeš reči na primer s tem, ko praviš, da je Godard absolutno „neklasični“ cineast? Katere cineaste bi opredelil kot klasične in zakaj? Ne mislim pri tem na cineaste, ki so za nas postali klasični, ker jih dobro poznamo in jih imamo za mojstre . . . A kakšen je ta klasicizem in kaj je njegovo nasprotje?

Pasolini

Klasicizem najdemo na primer pri Antonioniju. To morda izhaja iz razlike med francosko in italijansko kulturo. Francoska kultura pozna obdobje neoklasicizma (na primer v slikarstvu), ki ga je kasneje preglasila in popolnoma izbrisala nova, romantična izkušnja (impresionizem je uničil akademizem), toda francoska kultura ima tudi nek tako rekoč uradni akademizem in zato nima provincialnih skušnjav po akademizmu kot italijanska kultura. Tega klasicizma, tega akademskega konformizma se italijanska kultura ni nikoli znebila. Od XIX. stoletja dalje je italijanska kultura provincialna. Provincializem, konformizem, akademizem in klasicizem so pojmi, ki so v Italiji neločljivi, so tipične poteze italijanske kulture. Zato jih tudi najdemo pri Antonioniju. Pri njem je nek način merjenja sveta s kânoni, ki so pravzaprav „klasični“ in celo „klasicistični“: lepota, dognanost kadra na primer. Pri Godardu pa mislim, da ni ničesar, kar bi spominjalo na tovrstni klasicizem.

Bertolucci

Se ti ne zdi, da gre za nek neoklasicizem?

Pasolini

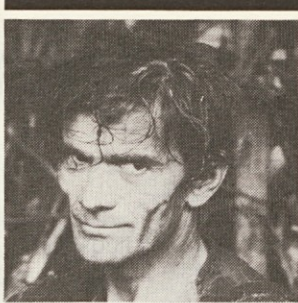
Toda v najširšem smislu, če je namreč v klasicizmu vse formalizem.

Bertolucci

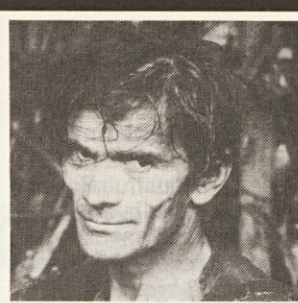
Gotovo je pri Godardu vse nasprotje tistega, kar je pri Antonioniju klasicizem; a morda je prav to način, kako vzpostaviti, kako izumiti nek nov tip klasicizma, kakršen je Godardov? Mislim, da je **Prezir** film, ki ga je Godard naredil skoraj s prezirrom, z besom; v tem filmu je skozi prisoten bogoskrunski užitek razbijanja klasičnih shem.

Bertolucci

Povedal si mi nekaj zelo lepega o Godardu, nekaj, kar je po moje odlična kritiška definicija: „da je Godardova poetika ontološka,



je po moje princip dveh del v enem prisoten v vsaki resnični stvaritvi. Dante je na primer napisal pesnitev, ki je hkrati pesnitev, ki nastaja zunaj njega. Nemogoče je brati „Božansko komedijo“ tako kot je napisana: njeno branje poteka na drugi ravni, po drugi vrednostni lestvici. Če to velja za novi film posebej, lahko velja tudi za vsako stvaritev nasploh. Navsezadnje je to stara zgodba: pisatelj, umetnik ustvarja „sebi navkljub“. Pri novem filmu je v vprašanju nek drug, bolj specifičen smisel.



se pravi, da je Godardova poetika film (le cinéma). V tej Godardovi ljubezni do filma je potreba, strast po uničevanju klasicizma in razbijanju konvencij, a zdi se mi, da to izhaja iz same ljubezni do teh konvencij; klasične primere filmov, ki jih ima rad, z ravno takšno ljubeznijo uničuje, profanira.

Pasolini

Da. A tu gre tudi za nenehno dvoumje med „klasiki“, se pravi cenjenimi cineasti, vzeti mi za vzor (ki so bili tudi sami antiklasični po tem, kar so izumili) in klasicizmom kot kulturnim pojavom, kakor ga razumem jaz. Godardova poetika je ontološka, toda ta ontologija je iracionalna: in v Franciji se je iracionalizem vselej lahko izrazil na neke vrste racionalen način. Francoski iracionalizem je vedno nadzorovan; zmerom se vrine v nek jezikovni ali družbeni sistem, v resnici ne povzroča škandalov, ker ima pač svoje mesto v veliki kartoteki francoskega racionalizma. Godardov iracionalizem kot način izražanja ima torej na mah tisto „klasično“ razsežnost, ki izhaja iz zavestnega početja, kar je seveda značilno za formalizem. Zato je jasno, da je v vsakem formalizmu nekaj klasicizma v najširšem smislu.

Bertolucci

Zame so Godardovi filmi klasični v tem, da gre za film v filmu: pri njem čutimo, da je bil pred njim film in da je film za njim. Drugače povedano, podaja nam najpopolnejšo in najbolj specifično predstavo o filmu. Na enak način kot je pri klasičnih pesnikih poetika poezija sama.

Pasolini

Teh „klasičnih pesnikov“ ni. Pesniki, katerih poetika je poezija sama, so na primer simbolisti: Mallarmé ali Ungaretti: to so dekadentni formalisti XIX. stoletja. In zanje bi lahko rekel isto kot za Godarda. Zato pa je v Italiji te vrste formalizem navadno provincialen, marginalen in se torej prepleta z akademizmom oziroma z nazadnjaštvom — tudi političnim. V Franciji tega ni. Če naj torej sprejem oznako klasika za Godarda, jo moram sprejeti v mnogo širšem in zgodovinskem oziru kot za Antonionija in Italijane.

Comolli

V zvezi z novim filmom, opredeljenim kot „film poezije“, kjer sta prisotnost kamere in avtorja ne le opazna, temveč tudi pomembnejša kot pripovedni element ter predstavlja dejansko vsebino, tudi pravite, da gre za nekakšno podvojena dela, da je v enem filmu ali ob njem še nek drug film, ki poteka vzporedno in sočasno s prvim... Če se vrnemo k vašim lastnim filmom, se mi zdi, da je prav ena od značilnosti filma **Mama Rim** na primer, da vsebuje ta dva filma: prvega, ki je neke vrste dokumentarec o eksistenčnih dramah „malih“ v rimskem predmestju, drugi, vpleten v prvega, pa je nekakšna kristološka parabola...

Pasolini

Gotovo gre za ta dva filma, a sta skoraj popolnoma ista: v bistvu je to isti film. Ko namreč govorimo o lumpenproletariatu, se nam pasivno prenašanje bede takoj pokaže kot značilnost „ubogih grešnikov“. Sicer pa

Drugi film je film, ki si ga avtor verjetno ni upal posneti ali pa ga ni posnel, ker mu je bilo to onemogočeno ali prepovedano, ali pa celo zategadelj, ker ga ni mogel zasnovati (zaradi vloge filma, zaradi razmerja med filmom in tistimi, ki jim je namenjen) v prvi osebi, povedati neposredno, kar je hotel povedati. Zato si mora avtor najti izgovor, ki mu pravim **posredni svobodni diskurz**, se pravi, iz duševnih stanj in psiholoških dominant osebe v filmu pripraviti izgovor za svoj pogled na svet. So pa tudi filmi, narejeni neposredno v prvi osebi, kjer posrednega svobodnega diskurza ni, kjer avtor ne gleda na svet prek svojih likov, ampak pripoveduje v prvi osebi. Na primer, zgodbo svojega otroštva: v tem primeru slogovne deformacije niso v funkciji posrednega diskurza, ampak se kažejo skozi spomin. Tu je drugi, „nenarejeni“ film dejansko narejen. Morda je takšen primer film **Sence** (Shadows), ki se je — zato, ker ni v njem nobenega posrednega diskurza, z velikim hru-pom pojavil kot eden prvih primerov te porajajoče se tehnične in slogovne tradicije filma poezije. **Shadows** se pripoveduje v prvi osebi in zato je toliko bolj škandalozen, ker je bližji neki že vzpostavljeni, danes pre-seženi filmski tradiciji.

Comolli

Tedaj se lahko vprašamo — nekateri producenti in gledalci se sprašujejo hkrati nejasno in zaskrbljeno —, če novi film s tem, ko so osebe in teme le izgovori za posredno izražanje avtorjeve osebnosti, ne uničuje „spektakla“ z nenehnim ponarejanjem pripovedi...

Pasolini

Nikoli nisem dobro razumel, kaj je to „spektakel“... Vendar mislim, da je v filmih, ki sem jih doslej videl, spektakel vedno bolj ali manj prisoten, glede na to, da avtor predstavlja določeno realnost in je njegov film zategadelj vedno na nek način realističen. Razen če ne gre za povsem nezavednega cineasta, kar bi dejansko pomenilo popolno uničenje spektakla. A ne verjamem, da se je kaj takega že zgodilo. V skrajnem primeru bi morda posredni svobodni diskurz sprožil uničenje spektakla, a ne zaradi pripovedi o sebi. Ker smo zelo pogosto mi sami na nek način objekti spektakla. Na primer, če nekatere spomine iz otroštva pripovedujemo kot prave naturalistične romane, gre za drug žanr, kjer stilski postopek ni v tem, da iz sebe naredimo predmet svoje stvaritve, temveč da ves svet vidimo skozi sebe, se pravi, da pridemo do popolnega ponotranjenja sveta: v tem smislu je možno, da spektakel izgine. To je vzrok, da doslej v filmu še ni bilo notranjega monologa, svobodnega, individualnega in totalnega diskurza.

Bertolucci

Kaj pa Fellini?

Pasolini

Ne bi rekel, da gre pri Felliniju za totalno ponotranjenost; kar pri njem prevladuje, je dejanski spektakel. Ponotranjenost je izgovor, da spektakel postane oniričen in ni

več realističen.

Comolli

Nekaj je gotovo, namreč, da ta dvojna igra pripovedi, ki jo bolj ali manj udejanja novi film, vodi k razkroju pripovedi „klasičnega“ tipa, prenavlja pripovedne konvencije bodisi zato, da bi jih ponovno definiral, bodisi da bi pripoved preprosto in popolnoma odpravil.

Pasolini

Neizogibno je, da v „filmu poezije“ prihaja do izginjanja pripovedi (morda je potrebno tu izenačiti pripoved s spektaklom). Jasno je, da v filmu poezije skuša avtor pisati poezijo, filmsko poezijo in ne več filmskih pripovedi. Gre torej za vrednotenje poezije, doslej poezije forme in stila. Cilj „filma poezije“ je pisati pripovedi, kjer je protagonist stil, bolj kot stvari ali dejstva.

Comolli

Vi ste sami pesnik in cineast: ali vaši filmi ustrezajo tej definiciji filma poezije?

Pasolini

Moji filmi verjetno ne pripadajo tej smeri. Ali pa le delno: to bi veljalo zgolj za moj zadnji film, **Matejev evangelij**. Toda **Accattone**, **Mama Rim**, **La ricotta** so narejeni po klasični sintaksi, kakršno najdemo v filmih od Chaplina do Bergmana, od Mizoguchija do Dreyerja. Zato pa je v **Evangeliju** nekaj tistih značilnosti, o katerih sem govoril ravnokar in ki ga deloma uvrščajo v smer „filma poezije“: močno je čutili kamero, veliko je zoomov, hotenih napačnih rakurzov: če hočete, nekaj tistih tehničnih prijemov, ki so blizu določenim Godardovim filmom. Ideja posrednega svobodnega diskurza, ki se mi zdi tako pomembna, mi je prišla na misel prav ob **Evangeliju**. Ob evangeliju sem naletel na naslednji problem: nisem ga mogel pripovedovati kot klasično pripoved, ker nisem veren, sem ateist. Po drugi strani pa sem hotel posneti evangelij po Mateju, torej povedati zgodbo o Kristusu, božjem sinu. Moral sem torej pripovedovati zgodbo, v katero nisem verjel. Tako sem, ne da bi zares hotel, moral spreobrniti vso svoj filmsko tehniko in nastala je ta **stilistična magma**, značilna za „film poezije“. Da bi lahko pripovedoval evangelij, sem se namreč moral poglobiti v dušo nekoga, ki veruje. V tem je posredni svobodni diskurz: po eni strani je pripoved videna z mojimi očmi, po drugi pa z očmi nekoga, ki veruje. In uporaba tega posrednega svobodnega diskurza je vzrok te stilistične nečistosti, magme, ki sem jo omenil.

Bertolucci

Zdi se mi, da je v filmu **La ricotta** nekaj podobnega kot v **Evangeliju**: gre za dva filma v enem in za dva stila: eden je črno-bel, posnet kot **Accattone** ali **Mama Rim**, drugi v barvah, kot manieristična slika...

Pasolini

Ne: tam gre za tehniko citatov. V večjem delu sodobne literature vsako rafinirano pisanje posega po tehniki uporabe odlomkov, fragmentov, stilističnih momentov nekoga drugega in jih s citiranjem na nek način ponovno oživlja. Toda v **Evangeliju** sem to počel le zaradi tistega, kar sem vam po-

vedal: videti tudi z vernikovimi očmi, na primer z očmi Piera della Francesca. Pri filmu **La ricotta** bi prej lahko govorili o „kolažu“. „Slikarski“ odlomki v filmu so citati z dokaj natančno funkcijo: so citati dveh manierističnih slikarjev, Rossa Fiorentina in Pontorma. Natančno sem rekonstruiral njune slike, ne zato, ker bi predstavljale moje videnje stvari, niti ne zato, ker bi mi bile všeč: nisem se lotil rekonstrukcije v prvi osebi, temveč preprosto zato, da bi predstavil razpoloženje, v kakršnem režiser, ki je protagonist filma **La ricotta**, snuje film o pasijonu. Njegova zasnova je popolnoma nasprotna moji pri snemanju **Evangelija**. Ti citati razkrivajo skorajda eksorcizem: zelo natančno, zelo prefinjeno, zelo formalistično rekonstrukcijo, natančno tisto, česar ne bi nikoli hotel narediti v **Evangeliju** in ki sem jo zategadelj polemično pripisal liku režiserja. Ne gre za to, da bi imel kaj proti režiserjem bibličnih filmov: ni to polemika proti slabemu okusu, temveč proti pretirano dobremu okusu.

Bertolucci

Morda ni naključje, da je film, v katerem citiraš manieristične slikarje, tudi tvoj tretji film po **Accattone** in **Mami Rim**: to je trenutek, ko svet, ki ga opisuješ v teh treh filmih, sam zaide v nekakšen manierizem. Zame je tudi **La ricotta** dokaj manierističen film: če je lik režiserja, ki izbere ta dva slikarja, zelo daleč od tebe, si ga vendarle ti izbral in določil, pod vplivom dejstva, da si se v tistem trenutku sam počutil bolj manierista kot primitivca, kot takrat, ko si snemal film **Accattone**.

Pasolini

Ne strinjam se popolnoma: prevladujoča značilnost filma je ironija in ta ironija dejansko uničuje manierizem.

Bertolucci

Morda se mi **Accattone**jeva zgodba zdi bolj poetična in bolj resnična kot **Straccijeva**: **Accattone** opisuje krivuljo do smrti, medtem ko je **Stracci** že od samega začetka prikazan kot „ubogi grešnik“, ki bo umrl pod križem: to je bolj sistematično...

Pasolini

Accattone je neke vrste filmska pesnitev (ki ni narejena v „jeziku poezije“, kakršnega smo omenjali ob novem filmu, temveč po najboljših klasičnih kánonih): zakaj sem se poglobil v tematiko **Accattone**ja do te mere, da sem iz nje naredil takšno pesnitev — vsaj formalno? Ker sem se izgubil v globokem in peklenškem partikularizmu **Accattone**jevega sveta. Očitani so mi, da nisem sam izrekel sodbe o tem svetu, da nisem ostal dovolj zunaj teme, da nisem dal čutiti razmerja med marksistično ali meščansko univerzalnostjo in posebnostmi tega proletariata. Dejansko pa je kvaliteta filma v tem, da sem se tako popolnoma izgubil in slepo v tem svetu, ne da bi se z njim soočil od zunaj. V filmu **La ricotta** pa, nasprotno, pride do izraza moja osebna sodba: nisem se izgubil v **Stracciju**. To se vidi prav v konstantni samoironiji. **Stracci** je bolj mehaničen lik kot **Accattone**, ker sem jaz tisti — to se vidi —, ki vleče **Straccijev** vrvice. Zato je **Stracci** manj poetičen lik kot **Accattone**. A tudi pomembnejši, splošnejši. Kriza, o kateri govori film, ni moja kriza, ni notranja kriza, temveč kriza določenega načina videanja italijanske resničnosti. Do **Accattone**ja sem italijanska družbenega vprašanja obravnaval le skozi posebnosti, skozi italijansko specifičnost. S filmom **La ricotta** je to postalo nemogoče: italijanska družba se je spremenila, se še spreminja: edini način, kako v tem trenutku prikazati rimski lum-

penproletariat je ta, da ga obravnavaš kot enega številnih fenomenov tretjega sveta. **Stracci** ni več junak iz rimskega lumpenproletariata kot specifičnega italijanskega problema, temveč simbolični junak tretjega sveta. To je gotovo bolj abstraktno in manj poetično, a zame bolj pomembno.

A morda imaš prav tudi ti: morda je v tem zgodba filma „filmu navkljub“...

Bertolucci

Tudi zato, ker si film **La ricotta** posnel kot da gre za zadnji film, ki ga boš naredil... In dejansko se je z njim nekaj zaključilo: to je ključ, ki zapira vrata, ki jih je odprl **Accattone**.

Pasolini

Recimo, da se tako končuje neka epskolirska faza v smislu ljudske pesnitve...

Comolli

Ali ni **Evangelij** začetek novega pojmovanja filma pri vas ne le z vidika novih tehnik, povezanih z „jezikom poezije“, ampak tudi z vidika drugačne strukture, drugačne dramske konstrukcije kot pri „klasikih“?

Pasolini

Konstrukcija nekega filma je očitno določena tudi s tehnikami jezika poezije. Vsi kánoni pripovedi so spodnešeni. V večini primerov filmi filma poezije niso narejeni po običajnih pravilih in scenarističnih konvencijah, ne podreajo se običajnim pripovednim ritmom. Nesorazmerje je pravzaprav pravilo: detajli so neskončno razvlečeni, točke, ki pri klasičnih delih veljajo za pomembne, so podane zelo hitro. Ravno tako ni pripovednih vrhuncev, katarze, zaključka pripovedi. Prek tehnike posrednega svobodnega diskurza se film navznoter v celoti rekonstruira.

Comolli

Pred revolucijo je vendarle lahko film z zelo klasično konstrukcijo; imam celo vtis, da je Bertolucci sanjal o filmu, ki bi bil klasičen v smislu, o katerem govorimo, a je kaj takega zdaj nemogoče...

Pasolini

To obžalovanje, ta nostalgija po klasičnem filmu je ena izmed prvih filma poezije. Klasični film nastaja brez nostalgije po klasičnih filmih, celo brez zavesti o njihovem obstoju. Od trenutka, ko klasični film postane mit, otroški sen ali slogovni ideal, postane aktivna prvina filma poezije. V določenih trenutkih se zdi, da se Bertolucci zadržuje na posameznih detajlih, pri posameznih precej konvencionalnih situacijah: gre za skušnjava narediti nek drug film in ta film bi bil prav tisti, ki ga ne more več narediti.

Bertolucci

Govorimo raje o tvojih filmih. Po mojem mnenju je pomembno, da jih občinstvo takoj razume. V vsakem tvojem filmu je več ravni razumevanja: film za najširše občinstvo: čista in preprosta zgodba **Accattone**ja ali **Evangelija**; film za kritike; za režiserje, vsakokrat z nečim drugim, z nečem več. Te stratifikacije na primer pri **Godardu** ni, pri njem gre za enotno igro, ki se širi ali oži, prekinja, začena znova, a ostaja iz enega samega kosa. To je tudi eden izmed vzrokov za skromen uspeh njegovih filmov pri občinstvu.

Pasolini

To, kar praviš o mojih filmih, velja za vsakega klasičnega cineasta. Film poezije pa mora stremeti k destruktivni pripovedi — čeprav se ta ohranja kot asimetrični in disproporcionalni ostanek. Od trenutka, ko se film razdeli na film poezije in film pripovedi, se zgodi tisto, kar se dogaja s knjigami: zbirko poezije tiskajo v tri tisoč izvodih, roman pa v več sto tisočih.

Bertolucci

Upoštevaš zahteve občinstva: misliš, da je narobe, če jih pozabiš ali če se jim zoperstaviš?

Pasolini

Kot avtor jih ne upoštevam. Upoštevam jih kot marksist.

Bertolucci

Torej je najbolj ljudski in najbolj marksističen ameriški film?

Pasolini

Seveda: to je resnična ljudska umetnost našega stoletja. Sam Gramsci je tako mislil.

Comolli

Vas je vaša zvestoba tekstu sv. Mateja ovirala ali vam je pomagala pri zelo natančnem razrezu?

Pasolini

Velika težava pri **Evangeliju** je bila prav v tem, da nisem smel porušiti Matejeve pripovedi, da ga za vsako ceno moram obdržati pokonci. To me je med drugim primoralo, da sem dosegel zelo težavno ravnotežje med mojim lastnim stališčem in stališčem vernika — med dvema pripovedima. Mislim, da sem ostal zvest predlogi, kolikor je bilo le mogoče. Zato pa je toliko bolj očitno, kaj sem porušil: vso malomeščansko in komercialno predstavnost. Storil sem vse, da bi ohranil in povzel samo resničnost Matejeve pripovedi in to tudi s polemičnim namenom: proti določenemu fanatičnemu marksizmu in določenemu fanatičnemu laicizmu. Hotel sem do skrajnosti doumeti neko religiozno resničnost, šel sem tako daleč, da sem gledal celo z očmi vernika. Pri filmu **Accattone** mi je šlo za epsko in ne za psihološko poglobitev v svet, ki naj bi ga opisal. **Evangelij** je bližji mojim romanom kot mojim drugim filmom. V svojih romanih pripovedujem v prvi osebi, ki organizira zgodbo, ki navsezadnje sodi svet; toda istočasno gre za poglobitev v mojo osebnost in ker so moji liki preprosti ljudje, lumpenproletarci, moram uporabiti tudi posredni svobodni diskurz in s tem ustvariti posnetek njihove govorice, ta posnetek pa med menoj in njimi ustvari razmerje, kakršno je značilno tudi za **Evangelij**. Med mano in človekom iz ljudstva, ki misli na Kristusa, je nekaj spotikljivega. To ni normalen odnos. Z moje strani je to dejanje in prizadevanje, da bi razumel, vendar ne racionalno, saj izhaja iz iracionalnih elementov v meni, morda iz latentne prisotnosti religije v meni. Toda živel sem v osmozi s tem človekom iz ljudstva, ki veruje. Dve naravi sta se zlili. Vendar po moje film v nekem trenutku pade, ravnotežje se poruši: ko Kristus hodi po vodi: tedaj je prisotnost človeka, ki veruje, premočna, med nama ni več enakosti. Recipročno je v filmu preveč kulturnih referenc na slikarstvo, to so reference izobraženega človeka — in skušal sem se jim čim bolj izogibati. A vseeno so tu: spomin na Piera della Francesca, na Masaccia, na Pollaiola, magma spominov, ki postanejo citati, torej znaki kulture, itd. Toda prisotnost verujočega človeka iz ljudstva mi omogoča, da reduciram vse svoje reference na obema skupen imenovalc: referenca na Piera della Francesca je na isti ravni kot referenca na Carla Levija, na ravni nekega realističnega, preprostega, idealiziranega pogleda kot je pogled junaka ljudskega romana v smislu, v kakršnem ga je razumel Gramsci. Če bi sam v prvi osebi našteval te reference, bi se postavile na različni ravni. Toda moja osmoza s preprostim človekom omogoča, da so vse te reference na isti stilistični ravni. Zelo protislovni momenti kon-



Evangelij po svetem Mateju



Prezir, režija Jean-Luc Godard



Kralj Ojdip

stituirajo enotnost, ki izhaja iz prepleta, iz osmoze med menoj in tem človekom.

Evangelij je bil zame nekaj tako izrednega, da sem se mu popolnoma posvetil in nisem mislil na nič drugega. Razmišljanje je prišlo zatem. Po pravici povedano, princip kontaminacije, stilistične magme, svobodnega posrednega diskurza, vse to se je pojavilo, ne da bi se tega zavedal. Po prvih treh dneh snemanja sem sklenil vse ustaviti: ker sem snemal **Evangelij** tako kot **Accattoneja** in **Mamo Rim** in je bilo to absurdno. Kajti **Accattone** in **Mama Rim** sta imela epsko, skoraj sakralno razsežnost: bližnji plani, odkritja s kratkimi panoramskimi posnetki, ta svet, prepuščen svoji pesniški nedolžnosti. Snemati na enak način **Evangelij** je bilo absurdno. Sklenil sem vse skupaj opustiti. Čez noč pa se je vse spreobrnilo. Nataknil sem 300 mm zoom na kamero, začel sem z njim eksperimentirati in tako nadaljeval iz dneva v dan. Brez moje vednosti je prišlo do kontaminacije, zavedel sem se je šele, ko je bil film končan. Osvoboditev in tehnična invencija sta prišli neprogramirano.

K filmu sem prišel, ko sem jih imel čez štiri-deset in to dejstvo je temeljnega pomena: svoj prvi film sem posnel preprosto zato, da se izrazim v neki drugi tehniki, tehniki, o kateri nisem prav nič vedel in ki sem se je naučil s tem prvim filmom. In za vsak naslednji film sem se moral naučiti nove, posebej prirejene tehnike. Ko sem se ukvarjal le z literaturo, sem stalno spreminjal literarne tehnike. To ustreza mojemu naravnavanju do resničnosti. Sem obsedenec, ki pa se izraža v različnih smereh, ki neprestano spreminja tehnike, od tehnike narečne poezije do naturalističnega ali mimetičnega romana, ali posrednega svobodnega diskurza ali eseja.

Comolli

Kakšni so vaši načrti?

Pasolini

Film z naslovom **Ptiči in ptičke**, ki pripada smeri (prekinjeni, če naj verjamem Bertolucciju) filma ironije, neke vrste pamflet, sestavljen iz treh pripovedi in katerega daljni vzori so La Fontainove basni ter bajka o Fedri . . . V njem boste videli ptice, ki govorijo. Uporabljam bom samo 32 mm objektiv: od prvih kadrov bo vse posneto z njim, največkrat z nepremično kamero, z zelo malo travellingi. Toda nič več, ker bom sam pripovedoval v prvi osebi in premikal osebe kot marionete: to ima natančno določen pomen . . . brechtovsko natančen.

Prva basen je pamflet proti nekemu laičnemu racionalistu, katerega zgled je nek Parižan: gospod Cournot. To je zgodba o krotlicu, ki hoče udomačiti orla s pomočjo vseh fines moderne pedagogije in ki nazadnje začne misliti, da bo sam postal orel. Druga zgodba pripoveduje o Frančiškovem pridiganju ptičem, z drugimi besedami, gre za problem stališča, ki ga mora zavzeti cerkev do družbenih razredov. Tretja zgodba je zelo skrivnostna . . . ne vem še prav dobro, kaj naj pomeni. Oče in sin — ki predstavljata človeštvo — hodita, hodita po cestah širega predmestja. Prileti vran. Ta vran je moralna in idejna vest, ki govori, ki razlaga vse. V nekem trenutku oče in sin ujameta vrana, ga pojesta in nadaljujeta svojo pot.

»FILM POEZIJE«

Mislím, da se ne more več govoriti o filmu kot izraznem jeziku, ne da bi upoštevali vsaj semiotično terminologijo. Kajti problem je, zelo preprosto povedano, ta: medtem ko literarna govornica svoje pesniške misli izraža v ustaljenem, uporabnem jeziku, ki je skupna last vseh govorečih, je videti, da filmska govornica nima nobene osnove, nobenega komunikacijskega jezika, ki bi bil realna osnova. Torej književne govorice takoj omogočijo uporabo instrumenta (preprostega in čistega jezika) na najvišjem kulturnem nivoju, ki dejansko služi za komuniciranje. Filmska govornica pa je samosvoja in kot izgubljena brez pravega instrumenta, ki bi ga vsi običajno uporabljali.

Skratka, ljudje komunicirajo z besedami, ne s slikami: torej naj bi bila govornica slik čista in umetniška abstrakcija.

Če bi bilo to sklepanje točno, kar na videz je, film fizično ne bi mogel obstajati, oziroma bi bil spaček, niz nepomembnih znakov. In vendar film komunicira. To pomeni, da tudi on temelji na skupnem bogastvu znakov.

Semiologija imenujemo brez razlike vse sisteme znakov: semiologija govori o „**jezikovnih znakih**“, na primer, toda to sploh ne izključuje, da teoretično ne bi bilo možno uporabljati drugih znakov. Na primer mimiko. V vsakdanjem življenju resnično moramo uporabljati mimiko, da z njo izpopolnimo govorni jezik.

V resnici ima beseda „linsegno“ (jezik-znak), ki je izgovorjena z določenim izrazom na obrazu in pomen, z drugim izrazom pa drug, mogoče celo nasproten pomen (na primer, če govori Napolitanec): če besedo spremlja taka kretnja, ima besedo tak pomen, če pa jo spremlja drugačna kretnja, ima drugačen pomen itd.

Te „znake mimike“, ki se pri ustni komunikaciji v resnici prepletajo z jezikovnimi znaki in jih dopolnjujejo, v laboratoriju lahko izoliramo in popolnoma ločeno proučujemo. Lahko celo teoretično domnevamo, da obstaja enoten sistem znakov mimike, ki bi bil človekov skupni instrument za komuniciranje (na primer vsi gluhonemi Napolitanci): na takem hipotetičnem sistemu optičnih znakov gradi filmski jezik svojo praktično možnost obstoja, možnost, da predvidi niz naravnih arhetipov komunikacije.

To bi bilo seveda premalo. Takoj moramo torej dodati, da je tisti, ki mu je filmski izdelek namenjen, tudi navajen optično „brati“ resničnost, to se pravi, da komunicira z realnostjo s pomočjo nekega instrumenta, ki ga postavlja v ambient, ta pa se izraža s čisto in preprosto optično prisotnostjo njegovih dejanj in navad. Hoja po cesti, pa čeprav z zamašenimi ušesi, je neprekinjen razgovor med nami in okolico, ki se izraža s slikami, iz katerih je sestavljena: obrazi mimoidočih, njihove kretnje, znamenja, dejanja, molk, izrazi, prizori, kolektivne reakcije (gruča ljudi, ki stojijo pred semaforji, gneča ob prometni nesreči ali okrog ženske-riba v Porta Capuani); dalje: lepaki, puščice, kroženje v obratni smeri urnega kazalca, skratka, predmeti in stvari, ki so polne pomena

in zato brutalno „govorijo“ že s svojo prisotnostjo.

Naj se izrazim natančneje: vsak sistem „linsegnov“ je zbran in zaprt v slovarju. Izven tega slovarja ni ničesar, razen mogoče mimike, ki znake spremlja v govorni rabi.

Vsak od nas ima torej v glavi slovar, sicer leksikalno nepopoln, toda skoraj popoln slovar jezikovnih znakov iz svojega kroga in svojega naroda.

Pisateljovo delo je, da iz tega slovarja vzame besede, ki so spravljene kot predmeti v šatulji, ter jih na poseben način uporabi glede na zgodovinski trenutek ali pa na lastni način. S tem se poveča zgodovinska vrednost besede, obogati se njen pomen.

Če bo taisti pisatelj v bodoče v besednjaku uporabljal „svojo lastno rabo besede“, jo bodo slovarju dodali. Izražanje ali pisateljeva domišljija je torej dodatek k zgodovinski, oziroma resničnosti jezika, na jezik torej deluje bodisi kot jezikovni instrument bodisi kot kulturna tradicija. Če toponomastično opišemo kaj se z njim dogaja, je dejanje samo **eno**: prenos znaka. Znak je bil tam, v slovarju, lepo v predalčku, pripravljen za uporabo.

Za filmskega avtorja pa je to dejanje, čeprav v bistvu podobno, veliko bolj zapleteno.

Slovarja slik ni. Nobene slike ni v predalčku, da bi bila pripravljena za uporabo. Če bi hoteli predstaviti slovar slik, bi si morali izmisliti **neskončen slovar** tako kot je neskončen slovar **možnih besed**.

Filmski avtor nima slovarja, pač pa neskončne možnosti: svojih znakov („imsegnov“: podob-znakov) ne jemlje iz šatulje, iz toka ali iz torbe: jemlje jih iz kaosa, kjer so le gole možnosti ali sled mehanične in onirične komunikacije.

Če torej postopek filmskega avtorja opišemo toponomastično, ta postopek **ni eden, ampak je dvojen**, kajti: I) iz kaosa mora vzeti „imsegno“, ga omogočiti in predvideti, kot da ga je vzel iz slovarja „imsegnov“ (mimika, prostor, sanje, spomin); II) nato mora izvesti pisateljev postopek: takemu, čisto morfološkem „imsegnu“ mora dodati individualni izraz.

Skratka, medtem ko je pisatelj postopek estetski, si postopek filmskega avtorja najprej izrazen in potem estetski.

V približno petdesetih letih filma nam je res uspelo ustvariti neke vrste filmski slovar oziroma dogovor, ki ima nekaj nenavadnega: je bolj stilističen kot slovničen.

Vzemimo za prispodobo kolesa pri vlaku, ki vozi skozi oblake pare: to ni sintagma, to je stilema. Ker film očitno ne bo mogel nikoli priti do resnične in lastne slovnične zakonitosti, razen če bi to bila stilistična slovnicca, je vsakič, ko filmski avtor hoče narediti film, prisiljen, da ponavlja **dvojni postopek**, o katerem sem že govoril. Kar pa se tiče oblike, se bo moral zadovoljiti z določenim številom neartikuliranih izraznih načinov, ki so nastali kot stilemi in so postali sintagme.

Za povračilo pa filmskemu avtorju ni treba izdelati stoletne ampak samo desetletno

stilistično tradicijo: praktično lahko brez posebnega škandala prekrši katerokoli konvencijo. Njegov „zgodovinski dodatek“ „imsegnu“ je kratkotrajen.

Iz tega mogoče izvira določen občutek filmske labilnosti, njegovi slovnični znaki so predmeti v okolju, ki je vsakič kronološko omejeno: obleke iz tridesetih let, motorji iz petdesetih let...: to so vse „stvari“ brez etimologije, oz. z etimologijo, ki se izraža z ustreznimi besedami.

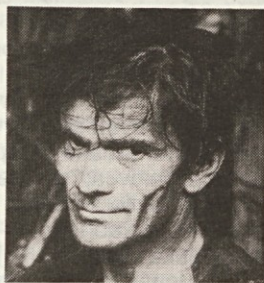
Razvoju vodilne ustvarjalne oblačilne mode ali okusa, ki ustvari model avtomobila, sledi pomen besed, ki mu ustrezajo: v predmetu se ne da prodreti, ne premikajo se in o sebi pripovedujejo le to, kar tisti hip so. Filmski avtor jih je med svojim postopkom spravil v slovar, kar pa ne zadošča, da bi dobili zgodovinsko ozadje, ki bi bilo takoj in pozneje za vse enako.

Torej moramo v predmetu, ki je postal filmska podoba, ugotoviti enovitost in determinizem, kar je naravno. „Linsegno“, ki ga uporablja pisatelj, je namreč že ustvarila cela slovnična, ljudska in kulturna zgodovina, „imsegno“, ki ga uporablja filmski avtor, pa je bil le trenutek preje pridobljen iz njega samega, iz — po analogiji možnega slovarja namenjenega družbi, ki komunicira s slikami — iz nemega kaosa stvari.

Vendar moram vztrajati: čeprav slike ali „imsegni“ niso organizirani v slovarju in nimajo slovnic, so vendarle skupna last. Vsi smo na lastne oči videli sloviti parnik na kolesa in na valje. Parnik je del našega optičnega spomina in naših sanj: če ga v resnici zagledamo, „nam nekaj pomeni“; če se pojavja v puščavskem pesku, nam, na primer, **pomeni**, da je človekova delavnost ganljiva in da je sposobnost industrijske družbe, torej kapitalista, da si pridobi nova področja uporabnikov, neizmerna. Nekaterim hkrati to **pomeni**, da je strojnik izkoriščena oseba, ki kljub temu častno opravlja svoje delo za družbo ne glede na to kakšna je, čeprav se prav njegovi izkoriščevalci enačijo z njo itd. Vse to lahko pomeni parnik kot možen filmski simbol v neposrednem stiku z nami in v posrednem z drugimi, kot skupno vizualno bogastvo.

Torej na svetu ni „grdih predmetov“: vsak predmet v naravi je dovolj pomemben, da lahko postane simbolični znak. Zato je postopek filmskega avtorja možen: izbere niz predmetov ali stvari, pokrajino, osebe kot sintagme (znaki simbolične govorice), ki, čeprav imajo **zgodovinsko slovnično zgodbo, ki je izmišljena v tistem trenutku** — kot v neke vrste happening, v katerem prevladuje ideja o izboru in montaži — **imajo že dolgo in bogato pred-slovnično zgodbo**.

Skratka, tako kot ima v pesnikovem stilu pravico do bivanja pred-slovničnost govorečih znakov, bo imela v stilu filmskega avtorja pravico do bivanja pred-slovničnost predmetov. To pa je drug način, da izrazim tisto, kar sem že povedal: film je zaradi elementarnosti arhetipov (naštejmo jih spet: navadno in zato nezavedno opazovanje okolice, mimika, spomin, sanje) in zaradi velikega prevladovanja pred-slovničnih predme-



tov kot simbolov optične govornice, globoko oniričen.

Še nekaj: pri iskanju po besednjaku, kar je osnovni in predhodni postopek, filmski avtor nikoli ne bo mogel zbrati abstraktnih izrazov.

To je verjetno največja razlika med literarnim in filmskim delom (če je taka primerjava sploh potrebna). Jezik ali slovnica sta pri filmskem avtorju sestavljena iz slik in slike so vedno konkretne, natančno določene, nikoli abstraktne (samo v milenijskih preokbah je možno ustvariti slike-simbole, ki se razvijajo podobno kot besede ali vsaj koreniki, ki so konkretnega izvora, in so zaradi ustaljene rabe postali abstraktni). Zato je film zaenkrat umetniška in ne filozofska govornica. Lahko je parabola, nikoli pa ni neposreden pojmovni izraz.

To je torej tretji način, kako potrdimo prevladujoč umetniški značaj filma, njegovo izrazno moč, njegovo onirično stvarnost.

Končno bi moralo vse navesti na misel, da je filmski jezik v bistvu „pesniški“ jezik. Glede na zgodovino filma, oziroma na nekaj takoj prekinjenih poizkusov iz začetka filma, pa se zdi, da je ustvarjena filmska tradicija tradicija „proznega jezika“ ali „jezika pripovedne proze“.

Res je, toda videli bomo, da je ta proza posebna in varljiva, kajti osnovnega filmskega, razumskega elementa ne moremo ločiti. Res je, da se je film tisti trenutek, ko se je uveljavil kot nova izrazna „tehnika“ ali „vrst“, uveljavil tudi kot nova tehnika in vrsta zabave z neverjetnim številom uporabnikov, ki si jih druge izrazne vrste sploh ne morejo predstavljati. To pomeni, da je doživel sicer predvidljivo, vendar neizogibno nasilje. Oziroma: vsi njegovi iracionalni, onirični, preprosti in primitivni elementi so bili shranjeni v podzavesti, to se pravi, da so jih uporabili kot elemente, ki podzavestno šokirajo in prepričujejo, in nad tem hipnotičnim „monstrumom“, kar film vedno je, se je hitro zgradila pripovedna konvencija, ki pa je dala povod za nepotrebne in psevdokritične primerjave z gledališčem in romanom. Taka pripovedna konvencija po analogiji nedvomno spada k proznemu komunikacijskemu jeziku, vendar pa je temu jeziku skupna samo na videz — po logičnih in pojasnjevalnih postopkih — medtem ko ji manjka osnovni element „proznega jezika“, racionalnost. Podlaga je mitični in otroški pod-film, ki je že zaradi značaja filma, pa čeprav niti ni tako slab in je kulturno in estetsko zrel, osnova vsakega komercialnega filma.

(Kot bomo videli, je tudi **umetniški film vseeno osvojil svoj posebni „prozni jezik“**, to je pripovedna konvencija brez izrazne, impresionistične ali ekspresionistične itd. ostrine.)

Vseeno lahko trdimo, da je tradicija filmskega jezika, ki je nastala v prvih desetletjih tega stoletja, predvsem naturalistična in objektivna. To je tako zapleteno protislovje, da moramo njegove vzroke in tehnične okoliščine dobro proučiti.

Naj na kratko povzamem, kar sem do sedaj

povedal: jezikovni arhetipi „imsegnov“ so spominske in sanjske podobe, oziroma podobe „komunikacije s samim seboj“ (in le posredno z drugimi, v kolikor je slika, ki si jo drugi ustvari o tem, kar mu jaz pripovedujem, običajna pripoved): ti arhetipi torej „imsegnov“ tvorijo neposreden temelj „subjektivnosti“ in kar se da veliko pripadnost pesniškemu svetu, tako da bi morala biti filmska govornica v svojem izrazu subjektivno-lirična.

Toda, kot smo videli, imajo „imsegni“ tudi druge arhetipe: združitev mimike z govorom, realnost, kot jo vidimo z očmi, tisoče opozorilnih znakov. Taki arhetipi se močno razlikujejo od spominskih in sanjskih arhetipov, ker so brutalno predmetni, ker spadajo k tisti vrsti „komunikacije z drugimi“, ki je več ali manj skupna vsem in ozko funkcionalna. Zato je izraznost govornice teh „imsegnov“ bolj plehko predmetna in informativna.

Tretjič: osnovni režiserjev postopek — to je izbor svojega slovarja „imsegnov“ kot možnega izraznega instrumenta — prav gotovo ni tako stvaren kot je pravi pravcati, običajni in navadni slovar besed. Torej je tudi v takem postopku že prvi subjektivni moment, v kolikor prvega izbora možnih slik ne moremo ločiti od ideološke in pesniške vize je resničnosti, ki jo ima v tem trenutku režiser. Torej novo nasilje nad pretežno subjektivno govornico „imsegnov“.

Vendar tudi temu oporekamo: kratka zgodovina filmske stilistike je zaradi izrazne omejenosti, ki jo narekuje ogromno število ljudi, ki jim je film namenjen, povzročila, da je stilemov, ki so v filmu takoj postali sintagme, in so se torej vrnil na jezikovno področje, da jih je zelo malo in da so v bistvu neobdelani. (Spomnite se večnega primera lokomotive in njenih koles, neskončni niz P. P., ki so vsi enaki itd. itd.) Vse to je konvencionalen moment govornice „imsegnov“, ki pa še enkrat zagotavlja osnovno predmetno konvencionalnost.

Skratka, film ali govornica „imsegnov“ ima dvojni značaj: hkrati je skrajno subjektivna in skrajno objektivna (prav do meje nepremostljivosti in narodne naturalistične fatalnosti). Oba dejavnika tega značaja tesno sodelujeta in ju ni mogoče ločiti niti poskusno.

Tudi književna govornica je zasnovana na dvojnosti, toda v njej oba značaja lahko razlikujemo: ločimo „pesniško govornico“ in „prozno govornico“, ki sta med seboj tako različni, da sta pravzaprav diahronični in da imata dve različni zgodovini.

Z besedami lahko po dveh različnih postopkih naredim ali „pesem“ ali „povest“. S slikami pa lahko, vsaj za sedaj, naredim samo film (ki je lahko samo v odtenu bolj ali manj pesniški ali bolj ali manj prozen. Tako je v teoriji. V praksi, kot smo videli, se je hitro ustvarila tradicija „jezika filmske pripovedne proze“).

Seveda pa so tudi mejni primeri, kjer je poetičnost govornice noro očitna. Np.r. Bunuelov **Andaluzijski pes** je očitno narejen po popolnoma ekspresivnem registru, za katerega pa potrebuje surrealistični manifest. Moramo priznati, da je vrhunski surrealistični izdelek. Le nekateri drugi, bodisi literarni bodisi slikarski izdelki se lahko kosajo z njim, ker jim je njihova vsebina, oziroma surrealistična poetika pokvarila poetičnost in jo naredila neresnično, kar precej brutalno vsiljuje vsebino (zaradi tega besede in barve izgubijo izrazno čistost in vsebinsko postanejo nečiste). Čistost filmskih podob s surrealistično vsebino pa je, nasprotno,

še izrazitejša in jasnejša. Surrealizem v filmu namreč sproži dejansko sanjskost sanj in nezavednega spomina itd. itd.

Malo preje sem rekel, da filmu primanjkuje pojmovnega in abstraktnega besednjaka in je zato močno metaforičen, oziroma se tako povzpne na raven metafore. Posamezne, posebej hotene metafore pa imajo nekaj neizgobino grobega in navadnega. Če hočete z metaforo izraziti žalost ali veselje v duši, pomislite na žalosten ali vesel let golobc itd. itd. Skratka, zabrisana, komaj opazna metafora, nezatna pesniška avrola, ki za las loči govornico filma „Silviji“ od ustaljene petrarkovsko-arkadijske govornice — se zdi v filmu nemogoča. Tisto malo pesniško-metaforičnega, ki je očitno možno v filmu, je vedno tesno povezano z drugimi načinom, z ozko komunikativnostjo proze. Ta je tudi prevladala v kratki filmski zgodovini in združuje umetniške in zabavne filme, umetnine in feljtone v eno samo lingvistično konvencijo.

In vendar se najnovejši filmi, od Rossellinija, ki je kot Sokrat filma, do „novega vala“, do proizvodnje zadnjih let, mesecev (kjer domnevam, da sem zajel tudi večino filmov s prvega festivala v Pesaru) nagibajo k „filmu poezije“.

Postavlja se vprašanje, kako je v filmu sploh mogoč „pesniški jezik“ in kako ga je mogoče teoretično razložiti?

Na to vprašanje bi rad odgovarjal izven ozkega filmskega okvira in sicer tako, da bom razgrnil situacijo in ravnal svobodno kot mi to zagotavlja poseben in konkreten odnos med filmom in literaturo. Torej bom vprašanje: „Ali je pri filmu možen „pesniški jezik“? v hipu spremenil v: „Ali je v filmu možna tehnika“ prostega posrednega govora?“

Pozneje bomo izvedeli, zakaj sem vprašanje obrnil: videli bomo, kako je nastanek tradicionalne tehnike „pesniške govornice“ pri filmu povezan s posebno obliko filmskega prostega posrednega govora.

Še prej pa nekaj besed, da razložim, kaj mislim s „prostim posrednim govorom“.

To je preprosta poglubitve v junakovo dušo, ki si jo avtor torej ne samo prilasti, ampak osvoji tudi njen jezik.

V književnosti so vedno bili primeri prostega premege govora. Tudi pri Danteju je prosti posredni govor potencialen in emblematičen kadar uporablja iz mimetičnih razlogov besede, za katere je nemogoče, da bi jih on uporabljal, pač pa pripadajo družbenemu sloju njegovih oseb: izrazi iz dvornega jezika, za Paola in Francesco uporablja besede iz takratnega „stripa“, grde besede pa za mestno sirotišnico itd.

Seveda se je uporaba „prostega posrednega govora“ najprej pojavila z naturalizmom (pri Vergi je poetičen in starinski), nato pa v književnosti crepuscolarom in intimistov: torej se v devetnajstem stoletju zelo pogosto izražajo s podoživetim govorom.

Skupna značilnost vseh podoživetih govorov je, da njihov avtor ne more pustiti ob strani določene družbene zavesti o okolju, ki ga poskušata obuditi, pravzaprav o družbenem položaju, ki osebi določa njen jezik (strokovni jezik, žargon, narečje, narečno obarvani jezik).

Razločevati pa moramo notranji monolog od prostega posrednega govora: notranji monolog je avtorjeva, podoživetega govornica v osebi, ki naj bi bila vsaj približno iz njegovega kroga, iz njegove generacije, iz njegovega družbenega položaja in je torej jezik lahko enak: psihološka in subjektivna individualizacija osebe ni jezikovna, ampak stili-



stična stvar. „Prosti posredni govor“ je bolj naturalističen, saj je pravi pravcati posredni govor brez navednic in je torej nujno jezik osebe.

V meščanski književnosti, ki je brez razredne zavesti (torej se istoveti s celim človeštvom), je „prosti posredni govor“ pogosto le pretveza: avtor zgradi osebo, ki govori izmišljen jezik zato, da lahko izrazi svojo posebno interpretacijo sveta. V tem „posrednem“ govoru, ki je le pretveza — zdaj iz dobronamernosti, zdaj iz zlobe — lahko proza uporablja veliko izrazov, sposojenih pri „pesniškem jeziku“.

V filmu premi govor pomeni „subjektivnost“. Pri premem govoru se avtor umakne in prepusti besedo svojemu junaku in ga da med navednice:

Že mi poet je uhajal in skrbeče mi klical: „Pridi, vidiš, da je vstalo že sonce tja v poldán, a Noč že vleče onstran nogó Maroku čez obalo!“

S premim govorom Dante prenese dobesedno besede svojega blagega učitelja. Ko scenarist pravi: „**Kot vidi** Accatone, Stella hodi po travničku“, ali pa „Prvi plan Cabirie, ki gleda in vidi... Tam doli, med akacijami se približujejo otroci, igrajo na glasbila in plešejo“ ustvarja shemo izrazov, ki bodo pri snemanju in pozneje pri montaži filma postali **subjektivnosti**. Po ekstravaganci znanе subjektivnosti, vendar jih ni malo: Spomnite se na subjektivnost trupla, ki vidi ves svet, kot ga lahko vidi le nekdo, ki leži v krsti, to se pravi od spodaj navzgor in v gibanju.

Tako kot si pisatelji ne predstavljajo čisto natanko kako tehnično izgleda prosti posredni govor, tako so tudi režiserji do sedaj ustvarjali le stilistične pogoje za tak postopek, ne da bi se tega sploh zavedali ali pa vsaj približno zavedali.

Gotovo pa je, da je vseeno tudi pri filmu mogoč prosti posredni govor: ta postopek bomo imenovali „prosta posredna subjektivnost“ (ki je veliko manj izrazita in zapletena kot pri književnosti). Glede na to, da smo, da smo določili razliko med „prostim posrednim govorom“ in med „notranjim monologom“, bomo morali pogledati, kateri od obeh postopkov je najbližji „prosti posredni subjektivnosti“.

Seveda pravega „notranjega monologa“ ne more biti, ker film nima možnosti, da bi ponotranjil ali abstrahiral tako kot to lako besede: film je „notranji monolog“ iz slik, to je vse. To pomeni, da mu manjka abstraktna in teoretična razsežnost, ki je očitno uporabljena pri evokativno-spoznavnem dejanju junaka, ki ima monolog. Tako pomanjkanje elementa — ki ga v književnosti tvorijo misli, izražene s konkretnimi in abstraktnimi besedami — povzroči, da „prosta posredna subjektivnost“ nikoli ne ustreza popolnoma notranjemu monologu iz književnosti.

V zgodovini filma do prvih šestdesetih let ne bi mogel navesti primerov, kjer bi avtor popolnoma izginil v junaku: torej se mi zdi, da ni filma, ki bi bil povsem „prosta posredna subjektivnost“, kajti tedaj bi bilo

vse doganjanje povedano z junakom, ki ima popolnoma ponotranjen sistem notranjih iluzij.

Če torej „prosta posredna subjektivnost“ ni čisto „notranji monolog“, je še manj „prosti posredni govor“.

Kadar pisatelj „podoživlja pripoved“ svojega junaka, se ne poglobi samo v njegovo psiho, ampak, tudi v njegov **jezik**: prosti posredni govor je torej jezikovno vedno ločen od pisateljevega jezika.

Dejstvo, da so različni jeziki v različnih družbenih slojih pisatelju omogoča, da te jezike reproducira in podoživlja. Lingvistično stvarnost tvorijo jeziki, ki se glede na družbo razlikujejo in sami družbo delijo po jeziku in pisatelj, ki uporablja „prosti posredni govor“, se mora predvsem tega zavedati, kajti to je oblika razredne zavesti. Kot smo videli, „uradni filmski jezik“ v resnici ni možen, ali pa je neskončen in mora avtor vsakič sproti iz njega poiskati nov besednjak. Toda tudi v takem besednjaku je jezik nujno mednarečen in mednarodni, kajti oči so po celem svetu enake.

Pri tem ne moremo upoštevati specialnih jezikov, podjezikov, žargonov, skratka družbenih razlik, ker jih ni. Če pa so, kajti v resnici so, so popolnoma zunaj možnosti, da bi jih razvrščali ali uporabljali.

Kmetov „pogled“ — če že ne pogled cele vasi ali regije, ki je po razvoju v predzgodovinski dobi — vidi drugačno stvarnost kot pogled izobraženega meščana, ki vidi isto stvarnost: oba dejansko vidita „različne nize“ stvari in ne samo to, tudi enaka stvar postane v dveh „pogledih“ drugačna. Vendar vsega tega ne moremo uzakoniti, to je le razglabljanje.

Torej je razlika, ki jo režiser pokaže med seboj in med svojim junakom, na skupnem izraznem nivoju, ki temelji na „pogledih“ na stvari, psihološka in družbena, **ni pa lingvistična**. Zato je popolnoma onemogočen, da bi ustvaril naturalistični **mimesis** govornice, domnevni „pogled“ nekoga drugega na stvarnost.

Če se torej režiser poglobi v junaka in z njim pripoveduje dogajanje ali pa predstavlja svet, pri tem ne more uporabljati čudovitega instrumenta, jezika, ki po značaju ločuje stvari. Njegov postopek **ne more biti jezikoven, pač pa stilističen**.

Sicer pa tudi pisatelj, ki domnevno podoživlja govornice osebe, ki **mu je družbeno enaka**, ne more opredeliti njene duševnosti s pomočjo jezika — ki je njegov lasten jezik — ampak s stilom, torej dejansko z nekaterimi značilnimi načini „pesniške govornice“.

Osnovna značilnost „proste posredne subjektivnosti“ torej ni jezikovna, ampak stilistična. Torej ji lahko rečemo notranji monolog brez konceptualnega in očitno abstraktnega filozofskega elementa.

To vsaj teoretično povzroči, da prosta posredna subjektivnost v filmu pomeni zelo izrazito stilistično možnost, oziroma, da sprosti izrazne možnosti, ki jih tradicionalna pripovedna konvencija zadržuje v neke vrste povratku k izvoru, dokler v tehničnih filmskih sredstvih ne odkrije na novo pristno oniričnost, barbarskost, nepravilnost, agresivnost, vizionarstvo. Skratka „prosta posredna subjektivnost“ ustvarja možnost tradicije „tehnične pesniške govornice“ v filmu.

Konkretne primere bom vzel iz delavnice Antonionija, Bertoluccija in Godarda — lahko pa dodam še Rocho iz Brazilije, Formana iz Češkoslovaške in seveda mnogo drugih, ki so verjetno vsi avtorji s Festivala v Pesaru.

Kar se tiče Antonionija (**Rdeča puščava**), se ne bi rad ustavljal pri splošno znanih „pesniških“ točkah v filmu, čeprav jih je veliko: na primer tisti dve ali tri zabrisane vijoličaste cvetlice v prvem planu kadra, kjer glavna junaka vstopata v dom nevrotičnega delavca; isti dve ali tri cvetlice se zopet pojavijo v ozadju — tokrat izrazito jasne in ne zabrisane — ko odhajata. Ali pa sanjska sekvenca, ki je zaradi barvnega užitka nenadoma pobarvana v očitni tehnikolor (zato, da bi posnemala oziroma podoživela s „posredno subjektivnostjo“ idejo, ki jo otrok dobi o tropskih plažah v stripih). Ali pa sekvenca o pripravah na potovanje v Patagovijo: delavci poslušajo itd. itd.; čudoviti prvi plan delavca iz Emiglie, ki je pretresljivo „resničen“, sledi pa mu nora panorama po modri žici od spodaj navzgor po steni iz belega apna v trgovini. Vse to izraža globoko, skrivnostno in mestoma močno napetost v oblikovni ideji, ki buri Antonionijevo domišljijo.

Za dokaz, da je bistvo filma predvsem oblika, bi rad proučil dva vidika posebnega stilističnega postopka, ki je izjemno pomemben (in ga bom proučil tudi pri Bertolucciju in Godardu). Dve značilnosti tega postopka sta: I) zaporedno soočanje dveh vidikov z nepomembnimi različicami na isti sliki: to se pravi, da si sledita dva kadra, ki kaže ta isti del stvarnosti najprej od blizu, potem pa nekoliko od **dlje**, ali pa najprej čelno in potem **nekoliko bolj** od strani, ali pa, končno v čisto enakem položaju, toda z dvema različnima objektivoma. Tako nastane insistenca, ki postane obsedenost, mit o tem, da so stvari same po sebi lepe, kar vzbuja tesnobo. II) Tehnika vstopanja in izstopanja ljudi iz kadra, kar včasih montaža naredi obseden niz „kadrov“ — ki bi jim lahko rekli neformalni kadri — kamor ljudje vstopijo, nekaj rečejo ali storijo in nato odidejo ter zapustijo kader v njegovem čistem pomenu: temu sledi drug, podoben kader, kamor spet osebe vstopijo itd. itd. Tako se svet kaže kot da bi v njem prevladoval mit čiste slikarske lepote, kjer ljudje sicer živijo toda se prilagajajo pravilom te lepote, namesto da bi jih razvrednotili s svojo prisotnostjo.

Notranja zakonitost filma z „obsesivnimi kadri“ torej jasno dokazuje, da prevladuje oblikovnost kot končno osvobodeni in zato pesniški mit (beseda formalizem pri meni ni vrednotenje, dobro vem, da je pristna in iskrena inspiracija oblike poezije jezika.)

Kako se je Antonioniju posrečila ta „osvoboditev“? Zelo preprosto, osvobodil se je lahko, ko je ustvaril „stilistični pogoj“ za „prosto posredno subjektivnost“, ki prevladuje v celem filmu.

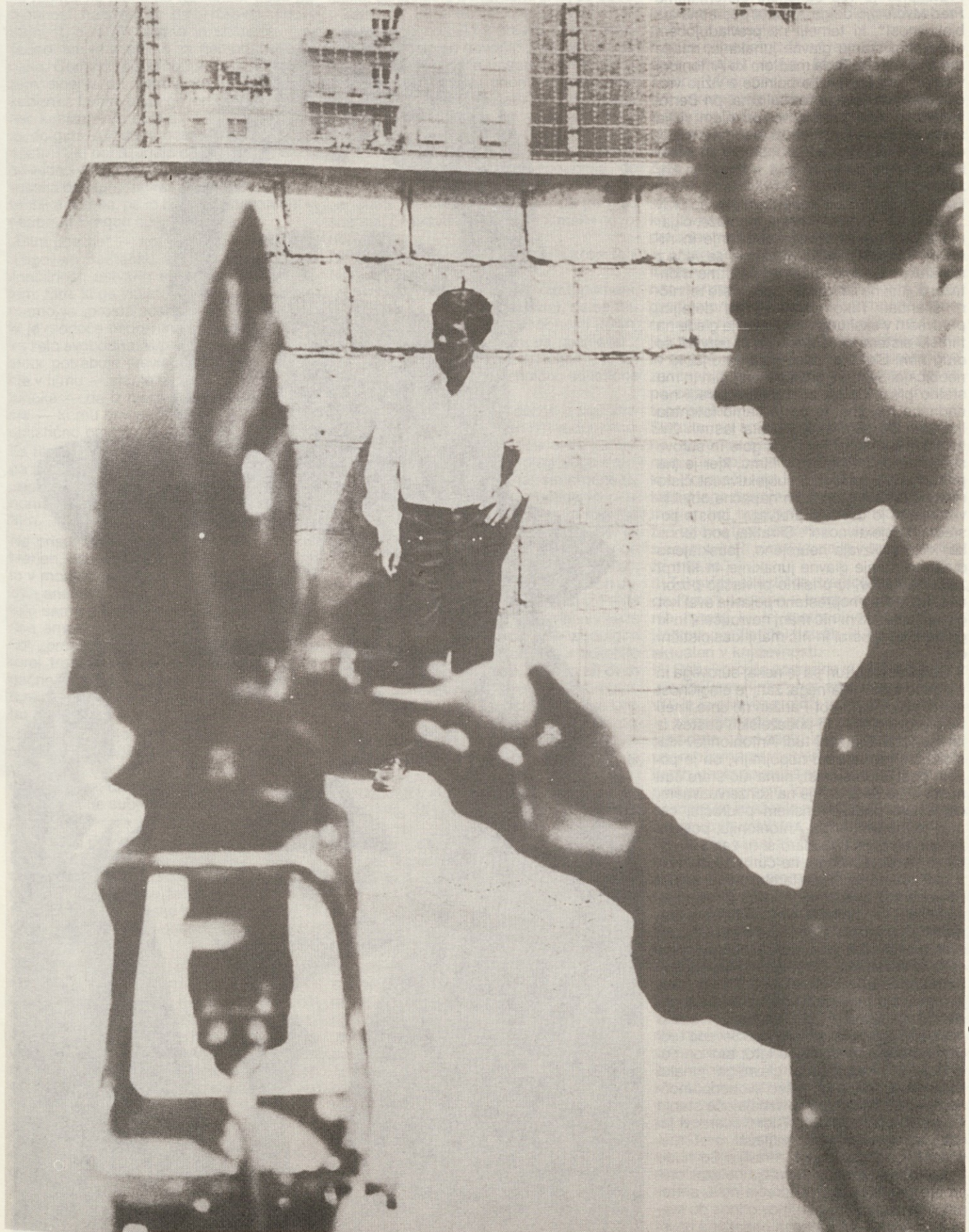
V **Rdeči puščavi** Antonioni ne uporablja več tako nespretno kot v drugih svojih filmih svoje oblikovne vizije sveta pri splošno angažirani vsebini (problem nevrotične odtujenosti): svet opazuje tako, da se poglobi v nevrotično glavno junakinjo, podoživlja dogodke skozi njen „pogled“ (ki tokrat slučajno ne seže preko bolezenskih znakov, samomor je že poskušala narediti).

S tem stilističnim postopkom je Antonioni izrazil svoj najbolj pristen nagib: končno je lahko svet prikazal tak kot ga vidijo **njegove** oči, **kajti celo vizijo sveta nevrotične ženske je nadomestil s svojo lastno bolešno vizijo estetike**, zamenjavo pa je omogočila podobnost obeh vizij. Ne bi ugovarjal, če bi trdili, da je v tej zamenjavi nekaj arbitrarnega. Jasno je, da je „prosta posredna subjektivnost“ le pretveza: Antonioni jo je uporabil, čeprav samovoljno zato, da si je

lahko dovolil kar največjo pesniško svobodo, ki je zelo blizu — in je zato opojna — svobodni odločitvi.

Obsesivna nepremičnost kadrov je značilna tudi za Bertoluccijev film *Pred revolucijo*. Vendar ima pri njem drug pomen kot pri Antonioni; Bertoluccija ne zanima, da bi delček sveta ujel v kader in ga v njem samem po sebi spreminjal v predmet likovne lepote tako kot to dela Antonioni. Bertolucci jev formalizem je neskončno manj slikar-

Accattone



ski, njegov kader na stvarnost in utrujenost, ki je metaforično in je ne razdobi v posameznih slikah na številne, skrivnostno neodvisne prostore. Bertoluccijev kader je stvaren, ravna se po realističnih zakonih (s tehniko pesniškega jezika, ki so jim, kot bomo videli, sledili klasiki od Charlota do Bergmana): kader miruje na delčku stvarnosti (reka Parma, parmske ulice itd.), kar naj pomeni lepoto neodločene in globoke ljubezni prav do tega delčka stvarnosti.

Pravzaprav je ves stilistični sistem filma *Pred revolucijo* dolga „prosta posredna subjektivnost“, ki temelji na prevladujočem duševnem stanju glavne junakinje, mlade nevrotične tete. Toda medtem ko Antonioni v celoti zamenja vizijo bolnice z vizijo vročnega avtorjevega formalizma, pri Bertolucciju ni take zamenjave: pri njem vizija sveta od bolnice bolj okuži avtorjevo vizijo, obe sta si neizogibno podobni, ni jih lahko ločiti, ker se prelivata ena v drugo in ker zahtevata isti stil.

Edini močno izrazni trenutki v filmu so prav „vztrajnost“ kadrov in ritma montaže, čigar realizem (Rossellinijevo naraščanje in ritmični realizem mlajših mojstrov) se večja z nenaravno dolžino kadra ali pa ritma montaže, dokler ne izbruhne v neke vrste tehnični škandal. Tako vztrajanje na detaljih, predvsem v ekskurzijah, je deviacija glede na filmski sistem, **skušnjava, da bi ustvaril še drug film**. Skratka, prisotnost avtorja, ki v neobičajni svobodi presega svoj film in mu stalno grozi, da ga bo zapustil zaradi nenadnega navdiha, ki pa je samo latentna ljubezen do pesniškega sveta lastnih življenjskih izkušenj. Trenutek gole in surove subjektivnosti v naravi, v filmu, kjer je (na primer pri Antonioniju) subjektivnost čisto mistificirana s procesom napačne objektivizacije, ki jo ustvarja pretveza „proste posredne subjektivnosti“. Skratka, pod tehniko, ki jo proizvaja neurejeno, neuskkljeno duševno stanje glavne junakinje, in ki trpi zaradi detajlov, ki prisilno privlačijo pozornost itd. itd. se neprestano pojavlja svet kot ga vidi avtor, ki ni nič manj nevrotičen, in ki ga navdaja izborni in nič manj klasicistični duh.

V Godardovi kulturi pa je nekaj surovega in mogoče tudi vulgarnega: zanj je elegičnost nepojmljiva, kajti kot Parižan ne sme imeti tako provincialnih in podeželskih čustev: iz istega vzroka je zanj tudi Antonionijev klasicistični formalizem nepojmljiv, on je popoln post-impresionist, nima nič stare čutnosti, ki se še zadržuje na konzervativnem, obrobnem padsko-rimskem področju, čeprav je, na primer pri Antonioniju, postala že zelo evropska. Godard si ni zastavil nobene moralne naloge: ne čuti nobene dolžnosti kot marksist (zastarelo) niti nima slabe vesti kot akademski človek (provincialno). Njegova vitalnost nima zadržkov, sramu ali predsodkov. Sam zase si ustvari svoj svet, tudi ciničen je do sebe. Godardova poetika je ontološka, imenuje se film. Njegov formalizem je torej spretnost, ki je po svojem značaju pesniška: vse kar kamera posname v gibanju, je lepo, je tehnična in zato pesniška ponovitev stvarnosti. Seveda tudi Godard ponavlja običjano igro: tudi on potrebuje prevladujočega glavnega junaka kot utemeljitev za tehnično svobodo: močno nevrotično, zgražanje vzbujajoče stanje v odnosu do stvarnosti. Tudi Godardovi junaki so torej bolniki, najlepši cvet meščanstva, vendar se ne zdravijo. So hudo bolni, toda vitalni, onkraj meja boleznih, preprosto predstavljajo povprečje nove antropološke vrste. Tudi za njihov odnos do sveta je značilna obsedenost, obsedena nave-

Ptički in ptičke



zanost na posameznosti ali na gibe (in tu nastopi filmska tehnika, ki lahko bolje kot literarna tehnika izrazi zagrenjenost položaja). Ampak pri Godardu nam ni treba prenašati neprestanega pretiranega vztrajanja na istem predmetu: pri njem ni kulta predmeta zaradi njegove oblike (kot pri Antonioniju), niti kulta predmeta kot simbola izgubljenega sveta (kot pri Bertolucciju): vse zastavi enakovredno, frontalno, njegov navidezni „prosti posredni govor“ je frontalna rešitev ne glede na različnost tisoč podrobnosti na svetu, ne da bi reševal njihovo trajnost, niza jih hladno in skoraj samovšečno, kar je značilno za nemoralnega junaka. Godardu popolnoma manjka klasicizem, sicer bi pri njem lahko govorili o neokubizmu. Lahko pa bi govorili o nezvočnem neokubizmu. Za dogodki v njegovih filmih, za dolgimi „prostimi posrednimi subjektivnostmi“, ki ponazarjajo duševnost junakov, se vedno odvija film, ki je narejen iz čistega veselja do reproduciranja stvarnosti, ki jo je tehnika razbila, pa jo brutalni, mehanični in neubrani Braque spet sestavlja.

„Film poezije“ — kot je videti nekaj let po njegovem nastanku — ima torej skupno značilnost, ustvarja film z dvojnimi značajem: film, ki ga vidimo, in normalno sprejemamo, je „prosta posredna subjektivnost“, ki je mogoče nepravilna in približna, skratka zelo svobodna, ki pa je nastala zato, ker avtor potrebuje prevladujoče duševno stanje v filmu — stanje bolnega, nemoralnega junaka — da iz njega naredi stalno *mimesis* — ki mu omogoča veliko nepravilno in stilistično provokativno svobodo.

Za tem filmom se odvija drugi film — ki bi ga avtor lahko ustvaril tudi brez pretveze „*vidne mimese*“ svojega junaka — popolnoma svobodno izrazen ekspresionističen film.

Na prisotnost tega skritega filma, ki ni ustvarjen, opozarja prav obsedenost v kadrih in v montaži, kot smo to videli pri posameznih analizah. Taka obsedenost ne nasprotuje samo pravilom običajne filmske govornice, ampak tudi sami notranji ureditvi filma kot „prostih posrednih subjektivnosti“. To je torej trenutek, ko se govorica zaradi drugačne in morda bolj pristne inspiracije reši funkcije in se predstavi kot „govorica kot taka“, kot stil.

„Film poezije“ je torej v resnici globoko zasidran v uporabi stila kot inspiraciji, ki je največkrat odkrito pesniška: tako ni nobenega dvoma, da pretveza za uporabo „proste posredne subjektivnosti“ ni mistifikacija.

Kaj vse to pomeni?

Pomeni, da nastaja skupna tehnično-stilistična filmska tradicija, jezik pesniškega filma. Ta jezik se že uveljavlja kot nasprotje glede na filmsko prozo, nasprotje, ki naj bi bilo vedno bolj očitno, kot se to dogaja v literarnih vedah.

Nastajajoča literarno-stilistična tradicija sloni na filmskih stilemih, ki so skoraj naravno nastali kot izraz nezdravih psihičnih izgredov junakov, ki so izbrani le kot pretveza, oziroma kot izraz predvsem formalistične vizije sveta (ki je pri Antonioniju neformalna, pri Bertolucciju elegična, pri Godardu tehnicistična) itd. itd. Izražanje take notranje vizije nujno zahteva poseben jezik s svojimi stilizmi in tehnicizmi, ki so prisotni hkrati z navdihom in ki prav zato, ker so formalistični, hkrati služijo kot sredstvo in kot objekt.

Niz „filmskih stilemov“, ki so tako nastali in so uvrščeni v komaj nastalo tradicijo, ki ima šele intuitivne in pragmatične norme

— vsi ti stilemi sovpadajo s stopskopi, ki so značilni za filmski izraz. So čisto jezikovna dejanja in zato potrebujejo ustrezne jezikovne izraze. Dejstvo, da jih naštevamo, pomeni, da opisujemo možno „prozodijo“, ki še ni uzakonjena in še ne funkcioniira, ki pa ji že lahko določimo normative (od Pariza do Rima, od Prage do Brazilije).

Glavna značilnost teh znakov, ki sestavljajo tradicijo „pesniškega filma“, je pojav, ki ga običajno in preprosto tisti, ki pri delu sodelujejo, označujejo s stavkom: „Naj se občuti kamera.“ Skratka, veliki večini pametnih cineastov, ki so bili na oblasti v prvih šestdesetih letih in so govorili: „Naj se čuti kamera,“ se je porodila nasprotna maksima. Taka gnoseološko in gnomska nasprotna stavka nedvomno pričata o prisotnosti dveh različnih načinov ustvarjanja filma, o dveh različnih filmskih govoricah.

Torej moramo reči, da je v velikih filmskih poemah od Charlota do Mizoguchija, do Bergmana glavna in skupna značilnost, da „ni čutiti“ kamere, to se pravi, da jih niso snemali po pravilih „pesniške filmske govornice“.

Njihova poetičnost je bila drugače kot v tehniko govornice.

Dejstvo, da kamere ni bilo občutiti pomeni, da se je jezik prilagajal pomenu, da se mu je podredil, da je bil do podrobnosti jase, ni se dvigal nad dejanja, ni jih posiljeval z norimi semantičnimi deformacijami, ki jih prinaša v obliki stalne tehnično-stilistične zavesti.

Spomnimo se boksarske scene iz *Luči mesta*, med Charlotom in med kot vedno mnogo močnejšim boksarjem: čudovite komičnosti Charlotovega plesa, njegovega drobnega stopicanja sem in tja, simetričnega, nepotrebnega, obup vzbujajočega in neustavljivo smešnega: no, pri tem je kamera mirovala in snemala „popolnoma“ vse. Ni se je čutilo. Ali pa se spomnimo enega od zadnjih del klasičnega „pesniškega filma“: ko v Bergmanovem *Vražjem očesu* Don Juan in Pablo po tristo letih prihajata iz Pekla in zopet zagledata svet, Bergman prikaže svet — kako nenavadna stvar — z „dolgim slikovnim poljem“ obeh junakov v nekoliko divji in pomladni pokrajini, v enem ali dveh „prvih planih“ in v enem velikem „kompletnem planu“ švedsko panoramo, ki je pretresljivo lepa v svoji kristalno čisti in pohlevni nepomembnosti. Kamera je mirovala, slike je posnela povsem normalno. Ni se je čutilo.

Poetičnosti v klasičnih filmih torej niso dosegli tako, da so uporabljali značilni pesniški jezik.

To pomeni, da filmi niso bili pesmi, ampak povesti: klasični film je bil in je pripoved: njegov jezik je proza. Poetičnost je skrita, tako kot na primer pri Čehovu ali pri Melvilu.

Ustvarjanje „pesniškega filmskega jezika“ torej nujno vsebuje možnost, da ustvarimo nasprotno, pseudo-pripoved, ki je izražena v pesniškem jeziku, skratka, možnost umetniške proze, niz liričnih strani, katerim subjektivnost zagotavlja uporaba pretveze „proste posredne subjektivnosti“, njihov pravi protagonist pa je stil.

Torej kamero upravičeno čutimo: menjava različnih objektivov, 25 ali 30 milimetrov na istem obrazu, pogosta uporaba zooma z vsemi močnimi objekti, ki predmete razširjajo kot preveč zhajaj kruh, neprestana in navidezno slučajna nasprotna svetloba z bleščanjem v kameri, ročno gibanje kamere, divje vožnje s kamero, iz izraznih namerov napačna montaža, razburljivi napadi, neskončno ustavljanje pri isti sliki itd. itd.,

ves ta tehnični kodeks je nastal skoraj zaradi nestrpnosti do pravil, iz potrebe po nedovoljeni in izzivalni svobodi, iz drugače pristnega ali sladkega okusa po anarhiji, je pa takoj postal zakon, jezikovno in prozodično bogastvo, ki istočasno zanima vso svetovno kinematografijo.

Kakšno korist prinaša dejstvo, da smo to tehnično-stilistično tradicijo „pesniškega filma“ odkrili in nekako krstili? Seveda je to preprosta terminološka uporabnost, ki pa nima pomena, če ne gremo še dlje in tega pojava ne primerjamo s širšo družbeno in politično situacijo.

Film je bil verjetno že od leta 1936, ko je začela izhajati revija *Moderni časi* (Les Temps Modernes) vedno pred književnostjo, oziroma je z udarnostjo, ki ga je kronološko postavljala pred književnost kataliziral globoke družbeno-politične motive, ki so kmalu za tem zaznamovali književnost.

Zato je filmski neorealizem (*Rim, odprto mesto*) preoblikoval vso povojno neorealistično italijansko književnost in delno tudi književnost iz petdesetih let. Neodekadentni in neo-formalistični Fellinijevi in Antonionijevi filmi so spremenili oživiljeni italijanski neo-avangardizem in obledeli neo-realizem; „šola pogleda“ (école du regard) je prehitela „novi val“ in bučno javno oznanila njegove prve simptome; novi film je v nekaterih socialističnih republikah prvi in najbolj vidni znak za splošno prebujeno zanimanje za formalizem iz Zahoda in za povzemanje prekinjenega motiva iz dvajsetega stoletja itd. itd.

Skratka, na splošno je ustvarjanje ustaljene „govornice pesniškega filma“ priča močnemu in splošnemu povratku formalizma kot povprečnega in značilnega proizvoda kulturnega razvoja neokapitalizma. (Seveda moram kot marksist izraziti pridržek z možno alternativo: obnovitev pisateljevega poslanstva, kajti videti je, da je v tem trenutku že minulo.)

I) Tehnično-stilistična tradicija „pesniškega filma“ nastane v krogu neoformalističnih iskanj in je materialno in pretežno jezikovno-stilistični navdih, ki je spet postal aktualen v književnosti.

II) Raba „proste posredne subjektivnosti“ v „pesniškem filmu“, kot smo večkrat ponovili, je le pretveza: služi temu, da posredno — z vsakim pripovednim alibijem — lahko govorimo v prvi osebi: zato je govorica, ki jo uporabljamo za notranje monologe izmišljenih oseb govorica v „prvi osebi“, ki vidi svet po osnovnem, iracionalnem navdihu in se mora za izražanje posluževati najočitnejših izraznih sredstev „pesniškega jezika“.

III) Osebe, ki naj služijo kot pretveza, lahko avtor izbira le iz svoje kulturne sredine, to se pravi, da mu morajo biti podobne po kulturi, jeziku in duševnosti, morajo biti „odlične cvetke meščanstva“. Če pripadajo drugemu svetu, jih pritegne in iz njih naredi mite tako, da tipizira njihove napake, nevroz ali preobčutljivost itd. Buržuazija se pač tudi v filmu iz iracionalne medrazrednosti istoveti s celim človeštvom.

Vse to spada v splošno gibanje za reševanje meščanske kulture, ki je izgubila svoj vpliv v borbi z marksizmom in z njegovo možno revolucijo. V ta nekako veličasten, lahko rečemo antropološki razvoj buržuazije se po poti kapitalistične „notranje revolucije“ vključuje neokapitalizem, ki postavi pod vprašaj in spremeni lasten ustroj in ki pesnikom dejansko vrača poznohumanistično vlogo: mit oblike in tehnično zavest o obliki. (1965)

PREVEDLA JOŽICA PIRC

RAZMIŠLJANJE O KADER-SEKVENCI

Oglejmo si šestnajstmilimetrski filmček, ki ga je o Kennedyjevi smrti posnel gledalec iz množice. To je kar se da značilen kader-sekvenca.

Gledalec-snemalec v resnici ni izbiral zornih kotov: preprosto je filmal od tam, kjer je bil, ujel je to, kar je videlo njegovo oko — oziroma objektiv.

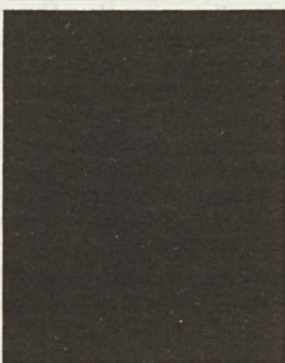
Tipičen kader-sekvenca je torej „subjektiven“.

V možnem filmu o Kennedyjevi smrti torej manjkajo vsi ostali zorni koti: zorni kot Kennedyja samega, Jacqueline, morilca, ki je streljal, sosterilca, drugih prisotnih, ki so bili bolj postavljeni, policajev iz spremstva itd. itd.

Če predpostavimo, da bi imeli iz vseh teh zornih kotov posnete filmčke, kaj bi imeli potem? Niz kader-sekvenc, ki bi reproducirali resnične stvari in dejanja iz tistega trenutka in bi jih videli istočasno iz različnih zornih kotov, to se pravi skozi niz „subjektivnosti“. Subjektivnost je torej skrajna realistična meja vsakega avdiovizualnega postopka. „Videti in slišati“ kako se v stvarnosti nekaj dogaja si je mogoče zamisliti samo iz **enega samega zornega kota**, in to je vedno zorni kot osebe, ki vidi in sliši. To je oseba iz mesa in krvi in tudi če si v izmišljenem filmu izberemo idealen zorni kot, ki je torej bolj abstrakten kot resničen, le-ta postane realističen in mogoče naturalističen v trenutku ko v ta zorni kot namestimo kamero in magnetofon: tedaj bo videti, kot da je gledala in slišala oseba iz mesa in krvi (to se pravi z očmi in z ušesi).

Torej dogajanje v stvarnosti **vedno** vidimo in slišimo **v sedanjem času**.

Torej se kader-sekvenca kot shematičen in osnoven element filma — to se pravi, da so neskončno subjektivne — vedno dogajajo v sedanjem času. Zato film „reproducira sedanost“. „Neposredni prenos“ na televiziji je torej primer reprodukcije nečesa, kar se dogaja v sedanjem času.



Predstavljamo si torej, da nimamo samo enega filmčka o Kennedyjevi smrti, ampak da imamo kar dvanajst podobnih filmov, ki so kader-sekvenca in subjektivno reproducirajo predsednikovo smrt v sedanjem času. V tistem trenutku ko **tudi** iz čisto dokumentarnih vzrokov (recimo v projekcijski dvorani na policiji, ki vodi preiskavo) vidimo zapored vse te subjektivne kader-sekvenca, to se pravi, da jih, čeprav ne materialno, povežemo med seboj, kaj storimo? Naredimo neke vrste montažo, čeprav le osnovno montažo. In kaj dosežemo s to montažo? „**Sedanost**“ se pomnoži kot če bi se dejanje pred našimi očmi zgodilo večkrat namesto samo enkrat. Ta pomnožitev, „sedanosti“ pravzaprav sedanji čas uniči, ga izprazni, vsaka od teh sedanosti zahteva, da je druga relativna, nedopustna, nenatančna, dvojnična.

Če bi zaradi policijske preiskave — ki jo najmanj zanima estetski vidik filma, zato pa jo toliko bolj zanima dokumentacijska vrednost projiciranih filmov, ki so očividci resničnega dogodka, ki ga je treba natančno rekonstruirati — gledali film, bi najprej vprašali tole: kateri od teh filmov mi najbolj natančno predstavlja resnične dogodke? Pred množico slabih oči in ušes (ali pa kamer in magnetofonov) se je odvijalo nepovratno poglavje stvarnosti in vsakemu paru telesnih organov ali tehničnih pripomočkov se je predstavilo na drug način (kader, proti kader, veliki plan, ameriški plan, prvi plan in vsi možni snemalni koti): no, vsak od teh načinov, kakor se je stvarnost predstavila, je zelo reven, negotov, skoraj sočutje vzbujajoč, če pomislimo, da je to le **en sam** način, jih pa je še toliko, veliko drugih.

Vsekakor je jasno, da se je stvarnost pokazala z vsemi svojimi izrazi: povedala je nekaj prisotnemu (prisotni je bil del nje, KAJTI STVARNOST GOVORI SAMO SAMA S SEBOJ), nekaj je povedala v svoji govorici, ki je govorica dejanj (skupaj s človeškimi govoricami, ki so simbolične in konvencionalne): strel iz puške, več strelav, telo pada, avto se ustavi, ženska kriči, veliko ljudi vpije . . . Vsi ti **ne simbolični znaki** pripovedujejo, da se je nekaj zgodilo; predsednikova smrt je tukaj, v sedanjem času. In ta sedanost, ponavljam, je čas različnih subjektivnosti v plan-sekvenci, ki so snemane z različnih zornih kotov, v katere je usoda postavila priče z njihovimi nepopolnimi organi ali pa tehničnimi sredstvi.

Dejanje se torej izraža z govorico ne simboličnih znakov sedanjega časa in v sedanjem času in pravzaprav nima smisla, oziroma če ga ima, je ta smisel le subjektiven, to se pravi nepopoln, negotov in skrivnosten. Ko je Kennedy umiral, se je izrazil s svojim zadnjim dejanjem: padel je in umrl na sedežu črnega predsedniškega avta, na šibkih rokah ameriške malomeščanke.

Toda ta zadnja govorica dejanj, s katero se je Kennedy izrazil pred različnimi gledalci ostaja v sedanjem času — v katerem so ga tudi zaznala in filmala čutila, kar pa je isto — ostaja v zraku in neizrečena. To je le **poizkus** izražanja kot je vse izražanje. Poizkus,

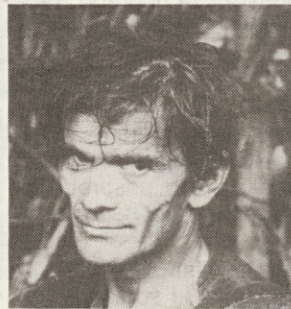
da bi vzpostavili odnos med seboj in objektivnim svetom, da bi torej poiskali odnose z vsemi ostalimi pripovedmi o dogodku. Dejansko so poslednje Kennedyjeve **žive sintagme** iskale stik z živimi sintagmami živčevih, ki so se istočasno izražali okrog njega, na primer s sintagmami morilca ali morilcev, ki je streljal ali so streljali.

Dokler ne bodo povezali med seboj teh živih sintagm, to se pravi Kennedyjevega poslednjega dejanja in dejanja morilcev, bo to popačena in nepopolna, praktično nerazumljiva govorica. Kaj se torej mora zgoditi, da bi ta govorica postala popolna in razumljiva? Morali bi urediti poročila, ki jih vsak izmed njih skoraj jecljaje in negotovo poskuša povedati. Ne bi jih smeli urejati samo s preprostim kopičenjem sedanosti — to je zbiranje eno na drugo različna subjektivna mnenja — ampak tako, da bi jih med seboj uskladili. To usklajevanje pa se ne omeji samo na zbiranje, podiranje in uničevanje sedanosti (tako kot bi se dogajalo pri domnevni projekciji raznih posnetkov, ki bi si sledili v projekcijski dvorani na FBI) ampak iz **sedanjega časa tako naredimo preteklost**.

Med seboj lahko usklajujemo samo dejstva, ki so se zgodila in končala in so zato že dobila svoj pomen (mogoče bom to bolje povedal pozneje).

Sedaj pa predpostavimo, da je med preiskovalci, ki so videli različne, žal le domnevne filme, enega za drugim, genialni analitični duh.

Njegova genialnost bi lahko bila samo usklajevanje. Ko bi uganil resnico — s pozornostjo analizo različnih . . . naturalističnih koščkov, ki jih nudijo filmi — bi jo bil sposoben sestaviti, toda kako? Izbral bi resnično pomembne podatke iz različnih subjektivnih kader-sekvenc in bi tako odkril njihovo dejansko zaporedje. To bi bila nekakšna montaža. Po izbiri in usklajevanju bi nekateri zorni koti odpadli, subjektivnost pa bi



odstopila mesto objektivnosti; bežne in tako neprijazne stvarnosti ne bi več sprejemali pari oči-ušesa (oziroma kamere-magnetofoni), ampak bi jih nadomestil en sam pripovedovalec. Ta pripovedovalec spreminja sedanost v preteklost.

Iz tega sklepamo: film (ali bolje audiovizualna tehnika) je, tako kot že ves čas vidimo in slišimo, v glavnem neskončna kader-sekvenca kot je to za naše oči in ušesa stvarnost (ki je neskončna subjektivna kader-sekvenca, ki se zaključi s koncem našega življenja). Ta kader-sekvenca ni drugača kot reprodukcija (kot smo že večkrat ponovili) govornice stvarnosti, z drugimi besedami, reprodukcija sedanosti.

V trenutku ko nastopi montaža, to se pravi, ko iz kina preidemo na film (kar sta torej zelo različni stvari, tako kot je „jezik“ nekaj drugega kot „beseda“) sedanost postane preteklost (to pomeni, da je usklajena z različnimi živimi govoricami), ki pa ima čisto iz filmskih in ne iz estetskih razlogov še vedno značilnost sedanosti (zgodovinski sedanji čas).

Večkrat sem, žal vedno le slabo, povedal, da ima stvarnost svojo govornico — oziroma da je govornica — za katero je potrebna „Splošna Semiologija“, če jo hočemo opisati, ki pa je zaenkrat še ni, niti kot pojem (semiologi vedno obravnavajo natančno ločene in določene predmete, to se pravi različne obstoječe govornice, ki so znakovne ali ne, niso pa še odkrili, da je semiologija znanost, ki opisuje stvarnost).

Govornica — kot sem se vedno slabo izrazil — kar se človeka tiče, vedno sovпада z dejanjem. To se pravi, da se človek izraža predvsem s svojim delom — ki ni čisto pragmatično dejanje —, kajti z njim spreminja stvarnost in jo zapisuje v spomin. Toda njegovemu delu manjka enovitost, oziroma smisel, **dokler ni dovršeno**. Dokler je Lenin živ, so bila njegova dejanja delno nerazumljiva, ker je bilo še vedno možno, da nanje vplivajo in jih spremenijo nova dejanja. Skratka, dokler ima človek bodočnost, to se pravi neznano pred seboj, ni dorečen. Pošten človek lahko pri šestdesetih letih zagreši zločin: To, graje vredno dejanje, spremeni vsa njegova pretekla dejanja in on je čisto drugačen kot je vedno bil. Dokler ne bom umrl, ne bo nihče mogel trditi, da me resnično pozna, ne bo mogel dati pomena mojim dejanjem, ki jih je torej težko izraziti z jezikovnega stališča.

Torej moramo nujno umreti, **kajti dokler živimo, nimamo smisla**, govornice našega življenja (s katero se izražamo in je torej za nas zelo važna) pa ni mogoče tolmačiti: to je zmeda možnosti, iskanje povezav in pomenov brez možnosti nadaljevanje. **Smrt bliskovito hitro zmontira naše življenje**, izbere njegove resnično pomembne trenutke (ki jih sedaj ni več možno spreminjati z drugimi, nasprotnimi ali neuskklajenimi dejanji) in jih razporedi in tako ustvari iz naše nekončane, negotove, nestabilne sedanosti, ki se je torej jezikovno ne da opisati, jasno, stabilno, zanesljivo preteklost, ki jo je jezikovno mogoče dobro opisati (prav v okviru Splošne Semiologije). **S svojim življenjem se lahko izrazimo samo s pomočjo smrti**. Montaža torej vpliva na filmski material (ki ga sestavljajo zelo dolge ali neskončno kratke kader-sekvence, ki so neštete možne subjektivnosti) tako kot smrt na življenje.

(1967)

PASOLINI O

TOTÒ

Pravijo, da je bil Totò princ . . .

Pravijo, da je bil Totò princ. Ko sva nekoč skupaj večerjala, je Totò pustil natakarku dvajset tisoč lir napitnine. Princi sploh nimajo navade dajati tako visokih napitnin, prej so skopuški. Če je bil Totò res princ, je bil princ posebne vrste. V stikih z njim ste namreč dobili vtis, da je bil malomeščan. Toliko o njem kot o človeku. Kaj pa kot umetnik, kakšna je bila njegova kultura? Njegova kultura je kultura neapeljskega lumpenproletariata; naravnost iz nje prihaja. Nemogoče si je zamisliti Totòja izven neapeljskega lumpenproletariata. Kot tak je bil Totò sijajno vključen v svet, ki sem ga tudi sam opisoval, čeprav v drugačnem registru, kajti moji opisi so hkrati komični in tragični, medtem ko je Totò vpeljal klovnovski element, izhajajoč iz Pulcinelle, a še vedno tipičen za neapeljski lumpenproletariat.

Komik obstaja le toliko, kolikor iz sebe naredi neke vrste kliše, ki nastane iz svojevrstne selekcije, opravljene nad samim seboj. Potlej preneha biti lik, silhueta, ki jo je občinstvo navajeno ljubiti in spoznavati, s katero vzdržuje aluzij polno razmerje in na katero se sklicuje. Tako kot drugi je Totò ustvaril iz sebe ta kliše, neizogiben moment za obstoj komika. Znotraj limit, postavljenih s tem klišejem, sta si pola, med katerima igralec razpolaga s prostorom igre, skrajno blizu. Totòjeva pola sta na eni strani igra Pulcinelle, „zvirajoča se marioneta“; na drugi strani pa pošten človek, pošten Neapelčan — dejal bi, skoraj neorealističen, resničen, pristen. Toda ta dva pola sta si zelo blizu, tako blizu, da se nenehno prepletata, zlivata drug v drugega. Nemogoče si je zamisliti poštenega, nežnega, neapeljskega, dobrodušnega, nekolikanj zagrenjenega Totòja brez marionentne komponente. Nemogoče si je zamisliti Totòja-marioneto brez neapeljske lumpenproletarske kom-

ponente.

Problem odnosa med režiserjem in igralcem zahteva zelo tankočuten pristop. Seveda si ne domišljam, da bi ga lahko tu razrešil. Ko sem rekel, da se vsak komik udejani skozi nekakšen poenoten, stiliziran lik, njegov lasten kliše, sem s tem mislil, da se komik sam izumi, ustvari in tako opravi poetsko, umetniško delo na estetski in ne le na informativni in utilitarni ravni. Zato torej Totò, od trenutka, ko se je ustvaril in izumil, tega ni več nehal početi; njegov ustvarjalni opus ne pozna prekinitev, niti takrat, ko se mora vključiti v poustvaritev nekoga drugega. Naj gre za enega mojih filmov ali za film kakega drugega režiserja, Totòja praktično ni moč ločiti od njega. Teoretično pa je to mogoče, lahko ga izločimo in znotraj dela samega režiserja odkrijemo igralčev ustvarjalni moment. Jasno je, da je Totò vedno izumitelj, ustvarjalec, vedno umetnik, naj igra v kakršnemkoli filmu. Če igra v avtorskem filmu, je precej težko opaziti moment njegove lastne invencije; če pa, nasprotno, nastopa v povprečnem filmu ali a fortiori v slabem filmu, je ta naloga močno olajšana. Takoj odkrijemo Totòjev kreativni moment in še bolj uživamo.

Igralci, poklicni in ne

Sam uporabljam poklicne in nepoklicne igralce. V praksi se do enih in drugih obnašam enako: jemljam jih takšne, kot so, ne glede na njihove sposobnosti. Neprofesionalca vzamem takšnega, kot je. Ninetto Davoli, na primer, ni bil igralec, ko je začel igrati s Totòjem in vzel sem ga takšnega kot je bil, ne da bi skušal iz njega narediti drugo osebnost. Isto velja za Totòja. Seveda k tej operaciji profesionalce prinese svojo osveženost in gotovo tudi določene vrste nasprotovanje temu, da bi bil uporabljen le za izsek resničnosti, ki je v njem. Zelo pogosto ga ne sprejme, upira se mu, itd. . . .



Totò in Pasolini med snemanjem filma *Ptički in ptičke*

Toda v bistvu ekspresivna kot pravzaprav ne upošteva tistega, kar prinaša poklicni igralec s svojim poklicem, temveč samo to, kar ta igralec je, vključno s tem, da je igralec. Ko pravim, da jemljem osebo za to, kar je, mislim predvsem na to, kaj je kot človek. Pri Totòju je šlo v bistvu za nežnost, za obnašanje poštenjaka, blizu „brezbrižnosti“, toda za tisto izrazito neapeljsko „brezbrižnost“, ki je — daleč od prave „brezbrižnosti“ — nedolžnost, indiferentnost do stvari, skrajna oblika modrosti, stara modrost. Tudi ko govorim o Totòju v resničnosti, mislim na njegovo človeško resničnost in dodajam igralsko.

V filmu **Uccellacci e uccellini** (Ptički in ptičke) sem hotel Totòja iztrgati kodaži oziroma ga „dekodificirati“. Skozi kateri kod je bilo tedaj moč interpretirati Totòja? To je bil kod italijanskega malega človeka, malomeščanščine, ki je dosegla skrajni stadij vulgarnosti in agresivnosti. Totò je vse to podajal z največjo možno nedolžnostjo, toda hkrati je bil — zaradi indiferentnosti, ki sem jo omenil — drugačna osebnost, vsemu temu tuja. Vendar pa ga je občinstvo očitno interpretiralo po kodu, zato sem na vsak način hotel odpraviti takšen način razumevanja Totòja. In odvzel sem mu vso zlobo, vso agresivnost, ves vandalizem, vso njegovo porogljivost, njegovo manjjo spakovanja za tujimi hrbti. Vse to je izginilo iz Totòja, ki sem ga ustvaril. Moj Totò je skoraj tako nežen in nebogljjen kot kakšen ptiček; ena sama blagost ga je in rekel bi celo, fizična nemoč.

Ne spakuje se za nikogaršnjim hrbtom. Gotovo se rahlo norčuje iz tega ali onega, a ravno tako se bi kdo drug lahko norčeval iz njega, kajti v naravi ljudstva je, da se iz nekoga norčuje, toda blago in brez vulgarnosti. Predvsem sem torej skušal dekodirati Totòja in ga čimbolj približati njegovi pravi naravi, ki se je eksteriorizirala na čuden način, na katerega sem namignil. Nato sem ga kot protagonista zoperstavil marksističnemu, meščanskemu intelektualcu. Toda ta antagonizem je v stvareh, pri Totòju ga ni in tudi pri duhovniku, ki igra vlogo intelektualca, ne — je le v stvareh. Kaj sem torej zoperstavil? Zoperstavil sem nedolžno osebo, ki so ji neposredni politični interesi tuji, ki je torej izven zgodovine, nekemu, ki mu je politika najgloblja preokupacija in ki živi v nečem, za kar misli, da je zgodovina. Zoperstavil sem torej eksistenco in kulturo, nedolžnost in zgodovino.

Totò ima do narečja skrajno realističen odnos. Verjetno se je že na samem začetku odločil, da ne bo narečni igralec, kot so v nekem smislu Eduardo de Filippo in tipični narečni igralci. Hotel je biti narečni igralec neapeljskega izvora, vendar ne strogo neapeljski. Njegov jezik je bil nekakšna parodija dialekta oziroma govora neapelejskega južnjaka, priseljenega v mesto birokratov, kakršno je Rim.

Tu so torej deleži birokratskega jezika, vojaškega jezika, jezikovne razvade različnih žargonov vsakdanje govornice, na primer športnega. Uporabil sem Totòja brez vsega tega; odpravil sem besede med narekovaji, citate, izposojene pri birokraciji, armadi ali športu in mu dal govornico, ki ni bila čisto narečna, recimo neapeljska ali rimska, temveč kombinacija obeh. Tak je namreč jezik, ki ga uporabljata priseljenec z juga, ki že dvajset ali trideset let živi v Rimu in ki je izgubil svojo narečno specifičnost s tem, da jo je pomešal z novimi oblikami.

(1973)

PREVEDEL BRANE KOVIČ

GODARD

V nekem intervjuju za „Vie Nuove“ me je Godard označil za „birokrata“. Toda, ali je Godard proučil lingvistični problem, ki ga postavlja beseda „birokrat“? Ne, toda očitno ga je imel v mislih. Vse različice te besede, od njene kanonične rabe (ministrstva in podobno) tja do analognega področja — toda onstran revolucionarne demarkacijske črte — stalinizma, njene vrnitve v metaforični obliki v samokritikah komunističnih partij po XX. kongresu in postopno zmanjšanje te rabe (ki je doživela vrhunec v čeških, a tudi v sovjetskih kulturniških krogih v optimističnem, hruščovovskem obdobju) in nato njene odmeve v antikomunističnih levičarskih krogih **tout court**, ki so v enem samem, vse bolj metaforičnem semantemu, „večinski“, zajeli stalinistične komuniste, antistalinistične komuniste in komuniste **moitié-moitié**, in nazadnje njen **revival** na „nevtralnem“ terenu, kamor spadajo avantgarde in študentska gibanja in kjer je „birokrat“ pejorativna oznaka v estetskem in v političnem smislu, itd. . . ., itd. . . je Godard kot kak ornitolog, ki z iglo prebode žuželko v letu, vzlet z zamenjavo „označenca“ in „označevalca“. Zakaj jo je uporabil v zvezi z menoj? Ker se ukvarjam z lingvistiko in s semiologijo (slabo, kot diletant, kakor trdijo nekateri univerzitetni profesorji, avtorji — glede na moja prizadevanja kasneje — zmedenih in neberljivih spisov o semiologiji filma, ki so kulturološko morda točni, a brez trohice kake ideje.). Ko se ukvarjam z lingvistiko ali s semiologijo, sem torej za Godarda prava zgaga. In zategadelj birokrat. Kajti univerza je birokratska; kajti specializacija je birokratska; kajti akademija je birokratska; kajti delo je birokratsko. In Godard, **ki se boji, da ga bo vsa ta birokracija požrla**, zavrača vsakršen „distinguo“ in se vseprek brani pred **zgakami**. V čem je pravzaprav očitno nesporazum z mojim zelo človeškim in ljubim prijateljem Godardom? V naivnem prepričanju, da sta vsaka lingvistika in vsaka semiologija normativni. No, norma in normativnost sta dejansko ljudožerski; pred njimi je dejansko treba ohraniti svojo fizično integriteto. Vendar pa — in tega Godard ne ve — ni povsem res, da sta lingvistika in semiologija normativni. Kot znanosti v resnici sploh nikoli nista (takšni postaneta samo v šolah in na akademijah). Lingvistika in semiologija sta samo pripomočka notranjega opisovanja in s tem „posebnega“ — se pravi, poglobljenega — razumevanja dela. (Ker odsihmal samo specializacija s svojim žargonom omogoča globino.) Saj je tudi Godardov film prav v tem smislu poseben film: pomagal je ustvariti film kot govornico, ki sama sebe jemlje za predmet obravnave = metagovornico. Le da Godard, v žargonskem smislu, tega ne ve. A to nič ne pomeni in ne izključuje dejanskosti stvari. Godard ima miško predstavo o filmu: in ko dela „film o filmu“, dela „mit o mitu“, to je res. Kakorkoli že, **a parte objecti**, se pravi, z mojega stališča — ki ga zanima — nič manj ne drži, da Godard prav s svojim filmom kot metagovornico dela „živo semiologijo“ o filmu.

In sedaj obračam situacijo. Godard me označuje za birokrata (za ustvarjalca „norm“), mene, ki sem, nasprotno, zgolj analitik (diletant), objektivni iskalec že obstoječih norm. V resnici pa je „ustvarjalec“ norm (torej „birokrat“) on sam. S tem, da dela filme o filmu, je namreč Godard nujno uvedel v vsakega svojih filmov vrsto slogovnih, formalnih in . . . slovničnih prvin, da bi lahko izpeljal to „metajezikovno“ operacijo refleksije filma o samem sebi. In zakaj je do tega prišlo? Zato, ker je Godard globoko v sebi esejist (ali, bolje, rečeno, za francosko kulturo značilen moralist). Srečanje nezavednega (torej vsakršni obliki zavesti divje sovražnega) raziskovalca jezika in moralista, kakršnih navsezadnje je, **neizogibno pripelje do tega, da je invencija novih oblik normativna**. Moralist je vedno predpisovalen in, četudi na dražesten način, terorist. Dokazi? No, vsaj polovica novega filma po svetu je godardovskega, se pravi, podreja se pravilom in normam, ki jih je, četudi brez normativnih namer, postavil Godard. Po vsem svetu, ponavljam. Znamenje njegovega čudežnega pomena, a tudi njegove „avtoritete“. Pred katero se, kot občutljiv človek — bratski in ne očetovski — brani s čisto naivnim besom.

Da zaključim: vsi Godardovi filmi, so, kot vemo, „filozofske pripovedi“, katerih filozofska misel je predvsem lingvistična. Iz tega sledi, da je to delo popolnoma metaforično delo in da ga bo pošten študent (seveda ne učenec prof. Garronija) lahko dobesedno prevedel: prevedel v priročnik, v katerem bodo razloženi, v svojem porajanju in v svojih definicijah, najprej mentalni in nato tehnični pogoji, prek katerih film kot metafilm postane normativen.

(1971)

PREVEDEL BRANE KOVIČ

ALI JE BITI NARAVNO?

Filmu bi lahko rekli „beseda brez jezika“. Če hočemo nekatere filme razumeti, jih ne smemo gledati s stališča kinematografije, ampak s stališča stvarnosti same. S tem se razume moje običajno istovetenje filma s stvarnostjo in tudi to, da bi morala biti Filmska semiologija samo poglavje v Splošni semiologiji stvarnosti.

Poglejmo: v filmu se pojavi kader z dečkom, ki ima črne skodrane lase, črne smejoče oči, obraz pokrit z mozolji, nekoliko debelejši vrat, kot če bi imel golšo in veder, smešen izraz, ki veje iz cele njegove pojave. Ali ta **filmski** kader mogoče spominja na družbeni dogovor, sestavljen iz simbolov, kot bi lahko bil film, če bi ga po analogiji izražali z „jezikom“? Da, spominja na ta družbeni dogovor, **toda ne razlikuje se od stvarnosti, ker ni simboličen**, to se pravi, da pravi NINETTO DAVOLI, iz mesa in krvi, ni drugačen od tega, ki ga kaže kader.

Ali nimamo torej neke vrste „Zakonik stvarnosti“ že v glavi? (oziroma Splošno Semiologijo za katero pravim, da je zelo močna?). In s pomočjo tega neizrečenega in nezavednega zakonika razumemo resnični svet in nekatere filme. Oziroma, če hočemo vse povedati najbolj preprosto, v filmu prepoznamo resnični svet, ki se nam v njih kaže tako kot nam v vsakdanjem življenju.

V filmu tako kot v vsakem trenutku v resničnem svetu nam junak govori z znaki ali z **živimi sintagmami** o svojih dejanjih, ta pa so, če jih razdelimo po poglavjih:

I) Fizična prisotnost; II) vedénje; III) pisana-govorjena beseda: to so vse dejanja, ki vzpostavljajo odnose z nami in z objektivnim svetom. V Splošni Semiologiji resničnega sveta bi moralo biti seveda vsako poglavje razdeljeno na nedoločeno število paragrafov. To je delo, o katerem že dolgo hočem pisati, tu pa bi se omejil samo na drugo točko z naslovom „Vedénje“, ki je prav gotovo najbolj zanimivo in zapleteno. Zato in predvsem bi ga morali razdeliti na dve podtočki: na „Splošno vedénje (ki bi povedalo kako se vedénja učimo z vzgojo v družbi, ki jo urejajo zakoni) in „posebno vedénje“ (ki ga naj uporabljamo v posebnih družbenih situacijah in v določenih, rekel bi žargonskih situacijah).

Vzemimo za primer kodrastega in mozoljavega igralca, o katerem sem govoril preje: njegovo **splošno obnašanje** mi takoj — z nizom dejanj, izrazov, besed — označi njegov zgodovinski, etnični in družbeni položaj. Njegovo **posebno obnašanje** pa ta položaj konkretno določi, do največjih podrobnosti (tako kot v jeziku narečje in žargon). Torej je posebno vedénje v bistvu sestavljeno iz niza obredov, ki imajo arhetipe odločno v rastlinskem in živalskem svetu: pav dela kolo, petelin poje po spolni združitvi, rože v določenem letnem času pokažejo svoje barve. Skratka, svet se v glavnem izraža s predstavo. Če bi prišlo do pretepa, ne bi skodrani deček, ki smo si ga vzeli za primer, opustil niti eno od dejanj, ki jih od njega zahtevajo ljudska pravila: od prvih stavkov v dialogu, ki bi jih izrekel z izgubljenim izrazom, kot če ne bi bil čisto pri pravi, do

skoraj pomilovanja vzbujajočih oči, do prvih napadov na nasprotnika z obema rokama z dlanmi razprtimi proti njemu itd. itd. Od raznih živahnih obredov posebnega vedénja preidemo neopazno na različne zavestne obrede: od raznih starih, čarobnih, do tistih, ki so jih ustalila pravila dobre vzgoje sodobne meščanske družbe. Dokler spet neopazno ne pridemo do raznih **človekovih simbolov, ki niso znakovni**: izražanje z lastnim telesom, z lastno pojavo. Verski obredi, mimika, ples, gledališke predstave spadajo v TO VRSTO FIGURALNE IN ŽIVE GOVORICE. Ravno tako je to film.

Previd bom napisal svoj osnutek svoje „Splošne Semiologije“, bi tu rad še omenil kako bi bila ta Semiologija hkrati Semiologija resničnega sveta in Semiologija filma. Samo še eno dejstvo bi morali upoštevati: audiovizualno reproduciranje. Iz načinov take reprodukcije — ki v filmu poustvarja izražanje kot je v življenju — bi lahko zasnovali in izdelali filmsko slovnico. S tem sem se ob različnih prilikah že ukvarjal. Rad bi tu opozoril — in to je poglavitni del teh strani — kako semiološko ni nobene razlike med časom v življenju in med časom v filmu kot reprodukciji življenja — seveda če ni film le neskončna kader-sekvenca — pač pa je velika razlika med časom v življenju in v različnih filmih.

Vzemimo kader-sekvenco v čistem stanju, to se pravi, audiovizualna reprodukcija subjektivnega vizualnega kota, delček neprekinjenega dogajanja stvari in dejanj, ki bi jih lahko reproduciral. Tak kader-sekvenca bi bil sestavljen iz nenavadno dolgočasnega niza predmetov in nepomembnih dogodkov. To, kar se mi v življenju zgodi in pojavi **v petih minutah**, bi na platnu postalo popolnoma nezanimivo: popolnoma nepomembno bi bilo. V resničnem življenju pa se mi ne zdi tako, ker je moje telo živo in teh **pet minut** je pet minut življejskega pogovora resničnosti s samo seboj.

Domnevna čista kader-sekvenca torej pokaže s predstavitvijo nepomembnost življenja kot življenja. Toda s to čisto kader-sekvenco tudi zvem — tako natančno kot če bi naredil poizkus v laboratoriju — da nepomembna stvar v bistvu pripoveduje: „Sem“ oziroma „Je“, ali preprosto „Biti“. Pa je biti naravno? Ne, meni se ne zdi, zdi se mi celo, da je biti čudovito, skrivnostno in popolnoma nenaravno.

No, glede na značilnosti kader-sekvence kot sem jih opisal, postane le-ta v umetniškem filmu najbolj „naturalistični“ del filmske pripovedi. Moški primaže ženski zausšnico, nato se vsede v avto in se odpelje po avtocesti proti morju. Jaz postavim kamero z magnetofonom tja, kjer bi lahko bil priča iz mesa in krvi in posnamem vso mizerno naturalistično sceno v zaporedju kot ga je občutil in videl tisti, ki je z avtom izginil proti Ostiji. Res je: tako kot v banalnem dogodku, ki se v resničnosti zgodi pred mojimi čutili, tako je tudi pri reprodukciji osnovna in prevladujoča misel: „Vse to je“. (Vendar tako kot v resničnem svetu nisem brezbrizen, tako tudi pri reproduciranju resničnosti ni-

sem ravnodušen. In ker v filmu presojam po Zakoniku resničnega sveta, v sebi podoživljam skoraj popolnoma take občutke, kot če bi dejansko doživljal to dejanje.)

Ker film nikoli ne bo mogel shajati brez še tako kratkih kader-sekvenc, ker bo vedno moral reproducirati resnični svet, ga obtožujejo, da je naturalističen. Strah pred naturalizmom (vsaj kar se filma tiče) pa je strah pred bivanjem. Pravzaprav je to strah pred naravnostjo obstoja, pred strahotno dvoličnostjo stvarnosti, ki sama temelji na nespোরazumu, na minevanju časa. Kakšen naturalizem neki! Ustvarjati film pomeni pisati na goreč papir.

Če hočemo razumeti, kaj je filmski naturalizem, vzemimo skrajni primer — ki se predstavlja ali je predstavljen kot primer avantgardističnega filma v kletih New Cinema v New Yorku, kjer predvajajo cele ure dolge kader-sekvence (npr.: spečega moškega). To je torej film v surovem stanju (kot sem že večkrat povedal) in kot tak, kot predstavitev resničnega sveta iz enega samega zornega kota, je subjektiven v norem naturalističnem smislu: predvsem, ker kot predstavitev resničnega sveta ima tudi njen **naravni čas**. S kulturnega stališča je novi film vedno skrajna posledica neorealizma z njegovim kultom dokumenta in resničnosti. Vendar, medtem ko je neorealizem optimističen, gradi svoj kult resničnosti z zdravo pametjo in dobrohotno z dodatkom kader-sekvenc, novi film stvari postavlja na glavo: v njegovem zagrizenem kultu resničnosti in v njegovih neskončnih kader-sekvencah ima namesto gesla „Kar je nepomembno, je“ osnovno misel „Kar je, je nepomembno“. To nepomembno občuti tako žolčno in boleče, da napada gledalca in z njim njegovo predstavo o redu in njegovo življenjsko, človeško ljubezen do tega, kar je. Kratka, osmišljena, umirjena, naravna, prijazna neorealistična kader-sekvenca nam omogoči, da spoznamo resničnost, ki jo vsak dan doživljamo, in da jo uživamo v estetski primerjavi z akademskimi konvencijami; nasprotno pa nas dolge, nesmiselne, pretirane, nenaravne, neme kader-sekvence novega filma spravljajo v stanje groze zaradi resničnosti z estetsko primerjavo z neorealističnim naturalizmom, ki ga razumemo kot akademijo življenja.

Torej je vprašanje razlike med resničnim življenjem in reproduciranim življenjem, to se pravi med resničnostjo in filmom, praktično vprašanje časovnega ritma. Razlika v času tudi ločuje film od filma. Trajanje kadra ali ritem, v katerem si kadri sledijo, spreminja vrednost filma: uvršča ga v eno ali drugo šolo, v eno ali drugo obdobje, v eno ali drugo ideologijo.

Če upoštevamo, da v umetniških filmih lahko ustvarimo iluzijo kader-sekvence tudi z montažo, tedaj vrednost kader-sekvence postane še večja: postane prava izbira sveta. Medtem ko pravzaprav prava kader-sekvenca kaže resnično dogajanje tako kot je in traja toliko časa kot dejanje samo, **umetna** kader-sekvenca (ki prevladuje v neorealističnem filmu pa tudi v ilustrativnem naturalističnem komercialnem filmu) **oponaša** resnično dejanje, prikaže njegove različne poteze in jih zopet spoji v ritmu, ki jih potvarja tako, da simulira naravo. Prva značilnost montaže pri novem filmu je, da jasno pokaže potvarjanje resničnega ritma (oziroma, pri neskončno dolgih kader-sekvencah, o katerih sem že govoril, izražen obup z napačno vrednostjo nepomembnosti).

Ali imajo avtorji novega filma prav? Oziroma, ali moramo pri umetnini odločno uniči-

ti pravi ritem in mora biti to uničenost osnovna in najbolj očitna sestavina sloga? Ali moramo zato gledalcu popolnoma vzeti iluzijo, da se dogodki odvijajo v času — kot se je to dogajalo v starih in najnovejših pripovedih?

Po mojem mnenju avtorji novega filma ne umirajo dovolj v svojih filmih: premetavajo se, lomijo se v krčih, padajo v agonijo, vendar ne umirajo: zato njihovi filmi ostajajo pričevanja trpljenja zaradi nesmiselnega časa in jih je v tem smislu mogoče razumeti samo kot življenjsko dejanje. Strah pred naturalizmom jih dokončno združuje v mejah dokumenta in subjektivnosti je tako dognana, da daje ali neskončne kadersekvence — da bi gledalcu vzbudila grozo pred nepomembnostjo **njegove resničnosti** — ali pa tako montažo, ki spodnese iluzijo o potekanju časa — še vedno v **njegovi** stvarnosti — in končno postane čisto subjektivna interpretacija psiholoških dokumentov. Še najbolj avangardistično književno delo, ki ga na videz ni mogoče razumeti, prikljče nekakšno resničnost, ali na kratko resničnost: stvarnosti ne pobegnemo, kajti ona govori sama sebi, mi pa smo njen del. Iz nerazumljivega avangardističnega pisanja — tako kot iz filmske sekvence, ki ritem tako potvori, da mu vzame vsako možnost iluzije, da skozenj podoživljamo resnični svet — se še vedno prikaže stvarnost, avtorjeva, ki skozi lastni tekst izraža svojo duševno nebogljenost, svoje literarne račune, svojo plemenito ali neplemenito malomeščansko nevrozo itd.

Naj ponovim, da je življenje z vsemi njegovimi dogodki možno dokončno in resnično razumeti samo po smrti: tedaj se življenjski čas skrči in nepomembnost odpade. Osnovna življenjska misel tedaj ni več preprosto „Biti“ in njegova naravnost postane tako lažen ščit kot lažen ideal. Kdor ustvari kadersekvenco zato, da bi pokazal grozoto nepomembnosti življenja, naredi enako in obratno napako kot tisti, ki ustvari kadersekvenco zato, da pokaže poezijo nepomembnosti. Trajanje življenja v trenutku smrti — to se pravi po montaži — izgubi vso neskončnost v kateri za življenja uživamo in se navdušujemo nad popolnostjo našega telesnega življenja, ki se sčasoma iztroši: taka popolnost ni niti za hip nepomembna. Po smrti se življenje ne nadaljuje, pač pa se nadaljuje **njegov smisel**. Ali biti nesmrten in neizražen ali pa se izraziti in umreti.

Zato ima dogodek, ki se dogaja za življenja — na primer jaz, ki to pripovedujem — svoj smisel, ki pa ga bo mogoče razumeti resnično šele po smrti; dejanje, ki pa se odvija v filmu, daje njegov pomen isto dejanje, ki se dogaja v življenju in mu zato posredno daje tudi svoj smisel (tudi ta smisel bomo resnično dojeli šele po smrti). Razlika je torej v tem, da v življenju ali filmu dejanje ali likovni znak, ali izrazno sredstvo ali živa reproducirana sintagma — uporabite katerikoli izraz — ima pomen analognega resničnega dejanja, ki so ga izvršile osebe iz mesa in krvi v istem naravnem in družbenem okviru, toda njegov smisel je že dopolnjen in razumljiv, kot če bi že prišlo do smrti. To pomeni, da je v filmu, vsaj navidezno, čas že minil. Torej moramo nujno sprejeti pravljico. To ni življenje, ki ga živimo, ampak je življenje po smrti: kot tako je resnično, ni utvara in je lahko filmska zgodba.

1967

PREVEDLA JOŽICA PIRC

PASOLINI O

NEPRILJUBLJEN

Uvod. Kot šolarček moram napisati spis: „Svoboda avtorja in osvoboditev gledalcev“: spis je treba napisati v poznem, predjanezovskem katoliškem duhu in ga posodobiti s pristnim navdušenjem zadnjih let, za katere je značilen pragmatizem. Slog je torej dvoumen: spada prav med duhovno širino in med pragmatično natančnost: jaz, nekoliko zmedeni šolar pa moram predvsem (oziroma mogoče samo) vaditi za metalingvistični izpit na temo, ki jo moram razviti.

Tema je iz štirih besed: „svoboda“, „avtor“, „osvoboditev“, „gledalec“. Poglejmo si jih. 1. „Svoboda“. Ko sem dobro premislil, sem razumel, da ta skrivnostna beseda konec koncev pomeni . . . „svobodo do izbire smrti“. To je nedvomno škandal, kajti živeti je dolžnost: ali katoliki (življenje je sveto, ker nam ga je dal Bog) in komunisti (živeti moramo zato, da izpolnimo svojo dolžnost do družbe) se s tem ne strinjajo? Tudi narava se strinja: in, da bi nam pomagala, da bi bili z ljubeznijo navezani na življenje, nam je dala „nagon po samoohranitvi“. Torej je narava za razliko od katolikov in komunistov dvoumna, saj nam pravzaprav daje tudi nasproten nagon, to je željo po smrti. Konflikt ni kontradiktoren — kot bi želela naša racionalna in dialektična pamet — ampak je, nasprotno, nazadnjaški, ni sposoben optimistične sinteze, odvija se globoko v naši duši, na dnu duše, ki ga, kot vemo, ni mogoče spoznati. Vendar so „avtorji“ zadolženi, da kolikor morejo pokažejo in razložijo ta konflikt. V resnici so oni dovolj obzirni in pogumni, da nekako priznajo, da „si želijo umreti“ in da zato ne bi spoštovali pravil nagona po samoohranitvi: ali, preprosto, da se nočejo OHRANITI. **Svoboda je torej samouničujoč napad na ohranitev**. Svoboda se lahko izrazi le z velikimi ali majhnim trpljenjem. Vsak mučenec pa se muči z ohranjevanjem.

Če hočemo ostati na svojem terenu — to je pri slogu — poeziji, filmu — lahko rečemo, da je vsaka kršitev pravil — ki je za slogovne novosti potrebna — kršitev Ohranitve: torej je samouničevalno dejanje, zato izberemo tragično in neznano namesto vsakdanjega in znanega (življenje).

Rad bi poudaril besedo izvršitev. Nagnjenost do mučeniških ran, ki si jih avtor zadržuje sam sebi tisti hip ko prekrši nagon po samoohranitvi in ga nadomesti z nagonom po samouničenju nima smisla, če ni kolikor se da izpovedana, to se pravi, če ni izvršena. Pri vsakem avtorju se pri ustvarjalnem dejanju pojavi svoboda kot izvršitev mazohistične izgube nečesa gotovega. V ustvarjanju, ki je nujno vredno zgražanja, se avtor dobesedno izpostavi drugim: škandalu, zasmešanju, oporekanju, občutku za drugačnost in, zakaj ne, občudovanju, čeprav je to nekoliko vprašljivo. Skratka, „uživa“ tako kot vedno, kadar se uresniči želja po bolečini ali po smrti.

2. „Avtor“. Če je pisec verzov, romanov ali filmar v družbi, kjer deluje, sprejet kot zarotnik, soglasno in z razumevanjem, potem ni ustvarjalec. Ustvarjalec je lahko samo tujec

v sovražni deželi: pravzaprav on biva v smrti namesto v življenju in vzbuja večji ali manjši občutek rasističnega sovraštva.

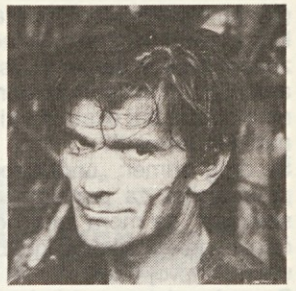
Samo tisti, ki v nič ne verjame (čeprav si domišlja, da verjame) **lahko ljubi življenje** (jaz pravim, da je to edina prava, **popolnoma nepristranska** ljubezen): torej ustvarjalec očitno ljubi življenje. Njegova ljubezen pa ima le nekaj skupnih in razpoznavnih potez: te si razložimo z dejstvom, da je malomeščan med malomeščani in da pogosto tudi on malomeščansko predstavlja svet in zgodovino in tako tudi dolžnosti, ki jih mora pošteno izpolnjevati. Vendar, če se tega zaveda ali ne, v resnici ne verjame v nič, oziroma verjame v nasprotno od življenja, to svojo vero pa izraža tako, da se muči z izpričevanjem. Nepristranska ljubezen do življenja, ki izvira iz njegovega popolnega pesimizma (čeprav se včasih skriva za malomeščanskim idealizmom) je lahko le nejasna in nespoznavna, ker okrog njega ustvarja nelagodnost in paniko, ki ju lahko premagamo le zato, ker so v bistvu vsi ljudje potencialni ustvarjalci, to se pravi, da imajo neznan in nepriznan nagon po smrti, ki je sam po sebi neohranjevalen.

3. „Gledalec“. Za ustvarjalca je gledalec le drug ustvarjalec. Pri tem ima odločno prav on in ne sociologi, politiki, pedagogi itd. Če bi bil gledalec v podrejenem položaju glede na avtorja (ustvarjalca) — če bi bil torej le enota v množici (sociologi) ali državljan, ki mu moramo pridigati (politiki) oziroma otrok, ki ga moramo vzgajati (pedagogi) — tedaj ne bi mogli govoriti niti o ustvarjalcu, kajti on ni ne socialni delavec, ne propagandist in ne šolski učitelj. Če torej govorimo o avtorskem delu, moramo govoriti o odnosu med ustvarjalcem in med tistim, ki mu je delo namenjeno, kar je dramatičen odnos med posameznikom in med demokratično enakim posameznikom. Gledalec ni tisti, ki ne razume, ki se zgraža, ki sovraži, ki zasmehuje: gledalec razume, simpatizira, ljubi, se navdušuje. **Gledalec ravno tako kot avtor vzbuja zgražanje**: oba kršita ohranjevalni red, ki zahteva molk ali pa poročilo v običajnem in povprečnem jeziku.

4. „Osvoboditev“. Če je tako, potem ni mogoče govoriti o „osvoboditvi“ gledalca, ne v sociološkem smislu (osvoboditev od množične potrošnje), ne v političnem (osvoboditev od zgrešenih idej) in ne v pedagoškem smislu (osvoboditev od nevarnosti). Pravzaprav sploh ne bi mogli govoriti o osvoboditvi, kajti RESNIČNI gledalec je že SVOBODEN. Pravzaprav bi morali govoriti tudi o gledalčevi svobodi: v tem primeru bi morali to njegovo svobodo opredeliti. „Svobodni“ gledalec, čeprav je, kot sem rekel, gledalec enak avtorju in torej uživa enako pravico do smrti — oziroma do žrtvovanja v mešanici užitka in bolečine s čimer krši običajni nagon po ohranjevanju — tisti hip, ko je gledalec in svojo osebo pragmatično loči od avtorjeve, uživa še neke druge vrste svobodo, za katero ne bi vedel povedati ali ustreza ali spreminja opredelitev svobode, ki sem jo že podal.

Posebna gledalčeva svoboda je v tem, da

FILM



UŽIVA SVOBODO DRUGEGA.

Gledalec torej v nekem smislu uzakoni nezakonljivo dejanje, ki ga je izumil ustvarjalec (avtor) tako, da je sam sebi zadal več ali manj hude rane in s tem potrdil svojo svobodo do izbire nasprotnega od urejenega življenja ter tako izgubi to, kar mu življenje ukazuje čuvati in ohranjevati.

Gledalec tako svobodo uživa in jo opredmeti: vključi jo v tisto, o čemer se da govoriti. To se dogaja brez vsakega „sprejemanja“, pravzaprav izven družbe (ki ne sprejema samo avtorjevega zgražanja vrednega dejanja, ampak tudi zgražanja vredno gledalčevo razumevanje). To je odnos med posameznikoma, ki se vzpostavi v znamenju dvomljivih nagonov in verskega usmiljenja. Negativno in ustvarjalno avtorjevo svobodo pripelje do **smisla** — ki bi se ga rada znebila — gledalčevo svoboda v kolikor, ponavljam, ni že v tem, da on uživa svobodo drugega.

V resnici tega dejanja ne moremo opredeliti, ker je sveto, lahko pa bi ga skrčili v običajne izraze in pri tem upoštevali, da iz simpatije opredmeti in spozna to, kar se da opredmetiti in spoznati.

Primeri: Godard, Straub, Rocha itd. Vsaka umetnina je metalingvistična (onstran jezikovnega) (Jakobson). Avtorji se ločijo samo po stopnji metalingvistične zavesti. S tem, da obrne odnos med bližino in podobnostjo pripovedi, avtor doseže, da so pravila njegovega sporočila prekršena v očeh tistega, ki mu je sporočilo namenjeno, doseže „razočarano pričakovanje“.

Močnejša ko je avtorjeva metalingvistična zavest (poenostavljam), bolj so podrti odnosi med bližino in podobnostjo in bolj je torej gledalčevo pričakovanje zavestno in jasno razočarano.

Danes delujoči režiser ne samo da zna, ampak hoče za vsako ceno razočarati pričakovanje.

In dejanja, ki so potrebna za tako razočaranje (kot smo videli, kršenje pravil sovpadajo s podrtim odnosom med bližino in podobnostjo besede) avtor izvede pri montaži.

Torej je ustvarjalčeva svoboda, sadomazohistični eksihibicionizem, ki se z zasramovanjem reši pravil (in bo kaznovan s škanđalom) pri mavioli (montažni mizi).

Če hočemo, da bo postopek jasen, moramo zbrati na eni strani pojme „zavrtost“, sramežljivost, jezikovna pravila, na drugi strani pa pojme „samokazovanje, nasilje nad sramežljivostjo, jezikovna svoboda“.

Če ustvarjamo film v filmu ali, če „v filmu vključimo problem filma samega“ itd., to samo pomeni, da si želimo jasno metalingvistično zavest, to se pravi, da hočemo neposredno gledalčevo razočaranje (gledalčeva svoboda pa je v tem, da „uživa svobodo drugega“).

Praktična posledica takega ravnanja je bila razdelitev igralcev na dve kategoriji: kategorija A je uživala v sadomazohistični svobodi režiserjev in je pri zločinskem razvratu skoraj sodelovala, medtem ko se je kategorija B (velika večina) zgražala, odklanjala, smejala, vpila, skratka, ustvarjalca je zas-

la s sramoto, ki si jo je le-ta očitno želel (samokazovanje zaradi kršenja jezikovne sorodnosti).

Za maviolo (pa tudi pri snemanju, operaciji, katere namen je itak montaža) je Godard kot neznan mučenec, ki priznava svoj greh, herezijo ali izdajstvo brata zato, da bi ga mučili. Ko provocira, kar je pri njem bilo in je izraženo z obliko (tudi in zlasti v negaciji oblike v zadnjih delih), na primer v nenavadno dolgem kadru, ki presega vse znosne meje in navade. On očitno deluje na več nivojih: I) Hoče, da mislimo na **kinematografijo** in s tem gledalcu prepereče, da bi si delal utvaro, da ima pred seboj preprosto **film** ali umetnino, ki jo mora sprejeti naravno; II) Gledalca hoče prizadeti, češ da je neumnež — sovražnik filma — ki je v svoji blaženi nevednosti plačal karto, da bi videl „film“, če je to gledalec iz kategorije B (nekako zaničujoč sadizem do gledalcev, skoraj asketsko krut zasmeh); III) V gledalcu (tokrat iz kategorije A) hoče vzbuditi užitek v trpljenju, hoče da „prenaša“ mučenje z nenaravnim kadrom kot užitek (kot so-trpljenje z avtorjem, so-delovanje pri mučenju); IV) V lastnem mučenju hoče upravičeno trpeti kar bo gledalec iz kategorije B, to se pravi ljudje, ki hodijo v kino, takoj uresničil (kar njemu seveda zraven pomeni užitek).

Kršitev pravil — osvobojenost od filma —, ki se izvaja z metalingvistično zavestjo o filmskih pravilih, je torej sadomazohizem, ki ga je kar preveč lahko analizirati (tudi zase kot režiserja ne morem reči, da bi bil brez njega, nasprotno!)

Da je to, kar pripovedujem, res, dokazujejo zadnji Godardovi ustvarjalni podvigi: njegov osebni primer se v njih neposredno ponuja v analizo: na glavo se je vrgel v mučeništvo — mučenje brez užitka, ker ga prenaša samo kot pasivno krivdo. Zanj je bilo usodno, da je študentska „množica“ od Che Guevara zahtevala, naj spregovori: neumno bi bilo, da bi intelektualec moral narediti samomor, to je čista „ars retorica“, še otrok to razume. Godard pa, bolj lahkovren kot otrok, je verjel v to: iz tega je naredil pravi problem. Namesto, da bi se še naprej mučil pri mavioli, da bi razkazoval svoje metalingvistične rane kot kršitev vseh filmskih pravil, se je rajši odločil za popolno negacijo, ki je nedvomno „pragma“. Dovolj. Nočem moralizirati.

Strauba ni izsiljeval gauchisme tako kot Godarda, ampak ga je izsiljeval Godard.

V svojem zadnjem filmu je najel nekaj nepoklicnih igralcev, oblekel jih je v stare Rimljane, odpeljal na Aventino, v sredo bučnega prometa in jih prisilil, da so se naučili popolnoma na pamet tekst in da so ga zelo hitro recitali v francoščini (z nesmiselno izgovorjavo). Iz tega je nastala „Igra“, ki so jo igrali v nekakšni „družinski recitaciji na prostem“, natančno, ne da bi iz teksta izpustili eno samo vejico, od začetka do konca. Kompletan „Othon“ je bil zasnovan „metalingvistično“, natančno in noro: vodilna misel je bila: narediti film, ki bi ga odigrali kot gledališko igro, od prve do zadnje besede, tako kot film **ne sme biti**. Od tod

neskončne scene (in tudi popolnoma gole, saj bi bil vsakršen okras neizogibno „filmski“), šolske, saj samo pridna šolska recitacija — in ne rafinirano profesionalna — lahko opraviči ironijo). Montaže Straub ni naredil: sadomazohistično samokazovanje (tu sem, gledalec, mučim te, tu sem, gledalec, mučim se) je že vse okusil, ko je na film mislil, ko ga je snemal in ga naredil v niz osnovnih kader-sekvenc in jih na mavioli preprosto povezal med seboj. Prav odsotnost montaže je provokativna: s tem, da se osvobodi filmskih pravil, da je sam sebe žrtvoval in se prepustil zverem za hrano, da je iz sebe naredil „pošast“, provokatorja in mučenca, izzivalca in žrtev — s tem hoče nasilno zanikati film, povzročiti skoraj popolno razočaranje, kar sicer ni samomor, je pa nekakšna izolacija, askeza, ki ne brez humorja prepušča svet njegovi „bedasti“ volji po linčanju in vrnitvi k običajnemu.

Tudi Rocha je doživel gauchistično-avantgardistično izsiljevanje (dovoljujem si, da vržem ta kamen) in **Antonio das Mortes** to izpričuje: gledalci iz kategorije A so ga ponesli na barikade, tokrat pa so jim sledili plahi, tradicionalni komunisti, ki so v tem filmu videli shematične revolucionarne zahteve, kar jim zadošča. Takoj moramo povedati, da je pri Rochi, ki ni ravno obseden od likovne domišljije, provokacija predfilmska: kamera se vede pravilno, rekel bi klasično, in ravno tako stiskalnica na montažni mizi. Rekel bi, da se pravilno vede tudi resnično življenje **pred** kamero (nekaj pustnih plesov, pokrajina, dvoboj itd.). Toda nenadoma se pojavi želja po svobodi „kot sadomazohistična potrditev metalingvistične zavesti“: pojavi se, ponavljam, predfilmsko, prav v... sadomazohističnih scenah (nekakšnem koitusu na kravem trupu) ali samosvojih pojavah (secesijska ženska v vijoličastem), da zahteva in doseže rečeno storjeno mučenje. Spet bom ponovil refren: režiser, ki se zaveda svojega izraza, prizadene gledalce, ti pa prizadenejo režiserja (razen privilegirani gledalci, ki z njim delijo pričanje, da je potreben škandal). Tako lahko režiser enako uživa v užitku in bolečini mučenja, saj izraža svojo lastno „svobodo do zatiranja“ v samomoriški vročici, z razdiralno močjo, s poučnim samozključenjem, z razkazovanjem hudih ran. Ali so ti skoraj hagiografski primeri primeri za reakcionarnost? Ne, tudi jaz za montažno mizo (ali že preje, ko snemam) kršenje pravil skoraj spolno občutim, kot razkazovanje nečesa, kar je posiljeno (isti občutek imam lahko tudi pri pisanju verzov, vendar so pri filmu veliko močnejši: eno je biti mučen v sobi in drugo je biti mučen na trgu, kot „spektakularna smrt“): bistveno je, da ostanemo živi in da spoštujemo pravila. Samomor povzroči praznino, ki se takoj popolni z najslabšim življenjem, **pretirano kršenje pravil pa povzroči nekakšno obžalovanje**: obnavljanje vedno temelji na resničnem, kar je ravno vsestransko obžalovanje zaradi slabo in „preveč“ kršenih pravil. Obnovo filma v Italiji (Fellini, Visconti; **Metello**, Raziskave itd.) in po svetu je povzročilo po-

grešanje pravil ali pa popravljaje „prevelikih“ prekrškov (ljubki **Polnočni kavboj**, neznočni **Goli v sedlu** in vsa „revna“ nova ameriška filmska proizvodnja). Sicer pa, ali ne moremo biti ekstremisti, ne da bi bili fanatiki in teroristi?

Še drug primer: „**underground**“ film. Vsak prostovoljec za pomembno smrt „kot ekshibicijo“ se mora zato podati na strelno črto: ni drugega kraja, kjer bi lahko pošteno uresničil svoj načrt.

Samo herojska smrt je koristen spektakel. Režiserji-mučenci so se torej sami odločili, da bodo vedno na prvi stilistični liniji, oziroma na fronti prekrškov v izražanju.

S stalnim kršenjem pravil (oziroma sveta, ki jih uporablja), s stalnim **izpostavljanjem** režiserji končno dosežejo to, kar nasilno hočejo: biti prizadeti in ubiti z orožjem, ki ga sami dajejo sovražniku v roke. Na tej fronti dokažejo svojo „svobodo“, se pravi, da do konca nasprotujejo pravilom po ohranitvi in tu gledalec uresniči svojo svobodo, to je, da uživa njihovo.

Nekateri režiserji, ki jih žene junaški zagon, vzpodbuje in ploskanje „nekaterih“ (ki iz očitno dobesedne zakonitosti po samouničenju edini štejejo) grejo še preko prekrškov.

Prečkajo prvo linijo in se znajdejo na drugi strani, na sovražnikovem teritoriju. Tam jih avtomatično ujamejo ali, če hočemo še boljše prisposodo, jih zaprejo v koncentracijska taborišča in zgodi se, da jih sami kasneje spremenijo v geto.

Tam, kjer je vse postalo prekršek, ni več nevarnosti; bitka v kateri se umira, je na fronti. Zmagoslavje nad prekršenim pravilom takoj postane ena izmed nešteti možnosti, da se zakonik spremeni in razširi.

Pomemben ni trenutek, ko se iznajdba realizira, ampak trenutek, ko nastane. Stalna invencija, stalna borba. Tisti, ki je prekoračil mejo, na kateri se je še vršila borba, nič več ne tvega. Eden izmed zadnjih „underground“ filmov, ki so ga predstavili le „redkim“, Bussottijev film **Redka** je na primer film, ki avtorju ne daje nobene možnosti za demonstrativno mučenje. Prekršek se v filmu ne zgodi na barikadah ampak v nasprotnikovem zaledju, v koncentracijskem taborišču, kjer je **vse kršitev** in je sovražnik izgubil: bori se drugje.

Torej moramo same sebe (pretirano ali ne) prisiliti, da ne gremo predaleč, ker sicer prekinemo zmagoviti polet k mučenju in se stalno vračamo na borbeno črto; samo tedaj ko se borimo (to pomeni, da ustvarjalno postavljamo nagonu po samoohranitvi nasproti lastno pravico do smrti), samo tedaj ko se sprijateljimo s pravilom, ki ga je treba prekršiti in je Mars v senci Tanatosa, negotov, šele tedaj lahko zaslutimo resnico ali popolnost ali kaj je resnično: ko je prekršek storjen — kar se pokaže v novem delu — to se pravi v novi ustvarjeni resničnosti — šele tedaj resnica, popolnost ali tisto Nekaj konkretnega izgine, ker ga ne moremo na noben način doživeti in ustvariti. Zato je vsaka Oblast slaba, čeprav ohranja ali na novo ustanavlja institucije. Če je možno ustvariti „manj slabo“ Oblast kot so druge, bi to bila lahko le Oblast, ki pri ohranjanju ali ustanavljanju pravil upošteva pojave ali pa možne pojave Resničnosti.

(1970)

Pasolini v svoji „priljubljeni“ okolici



PASOLINI, ZA DVAKRAT NEČIST FILM

Pasolinijevi filmi, nastali med 1961 (**Accattone**) in 1975 (**Salò**), se vse bolj razkrivajo kot enigma modernega filma, njihovega sodobnika.

Toda v tej enigmi ni nič, kar bi jemalo pogum; na začetku osemdesetih let, ko nekateri cineasti začenjajo opuščati tisto postklasično modernost, „film iz filma“ iz šestdesetih z bolj arhaičnimi filmi, manj zaznamovanimi z zakoni klasičnega (ameriškega) filma in se s prvinsko, frontalno silovitostjo lotevajo vprašanja reprezentacije, je postala celo stimulativna. Pot, ki jo je Pasolini s svojim fetišizmom tistega, kar je imenoval Resničnost (takrat, ko so modernistični cineasti fetišizirali film), s svojim iskanjem svetosti (takrat, ko so ti cineasti iskali resnico, ki naj bi izhajala iz filma in samo iz njega) tako rekoč popolnoma sam utiral skozi vseh petnajst let svoje dejavnosti cineasta.

Danes, ko se cineasti ukvarjajo z dvema velikimi vprašanji, vprašanjem nemega filma in vprašanjem gledališča, se velja spomniti, da se med redkimi referencami v spisih o lastnih filmih in pogovorih s Pasolinijem vztrajno ponavljajo tiste na nemi film in na „epski“ film: Chaplin, Dreyer, Murnau, Mizoguchi in nikdar klasični ameriški film, ki, kot kaže, nikoli ni imel mesta v njegovem pojmovanju filma; zato je Pasolinijevo mesto med evropskimi cineasti njegove generacije tako edinstveno in paradoksalno. V središču naše pozornosti je torej dvojno spraševanje: kakšen je bil Pasolinijev odnos do filma? V čem je ta enigmatični odnos danes za nas zanimiv?

Prvo, skorajda biografsko vprašanje, ki smo si ga zastavili in ki smo ga zastavili tistim, ki so lahko živeli in delali s Pasolinijem, je bilo: Je imel Pasolini res rad film kot gledalec, kot cinefil? Dejansko je zanimivo, da Pasolini pri pisanju o filmu nikoli ni izhajal iz kakega čustvenega odnosa, iz tega, da bi nek film ljubil ali sovražil, skoraj vedno gre za teoretske tekste na lingvistični ali semiološki osnovi, ki pristopajo k filmu kot govorici in abstrahirajo posamezne objekte-filme. Če naj verjamemo Jean-Claudu Biettu, se je bil Pasolini sposoben zelo navdušiti nad nekaterimi filmi, ki jih je ravnokar videl ali ponovno videl. Ta sposobnost navdušenja nad nekim objektom-filmom redko, da ne rečemo nikoli, proseva skozi Pasolinijeve spise o filmu, kot da zanj funkcije pisave ne bi bila v tem, da posreduje to navdušenje, temveč nasprotno, da ga ohladi, da analizira, da racionalizira, četudi to intelektualno spekulacijo v njegovih tekstih pogosto spremlja resnična teoretska zagnanost.

Toda resnično vprašanje je manj anekdotično: kaj v njegovih filmih je njegov odnos do filma?

Jasno je, da za Pasolinija — in v tem je njegovo stališče povsem nasprotno Godardovemu — film ne nastaja iz filma. Referent Pasolinija cineasta ni bil nikoli, že od **Accattoneja** sem, film sam, temveč prej veliko bolj arhaična oblika reprezentacije, slikarstvo italijanskega trecenta.

Nedvomno bistveno vprašanje, ki so si ga zastavljali modernistični cineasti med 1960 in 1975, je bilo vprašanje razmerja med filmom in resničnostjo in s tem vprašanjem se najočitneje pokaže razkol med Pasolinijem in cineasti, ki so v **Cahiers du cinéma** utelešali ta modernizem: Bressonom, Godardom, Straubom. V nasprotju s temi cineasti, za katere je film edini kriterij in edini instrument resnice — kar postane najbolj zagrizena morala filma, povezana s skušnjavo neke vrste terorja v filmskem dejanju — Pasolini ni nikoli mislil niti delal filma kot porodniških klešč in kriterija resnice. Zanj je edina resnica, ki se prepleta s kralnim, ireduktibilnim značajem stvari (teles, obrazov), ki jih eno za drugo izbira za svoje filme, le **pred** kamero, vzeto kot instrument za beleženje, postavljen pred že „izolirane“ delce sveta, tistega sveta, ki bi ga Pasolini rad vrnil „njegovim pesniški nedolžnosti“.

V Pasolinijevi operaciji filmanja torej ni nikakršnega terorja, temveč nasprotno — največje možno spoštovanje igralca ali statista, takšnega, kot ga je našel. Kamera ni nikoli obremenjena s snemanjem posledic lastnega nasilja, v nasprotju s prej omenjenimi cineasti (katerim bi se danes lahko pridružil še Maurice Pialat), katerih morala izhaja iz postulata, da je edina pomembna stvar pri filmanju tisto, kar film z njim lahko pridobi.

Medtem ko je pri Bressonu, Godardu ali Straubu, seveda na različnih ravneh, vse osredotočeno na snemanje kot trenutek določenega terorja nad igralcem (terorja, ki ga podpira — tega nismo dovolj poudarili — direktno snemanje tona in snemanje v kadrih-sekvencah, kar je bilo Pasoliniju zmeraj zoprno), je pri njem pomemben trenutek pred snemanjem (izbor igralcev, prizorišča, obrazov) in nato dubliranje in miksanje (izbor glasov in glasbe, ki se bosta vmešala v posnetke). Ravno tako bi lahko govorili o nekakšnem platonizmu Pasolinija-cineasta: osrečuje ga Ideja filma, trenutek, ko izbira igralce in statiste zaradi njihove idealne podobnosti likom bodočega filma (a tudi trenutek, ko izbira posnetek zaradi njegove podobnosti idealu arhaične likovne poredstavnosti), ki postane odločilni trenutek. Zato je vsaka napaka v izbiri igralcev in v določitvi prizora nepopravljiva, glede na to, da kamera in instrument transformacije, temveč instrument zabeležitve že izoliranih stvari (kot v mitu) in že nabitih s potencialno svetostjo: „**Ko delam film**“, je govoril, „**se prepustim čaru predmeta, stvari, nekega obraza, pogledov, pokrajine, kot da bi šlo za orožje, iz katerega bo sveto vsak čas eksplodiralo**“.

Zahteva po resničnosti vpisa, ki je zaznamovala vse tiste moderne filme, ki smo jih v **Cahiers du cinéma** branili, vedno bolj ali manj izhaja iz nekakšnega fetišizma vpisa, iz trenutka tega vpisa (snemanja) in njegovih instrumentov (kamere in Nagre) in ni nikoli možna brez določene krutosti, določene sadizma (Pialat) v razmerju do tistega, ker je pred kamero: moč vpisa je sorazmer-

PASOLINI

na izvajanemu nasilju, kateremu je film hkrati instrument (igla specialista za tetoviranje), dokaz in pričevanje (film kot kožica, na katero so vpisane posledice tega nasilja). Moderno filmanje, kakršnega je inavguriral Bresson, je vedno bolj ali manj podobno dispozitivu mučenja.

Jasno je, da je bila ta obsedenost z resničnostjo vpisa Pasoliniju vedno tuja; njegov fetišizem se ni nikoli nanašal na vpis, ampak na stvari same. Zanj stvari ne potrebujejo pečata firme, vpisa, da bi vzdržale fetišistično transakcijo, za to — za njihovo izoliranje od realnosti — zadostuje dejanje izbora ali poimenovanja. Pasoliniju se ni narava nikoli zdela „naravna“, niti nedeljiva: „Moja fetišistična ljubezen za 'stvari sveta' mi preprečuje, da bi jih imel za naravne. Odobrava ali zavrača jih eno za drugo: ne povezuje jih v njihovem natančnem pretoku, tega pretoka sploh ne prenaša. Izolira jih in jih bolj ali manj intenzivno povzdiguje.“

Pasolinijevi filmi torej niso filmi razkrivanja v rossellinijevskem ali bazinovskem smislu, temveč filmi, obsojeni na spotikanje ob svetost bližnjega plana, obraza, povečane-ga detajla.

Pasolinijevi filmi so torej dvakrat nečisti. Zato, ker niso filmi, ki bi izhajali iz filma,

ampak iščejo svoje vzore, svoje teme in svoje gradivo bolj ali manj povsod: v slikarstvu, v mitih, v literaturi, v narečjih, v ljudski in klasični glasbi, v vedah o jeziku. Pasolini je bil vedno nagnjen k mešanju (glas enega igralca in telo drugega), k slogovni magmi, k poznejšim dodatkom in k pasticciu.

Zato, ker niso filmi resničnosti vpisa, niti bazinovskega razkrivanja, temveč filmi posvetitve. Za Pasolinija je tisto, kar lahko izoliramo iz sveta (pokrajina, obraz, glas), da bi ga postavili pred kamero kot vsak predmet posebej, kot vsak obraz posebej, kot vsak kader posebej, pri filmu bistveno, saj filma noče uporabljati kot sredstvo zarezovanja (kot moderni film) ali povezovanja (kot klasični film in njegovi zakoni spreminjanja razmerij).

Zaradi te dvojne nečistosti, ki Pasolinijevim filmom zagotavlja povsem paradoksalno, precej časa enigmatično mesto v modernizmu šestdesetih in sedemdesetih let, je Pasolini danes zelo blizu tistim filmom, s katerimi nekateri cineasti (Syberberg, Schroeter, Fassbinder) na začetku osemdesetih let očitno hočejo prekiniti s post-novovalovskim modernizmom. Zato so njegovi filmi zdaj morda prvič gledani v njihovi goli drugačnosti, v njihovi ontološki različ-

nosti glede na moderni film, s katerim je bil Pasolini zgodovinsko povezan in na nek način nasilno poistoveten.

Odnos revije **Cahiers du cinéma** do Pasolinija med leti 1960 in 1975 ni bil vedno naklonjen Pasoliniju-cineastu. Zgodba, ki se je začela z navdušenjem, je večkrat prekinjena z dolgim molkom, z razveljavljujočimi noticami, z vračnanji nazaj, kar je bilo med cineastom in revijo, ki sta v petnajstih letih vsak po svoje vstopala v teorijo in v politiko, gotovo neizogibno.

Toda vse se je začelo v znamenju popolnega soglasja, na začetku šestdesetih let, ko je Pasolini posnel svoje prve filme (**Accattone, Mama Rim, La ricotta, Evangelij, Ptici in ptičke**) in se vneto lotil teorije ter v **Cahiers** (kjer je objavil svoje najpomembnejše teoretske tekste) vodil dialog s teorijo „à la française“ Rolanda Barthesa in Christiana Metzja. Vsekakor je bilo to edino obdobje, ko so pri **Cahiers**, neodvisno od krhke vezi, ki jo je stkalo skupno zanimanje za teorijo, zares in brez zadržkov cenili Pasolinijeve filme in to tudi javno razglašali. To sozvočje je doživelo vrhunec v letih 65-66-67 na festivalu v Pesaru, v navdušenem odkrivanju mladih cineastov in nacionalnih kinematografij, temelji pa v skupnem prepričanju v prodor modernega filma, tedaj izenačene-



ga s „filmom poezije“, katerega teorijo je izdelal Pasolini. Pod zastavo tega filma poezije tedaj najdemo drugega ob drugem prve filme Skolimowskega (**Walkover**), Bertoluccija (**Pred revolucijo**), Glauberja Roche (**Le Dieu noir et le diable blond**) in prva Pasolinijeva dela, ki imajo tedaj emblamatično vlogo v obrambi in ponazarjanju modernosti, za katero pri **Cahiers** nismo dvomili, da izhaja od Godarda (**Do zadnjega diha**). Danes lahko brez nestrpnosti, v lupi prej povedanega, gledamo na zmedo, ki je tedaj vladala med Pasolinijevimi teorijami, njegovimi kritičnimi stališči in realnostjo njegovih filmov, zmedo, ki jo je pomagalo vzdrževati prepričanje v modernost, zaradi katere je v teh letih vznemirjenja in navdušenja prihajalo do takšnih nasprotij, ki so se kasneje še bolj izostrila.

Vse se je zapletlo s **Teoremom**, ki je — mislim, da upravičeno — povzročil precej problemov v redakciji **Cahiers du cinéma**, ki se je tedaj odločno distancirala od vse bolj izražene Pasolinijevega opredeljevanja za filme z ideološko eksplicitno parabolo. (Zame je še vedno skrivnost ta Pasolinijev prehod od implicitnega k eksplicitnemu). Kmalu nato je to dejansko razhajanje, ki se je nanašalo na estetske in filmske preference, postalo manj pomembno zaradi političnih odločitev pri **Cahiers**, ko je Pasolini zelo na glas razglasil svoje „protitočne“ poglede na kifeljce in študente maja '68. Tedaj se začne dolgo obdobje molka o Pasolinijevih filmih, molk, ki se je iz številke v številko zgrinjal okrog skoraj vse tedanje filmske produkcije, ne da bi bil Pasolini posebej apostrofirani, kljub temu, da je bilo jasno, da so njegova politična prepričanja in filmi, ki jih je tedaj delal, v očitnem nasprotju s preokupacijami revije v tistem obdobju njene zgodovine. **Cahiers** so se začeli komajda dvigati iz tega molka in postopoma vračati k svojemu predmetu prav takrat, ko so začeli predvajati **Salò** in ko je bil ubit Pasolini. **Salò**, kateremu je Serge Daney posvetil zelo jasnoviden, dolg „zapis“, s strani **Cahiers** — kot s strani skorajda vse ostale kritike, čeprav iz drugih razlogov — ni bil deležen pozornosti, ki bi jo glede na svojo objektivno pomembnost zaslužil.

Notranji razvoj revije v obdobju 1960—1975 je gotovo za mnoge v znamenju dvoumnosti, ki zaznamuje odnos do Pasolinijevih filmov, a zdi se, da to nelagodje bolj ali manj deljijo tudi vsi tisti, ki so skušali slediti in razumeti Pasolinijev filmski opus: vsi imajo „težave“ s tem ali onim vidikom, s tem ali onim momentom Pasolinijevih filmov, češar tudi mi nismo nikdar prikrivali v imenu nekakšne pietete, ki bi bila tako zapoznala kot nedobrodošla.

V nasprotju z nekolikanj izsiljenim konsenzom, ki se danes poraja okrog Pasolinijeve osebnosti kot mita intelektualca svetnika in mučenca (vse poteka tako, kot da bi se vsak napreden intelektualc po Pasolinijevi smrti moral prepoznati v Pasoliniju heretiku, kot naj bi se pred kratkim prepoznal v mitu oporečništva: ta neokonformizem heretizije niti ni najmanjša ironija v Pasolinijevi posthumni usodi). Vprašanje Pasolinijevih filmov najprej povzroča zadrego in vse kaže, da zastraševanje z mitom Pasolinija heretika učinkuje kot nekakšna prikrita cenzura in danes, ko vendarle lahko gledamo njegove filme takšne kot so, preprečuje, da bi o njih odkrito govorili.

ALAIN BERGALA

PREVEDEL BRANE KOVIČ

O PASOLINIJU

ZID METAMORFOZ

Če je vsak Pasolinijev film enigma, je to iz naslednjega vzroka: potrebno je vse pokazati, nič ne sme ostati skrito ne v svoji materialni resničnosti, ne v svoji domišljiji transpoziciji. Zavračanje dramaturškega izven-polja in na filmskem področju nove sožitje realizma v opisovanju in mistike v upodabljanju (kar je gotovo odločujoče za heterogenost in izviritost Pasolinijevega sloga) se nam hkrati zdita goli posledici hitrega pisanja, ki mu je do tega, da ne bi fiksiralo podob sveta. Od skeča **Rogopag** v filmu **La ricotta**, posnetega v pospešenem gibanju, do ceremonialne počasnosti v filmu **Salò**, ves filmski opus najprej potrjuje to očitno slogovno potezo: hitrost dejanja, združena s hitrostjo filmanja.

Dvojna hitrost torej: najprej dejanja, geste, ki jih med seboj povezuje zgolj dejstvo, da so se zgodila. V dobesednosti podobe, v transparenci vsebin se takoj razreši vsaka situacija, ne da bi se bilo potrebno zatekati k dodatnemu pojasnjevanju: srečanje moškega in ženske nujno pripelje do njune spolne združitve. Sicer pa je to vir lahktonega, šegavega Pasolinijevega humorja. Odsotnost prikritega pomenjenja, ki bi dajalo prednost ekspoziciji, vpeljuje vprašanje fikcijske kontinuitete, naracije in vprašanje modalitet „filma poezije“, ki temelji na zavračanju vsakršnega naturalizma.

In nato hitrost filmanja. Pasolinijevi filmi so sestavljeni iz samih prekinitev: napačni spoji, spremembe kraja, protagonistov, situacij, pripovedi, stalna prehajanja iz ene v drugo zgodbo (**Tisoč in ena noč**). Kontinuiteta pripovedi je takoj podrti. Verjetnost fikcije, ki se sklicuje na spoštovanje naravne percepcije, siromaši filmski izraz, katerega namen je razumljivo prenesti neko sporočilo ali posredovati neko izpoved. Podrejena je izvenfilmskemu kriteriju linearnosti napisanega, proze. Prispevek Pasolinijevih razmišljanj — o jeziku, poeziji in slikarstvu — ki temeljem filma je precejšen in to iz istih razlogov, zaradi katerih so mu sicer očitali, da je nečist cineast; njegov vpliv na Syberberga in Schroeterja je očitni. Vpisovanje diskontinuitete filmskih operacij v telo filma dejansko poudari metamorfoze, ki jih povzročijo vsaka menjava kadra, in možnosti anamorfoz, vsebovanih znotraj kotnih variacij. Do spoja splošnega plana z velikim planom pride tu neposredno, brez vmesnih stopenj. Popolna raba različnih planov, ki so značilni za samo bistvo filma, odpira vrata mitološki reprezentaciji sveta, v kateri se vrste, ljudje, živali, bogovi in sama zemlja neprestano spreminjajo svoje značilnosti, prehajajo ene v drugi (kentavra v **Medeji**). V **Svinjaku** posvinjenje ljudi in počlovečenje svinj ustrežata povulkanjenju Clementija in pokanibaljenju Ene. Odtod pomembnost praznine, abstrahiranost dekorja, vloga kadra pri Pasoliniju: zemlja, krajina je le ogromno področje obstoja številnih transformacij človeškega lika. Tako kot stene s freskami Giotto ali Masaccia, na katere se nenadoma spusti, še ne pričrjan v svoje moči, zametek ateistične upodobitve človeka v zatonu kultne umet-

nosti srednjega veka.

Z zavračanjem utvare o linearnem stopnjenjanju sekvenc se naloga zagotavljanja kontinuitete diskretno prenese na tekst. V **Medeji** nam v posnetkih nič ne namigne na beg Jazona in Medeje v Korint po Pelejevi smrti, to nam Jazom mimogrede pove. Ravno tako dialogi v **Canteburyjskih zgodbah** pripomorejo k ponovni vzpostavitvi identitet romarjev in njihovih vlog. En sam stavek nam da ključ Clementijevega bega v puščavo: „**Ubil sem očeta, jedel sem človeško meso in drhtim od radosti.**“ Vemo, da je imel Pasolini raje naknadno sinhronizacijo kot direktno snemanje zvoka. Resnični namen zvoka naj ne bi bil v tem, da zagotovi slikam kontinuiteto smisla, ki bi jo sicer pogrešale. Nerazumljiva šepetanja španskih gospodarjev Sicije XV. stoletja, brnenje bombnikov na nevidnem nebu **Salò**a sta dodatni informaciji o sliki, ki funkcionirata analogno s spominskimi sledmi v sanjah. Vedno nek pripovedovalec usklajuje sliko in dialog, kot priča in recitator je resnični agent režije, povezava med gledalcem in filmom: sam Pasolini v **Canteburyjskih zgodbah**, **Ninetta Davoli** v **Svinjaku**, kentaver v **Medeji**. Ta lik se pojavi mimogrede, na robu, podobno kot organist pri Oliveiri, na koncu **Preteklosti in sedanosti**. Vendar pa sta njegova prisotnost in mesto, ki mu pripada, za prepričljivost slike bistvena: prav on namreč zagotavlja povezavo slik z nevidnim tekstom, čeprav je ta vzrok njihovega nastanka, medtem ko ga vse projicirajo v naš svet. **Kralj Ojdip**, **Medeja**, **Evangelij po Mateju**, itd., za Pasolinijeve „zgodovinske“ filme naj bi veljalo, da so nekakšni mitografski zapisi, grafične transpozicije mitologij in opora njihovih zaklinjevalnih izgovorjanj, katerih oralni kontekst izgine hkrati z recitatorji: tako poslušamo molk morebitnih glasov, ki počivajo med abstrakcijo pisne kulture in tradicijami, arhitekturo oralnih družb. Vedno se bomo morali vračati k pomenu etnografskih namigov v Pasolinijevih filmih, saj niso nikoli tu zgolj iz preproste skrbi za zgodovinsko verodostojnost, še manj zaradi folklore, vendar mu pomagajo zavestno prekriti z monumentalno tradicijo antičnega dekorja, ki jo je inavguriral novi Babilon v **Nestrpnosti**.

Recitatorji so sredi prizorišča v **Salòju** (Hélène Surgère, Sonia Saviange). Toda prav ta inverzija ima hude posledice: tokrat so pripovedovalci ujetniki svoje pripovedi, ne več njeni gospodarji in to dovrši izgubo jezika. Celotno besedilo je dejansko tam, toda na ekranu ga poslušajo samo mumije in trupa, mrtva telesa.

„**Mit je resničnost**“ (**Medeja**). Pri Pasoliniju ni dramskega zastavka v smislu tega, da drama nastane iz odgovora neke osebe na dano situacijo, ki jih omogoča več. Pasolinijev junak ne izbira, ampak je izbran. Njegova dogodivščina je podrediva izvršitvi že napisane usode (**Ojdip**, **Evangelij po Mateju**). V **Tisoč in eni noči** otrok, ki ga nek kralj skriva v grobu, ker se boji prekletstva, ve — in mi z njim —, da je mladenič, ki se mu je pridružil. Smrt; a kljub temu sprejme njego-

vo ljubezen. Velika Pasolinijeva tragična tema je nemožnost človeka, da ne bi ubogal (Jean-Pierre Léaud v **Svinjaku**). Tisti, ki zavira Zakon ali pa ga zavrača, je izločen iz družbe in **zapisan smrti**: bolj kot se pušča va naseljuje, bolj gotova je Clementijeva smrt (**Svinjak**). Kar je v moralnem pogledu oblikovano kot upor, je najvišja izpolnitev usode: **žrtvovanje**. Prestopek je vedno prodor svetega v profano. Pri Pasoliniju je kriminalno dejanje predvsem bogoskrunsko dejanje, ki izpostavi družbo srdu bogov (kuga v Tebah)¹. Upornikova zgodba je torej zgodba pokore za njegov greh, zgodba njegovega križevega pota, da bi se na svet povrnil mir, da bi se spet vzpostavila recipročna identiteta profanega in sakralnega sveta. Medėja izgubi svojo čudežno moč, ko ukrade zlato runo in jo znova pridobi šele, ko žrtvuje svoja otroka. V **Svinjaku** pred daljnim hruščem vojščakov in beračev Clementi blaženo ponudi svojo golo telo napadalcem. Pri mestnih vratih ga njegovi čuvarji, preden ga izročijo sodbi ljudstva, ogrnejo s takšnim plaščem, kakršnega nosijo njegovi tovariši. Nepokorščina je samo absolutna: kazen potrди dokončni prelom zločinca s človeško vrsto in ga hkrati posveti. Tisti, ki prekrši prepoved, se obsodi, da bo to kruto plačal s svojim telesom, živega bodo raztrgali psi, zadavljen bo, razčetrverjen, obglavljen ali križan. Ojdipove iztaknjene oči ali Kristusova kalvarija, cilj mučenja je isti: odvzeti žrtvi njen človeški videz, jo popolnoma ločiti od profanega sveta s prenosom vpisa njegovega greha, njegovega zločina proti človeštvu, na njegovo telo in s tem oznaniti njegov vzpon v sveto. S sramoto na obrazu (prikriva jo zlata maska) zasleduje kralj Eetes Argonavte: najde le razmetane ude in lobanjo: nesestavljivo telo Medejinega brata Absirta.

Prav to simbolno verigo pretrga **Salò**, ko noben ritual zapeljevanja ali smrti ne združuje več nasprotnikov v isti veri, v isti strasti, ko ni več magije usode, niti prostora za zamenjavo vlog, ampak le hladno napredovanje ubijalskega stroja, kup negibnih teles, ki naj bi služila užitku gospodarjev, neizprosna logika uničevanja, kartel monopolov: jezika, užitka, represije in trpljenja. Kot že prej v **Svinjaku**, dialog ločuje konvencionalni red človeštva (Jean-Pierre Léaud in Anne Wiazemski), živalski red mesa, vojaški red industrije, nemi red svetega (Pierre Clementi). Ocenjevanje sužnjev s strani gospodarjev na začetku **Salòja**: pregledujejo dečke in deklice, izbrane v istem starostnem razredu, štejejo jim zobe, primerjajo ljubkost teles in lepoto riti, preizkušajo sposobnosti in seksualne inhibicije vsakogar od njih. Ta funkcionalni inventar natančno opredeli obrise in območja prostituiranega telesa, zmogljivost nudenja užitkov, preračunano na postopno izčrpanje fizičnih zmogljivosti: programira stopnjevanje preverznosti do kadaverizacije žrtev. Gospodarji priznavajo, da je umor nepopisen užitek, njegova edina pomanjkljivost je, da ga ni moč ponoviti. V začetku se še lahko pretvarjajo: smrt je moč simulirati, zlasti s povečevanjem sodomije.

Testamentarna vrednost **Salòja** je nesporna. Pasolinijev zadnji film je podoben avtorjevemu brezupnemu poskusu, da bi ohranil in obranil svojo ustvarjalno svobodo pred vrnitvijo mračnjaštva. Žive slike v **Salòju**, politična ekonomija usmrtitvi namenjenih

teles so hkrati kompetence filmske režije, ki so si jih prilastili in jih spridili gospodarji Salòja. Premešanost, do katere pride med igralci in njihovimi vlogami, med imaginarnim in realnim, odvzame cineastu pravico do upodabljanja teles, možnost simboliziranja nekega reda v svetu prek fizičnih potez igralcev, čar travestij in zamenjav, kakršne je uporabil v **Tisoč in eni noči**. Tu so se goli, v svojo goloto zaprti ljudje zbrali za holokavst.

YANN LARDEAU

PREVEDEL BRANE KOVIČ



Pasolini med snemanjem filma **Teorema**



Salò

¹ Nasprotno pa je sveto predstavljivo le kot sprofanirano. Konfesionalni konec romanja omogoči erotični nered v **Canteburyjskih zgodbah** in njegovo uprizoritev s strani spokornikov.

SADE- PASOLINI

Salò ni vseč fašistom. Po drugi strani je Sade za nekatere med nami postal nekakšna dragocena dediščina, zato glasni kriki: „Sade s fašizmom nima nič!“ Tu so nazadnje še tisti, ki nočejo imeti nič ne s fašizmom ne s Sadom ter vztrajajo pri čvrsti in lagodni trditvi, da je Sade „dolgočasen“. Pasolinijev film torej ne more požeti nikogaršnje-ga odobravanja. Vendar je očitno, da se ne česa tiče. Česa?

Kar je važno, kar učinkuje v filmu **Salò**, je črka. Pasolini je svoje prizore posnel **à la lettre**, kot jih je Sade opisal (ne „napisal“): v teh prizorih je torej žalostna, ledena, ek-saktna lepota enciklopedičnih ilustracij. Jestli iztrebke? Iztakniti oko? Stresti igle v jed? Vse vidite: krožnik, blato, packanje, za-voček igel (kupljen v **Upimu** v Salòju), zrna polente; kot pravijo, **ničesar vam ni prihranjeno** (samo geslo črke). Pri takšni doslednosti nazadnje ni razgaljen svet, ki ga slika našega pogleda, to je učinek črke. V Pasolinijevem filmu (ta, mislim, je še posebej nje-gov) ni nobene simbolike: po eni strani gro-ba analogija (fašizem, sadizem), po drugi črka, minuciozna, vztrajajoča, razstavljena, skrbno izdelana kot slika navca; alegorija in črka, a nikjer simbola, metafore, interpretacije (ista, toda graciozna govorica v **Teo-remu**).

Vendar ima črka zanimiv, nepričakovan učinek. Mislili bi, da črka dobro služi resnici, resničnosti. Sploh ne: črka deformira objek-te zavesti, o katerih moramo zavzeti stališče. S tem, da ostaja zvest črki sadovskih prizorov, je Pasolini torej deformiral objekt — Sade in objekt — fašizem: z vso pravico se torej sadovci in politiki zgražajo ali protestirajo.

Sadovci (nad Sadovim tekstom navdušeni bralci) v Pasolinijevem filmu nikoli ne bodo prepoznali Sada. Vzrok je splošen: Sade nikakor ni figurabilen. Tako kot ni nobenega Sadovega portreta (razen fiktivnega), ni možna nobena podoba Sadovega sveta: ta je z imperativno odločitvijo Sada-pisatelja v celoti podrejen moči pisave. In če je tako, je med pisavo in fantazmo gotovo privilegirani odnos: oba sta **preluknjana**; fantazma ni sen, ne sledi — niti zverženemu — toku neke zgodbe; in pisava ni slika, ne zajema celote predmeta: fantazma se lahko le napiše, ne opiše. Zategadelj Sade ne bo nikoli prenešen na film in s sadovskega vidika (z vidika Sadovega teksta) se je moral Pasolini zmotiti — ker je trmoglavo počel (slediti črki pomena trdovratno vztrajati).

Tudi s političnega vidika se je Pasolini zmotil. Fašizem je preresna in preveč potuhnjena nevarnost, da bi jo obravnavali po preprosti analogiji, tako da fašistični oblastniki „čisto preprosto“ prevzamejo vlogo razuzdancev. Fašizem je obvezujoč objekt: **prisili** nas, da ga natančno, analitično, politično premislimo; edino, kar lahko naredi umetnost, če se ga dotakne, je, da ga naredi verjetnega, da **pokaže**, kako pride do njega, ne da **kaže**, čemu je podoben; skratka, ne vidim drugega načina kot da ga obravnavamo **à la Brecht**. In dalje: predstaviti ta

fašizem kot perversijo je velika odgovornost; kdo ne bo pred razuzdanci iz Salòja olajšano vzkliknil: „**Jaz nisem kot oni, jaz nisem fašist, ker ne maram dreka!**“

Skratka, Pasolini je dvakrat naredil, česar ne bi smel narediti. Z vidika **vrednosti** njegovega film pade na dveh ravneh: kajti vse, kar **irealizira** fašizem, je slabo; in vse, kar **realizira** Sada? je slabo.

Pa vendar, če je kljub temu...? Če je kljub temu, v afektivnem smislu nekaj Sada v fašizmu (kakšna banalnost!) in še več, če je bilo pri Sadu kaj fašizma? **Nekaj fašizma** ne pomeni: **fašizem**. Ločimo „sistem-fašizem“ in „substanco-fašizem“. Tako kot sistem zahteva natančno analizo, razumno razločevanje, ki mora preprečiti obravnavo kakršnegakoli zatiranja kot fašizma, se lahko substanca pojavi kjerkoli, kajti v bistvu je le eden od načinov, na katerega je politična „pamet“ obarvala pulzijo smrti, ki je, po Freudu, ne moremo nikoli videti, če ni obarvana z neko fantazmagorijo. **Salò** oživila to substanco, izhajajoč iz neke politične analogije, ki tukaj učinkuje zgolj kot signatura.

Pasolinijev film, zgrešen kot upodobitev (tako Sada kot fašističnega sistema) stoji kot nejasno, v vsakem od nas slabo obvladano, a gotovo nelagodno priznanje: to priznanje vse moti, ker zaradi Pasoliniju lastne **naivnosti** vsakomur preprečuje, da bi **se opral**. Zato se sprašujem, če na koncu dolge verige zmot Pasolinijev **Salò navezadnje** le ni povsem sadovski objekt; absolutno nepopravljiv: nihče ga namreč, kot kaže, ne more popraviti.

ROLAND BARTHES

FILM RESNIČNOSTI

Ponovno premisliti pravi pomen Pasolinijevih filmov pomeni dotakniti se globokih vzrokov, iz katerih si je izbral film kot privilegirano izrazno sredstvo. Pasolini se je na kulturnem prizorišču pojavil kot pesnik in kljub množici jezikov, v katerih se je izražal, je do konca ostal pesnik, tudi kot cineast. Toda zastavlja se vprašanje: zakaj po literarni zrelosti film? Šele po zastavitvi tega vprašanja se pokaže smisel neke filmske pisave, ki se udejanja z močjo, s strastjo in z življejsko nujo dejanja, ki ne prenese odlaganja. Tedaj razumemo, zakaj se je ta neznani in uporni človek pri štiridesetih prvič postavil za kamero ter vse do svoje smrti imel film za tisto sredstvo svoje pisave, katere-mu je posvetil največ časa in energije.

Bernardo Bertolucci, njegov asistent pri filmu **Accattone**, je dejal, da je prisostvoval ponovnemu izumu filma. In tisto, kar je iz tega nastalo, na ravni jezika ni imelo veliko skupnega s filmskim **jezikom**, kakršen se je postopoma kodificiral. Kakšen je bil torej njegov namen? In še prej: kaj mu je pomenil prehod od literature k filmu?

„Strast v obliki neskončne ljubezni do literature in do življenja, se je postopoma osvobodila ljubezni do literature in postala to, kar je v resnici bila: strastna predanost življenju, resničnosti okrog mene, fizični, seksualni, objektivni, bivanjski resničnosti. To je moja prva in edina velika ljubezen in film mi je na nek način pomagal, da sem se vrnil k njej in jo izrazil skozenj.“ Tako je film postal za Pasolinija „eksplozija ljubezni do resničnosti“.

Izhajajoč iz te temeljne indikacije moramo poskusiti brati Pasolinijeve filme od znotraj. To je legitimno glede na dejstvo, da kljub temu, da mehanizem produciranja smisla v umetniškem delu uhaja avtorjevi zavesti, Pasolini vedno ohranja redko in presenetljivo zavest o pomenjenju svojih umetniških „dejanj“. Sam se je spretno izogibal — ne da bi jih sicer zavračal kot za-blode — številnim interpretacijam svojih filmov ter poudarjal na njihov predmet in s tem usodno določenih kot njemu tujih, sposobnih podati samo **površino**, videz, ne pa tudi skritega življenja.

„Govorili so, da imam tri vzornike: Kristusa, Marxa in Freuda. To so le formule. Dejansko je moj edini vzornik resničnost. Če sem se odločil, da bom cineast in hkrati pisatelj, sem to naredil zategadelj, ker sem raje kot da bi izražal to resničnost s posredstvom simbolov, kakršni so besede, izbral za izrazno sredstvo film: izražati Resničnost s posredstvom Resničnosti!“

Film naj bi torej premagal ločitev z resničnostjo, zašil naj bi rano, ki jo pisava pusti zevati. Zato izraz „Resničnost“ navaja na fizično, telesno, meseno dimenzijo resničnosti: se pravi, na nekaj, kar lahko le konkretni, fizični vidik podobe izrazi na ustrezen način. Tako razumljen, postane film podaljšek iskanja, ki se ga je že lotil kot pisatelj, zlasti v pesniškem opusu. V poeziji, za katero so rekli, da vsa stremi k obvladanju iracionalnega, da bi dosegla racionalnost in razločevanje resnice do zmote. Demon, „ma-



FILMOGRAFIJA PIER PAOLA PASOLINIJA

BOLOGNA 1922 - OSTIA 1975

nija za resničnostjo“, v nagnjenosti k ponavljanju sili Pasolinija k eksperimentiranju z različnimi govoricami in različnimi tehnikami, ki naj bi mu pomagale doseči to resnico.

Ta obsedenost ga je v obliki „sle po življenju“ vodila onstran umetniških pisav, tako da je postal esejist in gusarski pisec, ki je skušal raztrgati jadro resnice, da bi odkril Resničnost. Dejansko se resnica in resničnost poistovetita ter postaneta med seboj zamenljivi. V njegovih rokah postane film instrument iskanja in beleženja tistega, kar je po zgodbi v resničnosti še realno.

Na prizorišču snemanja je skoraj vedno sam neutrudno snemal, s kamero na rami, kot ropar, ki gre po sledi, da bi zgrabil Resničnost.

„Odkrivam Resničnost, ki nima nič skupnega z realizmom. Prav zato, ker je ta resničnost moja edina preokupacija, me film vedno bolj privlači: resničnost lovi neodvisno od volje samega avtorja in igralcev. Film je, hočeš-nočeš, življenje.“ Zaradi te mimetične moči nad resničnostjo se je opredelil za film.

Resničnost je torej edina velika ljubezen, edini vzor. Toda ljubezen korenini v prikrasnosti, želja je vedno povezana z mankom. Resničnost, ki jo išče Pasolini, je nepopravljivo izgubljena resničnost otroštva. Resničnost pristnih človeških odnosov v kmečki civilizaciji je ugasnila pod navalom potrošništva in totalnega merkantilizma, ki ji ga je vsilila neokapitalistična buržoazija z najbolj fašistično silo, kar je zgodovina pomni. Ko so „humani ljudje“ izginili, je triumfirala irealnost. Pasolini kot kak obsedenec išče izgubljeno resničnost, kot zaljubljenec, nor od ljubezni.

Vendar iskanje resničnosti ni vedno enako, artikulira se skozi premike v zgodovini. Zgodnji Pasolinijevi filmi iščejo tisto, kar je preživelo od preteklosti, otočke, na katerih resničnost še obstaja v neomadeževani obliki. Film kot pričevanje o tistem, kar je še resnično, postane kraj Svetega. Lumpenproletarci s še resničnimi obrazi in telesi manifestirajo svojo resničnost in svoje življenje v glavnem s smejanjem, z nasmehi, ki nimajo pravega vzroka. Toda smeh je božanska predpravica. (Naj povemo mimogrede: nismo še posvetili dovolj pozornosti Pasolinijevi humoristični žilici, ki je pripeljala do resničnih mojstrov: **Che cosa sono le nuvole?** je odlična primer za vse). Toda smeh za seboj skriva smrt. Osamljeni ostanki preteklosti, „čisto biološkega mravljinčenja“, ki izraža vse „starodavne in nedolžne dobrote čistega življenja“, je zdaj v agoniji. Lumpenproletarci, protagonisti filmov **Accatone**, **Mama Rim**, **La ricotta**, v katere je Pasolini prelil ljubezen, ki jo je v otroštvu in v mladosti delil s fulanskimi kmeti, so brezizhodno zavezani smrti.

„Trilogija življenja“ je nastala v času, ko se je izginjajoča resničnost skrila in dalje živi v telesu in v spolnosti. Ko sta telo in spolnost tudi sama postala blago, smo dobili mrtvaški spev **Salò**. Resničnost je, tako kot bogovi, prepustila zemljo njeni usodi, usodi

tehniko in potrošništva. Sveto je izginilo. Izguba resničnosti (ki je po definiciji največja norost) prikriva smrt. Resničnost, ki jo je Pasolini iskal, je preteklost, ki se ne bo vrnila (dovolj razumen je bil, da je to vedel), je otroštvo nasproti zgodovini. Najbolj pertinentno nasprotje, ki usmerja njegove filme, nepomirljivo in antidialektično — torej pretresljivo — je nasprotje med realnostjo in irealnostjo. Njegova ljubezen do resničnosti, „povzdignjena, neozdravljiva, prežeta s silno strastjo, je sprejetje življenja celo v smrti...“

Njegovo brezupno iskanje izgubljene resničnosti je sproduciralo filmski govor, ki ga je treba še proučiti, četudi ga zagotovo ni moč pripisati kodificiranemu jeziku.

Zato moramo pritrditi Barhesu, da so Pasolinijevi filmi kot celota — in ne le **Salò** — v svojem ireduktibilnem jedru morda predmet, ki ga je nemogoče združiti.

LUCIANO DE GIUSTI

1961
Accatone

1962
Mamma Roma (Mama Rim)

1963
La ricotta (Skuta), tretja epizoda v filmu **Rogopag**

La rabbia (Besnost), prva epizoda v montažnem filmu

1964
Comizi d'amore (Zborovanja o ljubezni), filmska anketa o seksualnosti

Sopraluoghi in Palestina (Določanje prizorišč v Palestini), srednjemetražni film kot priprava na snemanje **Evangelija po svetem Mateju**

Il vangelo secondo Matteo (Evangelij po svetem Mateju)

1966
Uccellacci e uccellini (Ptički in ptičke)

1967
La terra vista dalla luna (Pogled na zemljo z Lune), epizoda v filmu **Le streghe** (Čarovnice)

Edipo re (Kralj Ojdip)

1968
Teorema

Che cosa sono le nuvole? (Kaj so oblaki?), epizoda v filmu **Capriccio all'italiana** (Kaprica po italijansko)

Appunti per un film sull'India (Notice za film o Indiji), kratkometražni film

1969
La sequenza del fiore di carta (Sekvenca o papirnati roži), tretja epizoda filma **Amore e rabbia** (Ljubezen in besnost)

Porcile (Svinjak)

1970
Appunti per un Orestiade africana (Notice za afriško Orestiado), srednjemetražni film

Medea (Medeja)

1971
Il Decameron (Dekameron)

1971
The Canterbury Tales (Canterburijske zgodbe)

1974
Il fiore delle mille e una notte (Cvet tisoč in ene noči)

1975
Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò ali 120 dni Sodome)

REVIJA ustanovitelj in izdajatelj
ZA FILM Zveza kulturnih organizacij
IN TELEVIZIJO Slovenije

1 sofinancira
1988 Kulturna skupnost Slovenije
Vol. 13
(LETNIK XXV) glavni urednik
CENA 2000 DIN Silvan Furlan

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

uredništvo
Jože Dolmark, Viktor Konjar,
Brane Kovič, Bogdan Lešnik,
Leon Magdalenc, Stojan Pelko,
Marcel Štefančič, jr., Zdenko
Vrdlovec, Matjaž Zajec

svet revije
Mirjana Borčič (DSFD), Igor
Koršič (AGRFT), Janez Marinšek
(ZKOS), Jože Osterman (RK
SZDL), predsednik, Stojan Pelko
(RK ZSMS), Iztok Saksida (FF),
Marjan Strojjan (RTV), Jože
Vogrinc (CIDM), Zdenko Vrdlovec
(SGFM)

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

grafična priprava
Repro studio Mrežar

tisk
Kočevski tisk

sekretar uredništva
Vasja Bibič

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II
p.p. 14, 61104 Ljubljana
telefon (061 — 318-353)
stik s sodelavci in naročniki
torek in četrtek od 11. do 13. ure

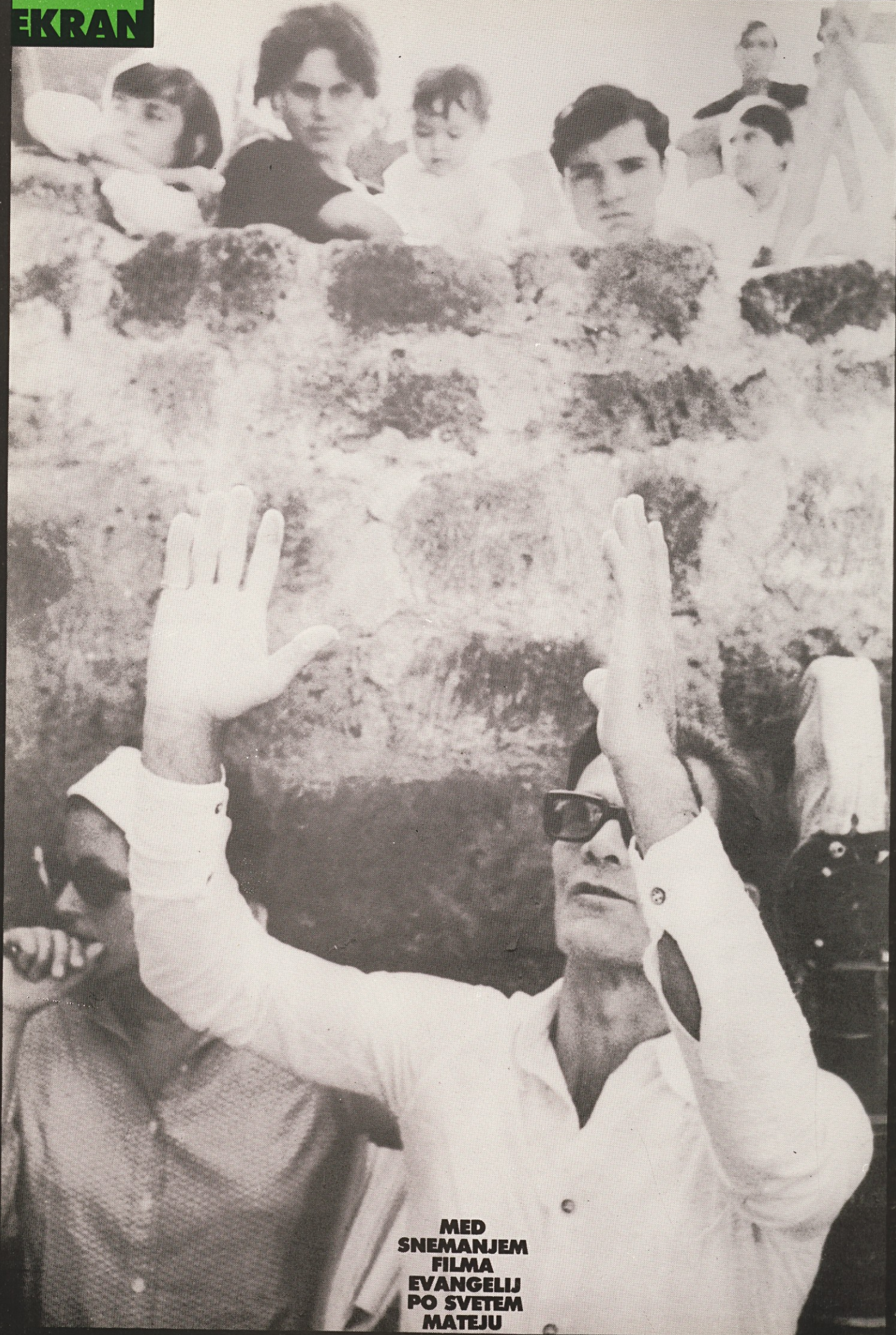
naročnina
celoletna naročnina 12.000 din
(vplačana do 1. 9. 1988)
in 19.000 din
(vplačana do 1. 12. 1988)

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije
Kidričeva 5, Ljubljana

nenaročenih rokopisov
ne vračamo

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju
Republiškega komiteja
za kulturo in znanost
št. 4210-27/87, z dne 29. 5. 1987

EKRAN



**MED
SNEMANJEM
FILMA
EVANGELIJ
PO SVETEM
MATEJU**