

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 nečesa 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 perverzijo 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 zablude — 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-