

pier paolo pasolini



Pokopali so ga 7. novembra leta 1975 v rojstni Casarsi. Majhno mestoce med Vidmom in Pordenonom, majhno pokopališče in majhen grob. Neznaten na pogled. Zraven njega mati, Susanna Colussi, ki je umrla šest let po sinovi nasilni smrti – v prepričanju, da je bil žrtev avtomobilske nesreče. Grob, ki ga je zasnoval italijanski arhitekt Gino Valle, je na videz podoben drugim. Le ena komaj opazna črta preči stezo ob njem. Tako kot tista vrvica, ki jo nastavljajo otroci z namenom, da bi se kdo spotaknil ob njo. Pasolini je bil ta vrvica. Kot britev je spotikal ta svet, kadar ni bil zadovoljen z njim. Hkrati so se ob njega spotikali drugi, ko niso bili zadovoljni z njim. Bil je namreč nabit z ljubeznijo do vsega, kar je počel – počel pa ni malo – in s sovraštvom do vsega, kar so počeli drugi v imenu nepravčnosti, netolerantnosti, razredne slepote in neenakopravnosti.

»Z malomeščani nimam stikov, stike imam z navadnimi ljudmi in intelektualci. Pač pa ima drobna buržoazija stike z mano – s pomočjo sodišč in policije ... Moje delo zaznamuje sovraštvo do države, v kateri živim. Rečem države (Stato) kot politično stanje (stato) stvari v njej ... To sovražim že od otroštva. Seveda pa s sovraštvom ni mogoče doseči ničesar.« (P. P. P.)

Pregoni, procesi, pravde.

Več kot tridesetkrat je bil na sodišču. Sodili so mu še po smrti. *Berač*, njegov prvi film, je hkrati tudi prvi film v zgodovini italijanske kinematografije, ki je bil uradno prepovedan mlajšim od osemnajst let. Kasnejši niso bili izjeme. Na beneški Mostri ga cenzurirajo in izločijo iz tekmovalnega programa, rimsko premiero pa zaznamujejo neofašisti, ki – tako kot spodobna kritika – ne prenesejo Pasolinijevega razumevanja trdega, subproletarskega sveta odpadnikov. Na platno pljuvajo. Odvetnik, krščanski demokrat, odkrije v filmu osebo – tatu in zvodnika –, ki nosi njegovo ime. Čeprav je v telefonskem imeniku več kot osemdeset Salvatorejev Pagliuccijev, mora Pasolini film popraviti in plačati stroške procesa. Na premieri filma *Mama Rim* poslušajo psovke narodove mladine, ki vpije, da se jim gnusi. Pasolini se ponovno zagovarja na sodišču. Kopijo filma *Skuta* zaseže policija, češ da naj bi zasmehoval vero. Dobi štiri mesece pogojne kazni. Film gre za pol leta iz obtoka in pride v kinematografe šele po cenzuri. Roman *Otroci življenja* napadejo komunisti in krščanski demokrati – zaradi morbidnega junaka rimskega podproletariata. Knjiga je eno leto pod embargom, kot prva izmed številnih kasneje zaseženih literarnih del. Če je bila slučajno zadovoljna cerkev, je udarila levica. Z redkimi izjemami – npr. Sartrom, ki je v filmu *Evangelij po Mateju* razumel,

zakaj je Pasolini poslal Kristusa v ekonomsko izžeto južno Italijo ne pa v Palestino, ki so jo nekoč zavzeli Rimljani. In zakaj bi lahko krščanski princip enakosti zagovarjal tudi Lenin, komunisti pa ne. Čeprav film *Ptički in ptičke* dobi v Cannesu nagrado, pade pod škarje in ostre kritike tradicionalistične intelektualne elite. *Teorema* sproži proces zaradi obscenosti. Cerkev Pasolinija obtoži zaradi "neokusne izrabe seksualnosti", levica zaradi mysticizma, religioznosti in reakcionarnosti, desnica pa zaradi perverzности. *Svinjak* Pasolini umakne z Beneškega festivala in ga pokaže v Gradežu, kjer ustanovi festival – alternativo Benetkam. Trilogija življenja *Dekameron*, *Canterburyjske zgodbe*, *Cvet tisoč in ene noči* je resda nagrajena z dvema medvedoma v Berlinu in projekcijo v Cannesu, a kritika govori o banalnosti in praznini. *Salò* oziroma *Sto dvajset dni Sodome* je v Italiji prepovedan. Ko so si ameriški distributerji komisijsko ogledali film, je polovica članov zapustila dvorano. Italija ga je sprostila šele leto dni po Pasolinijevi smrti. Namesto njega je bil obsojen producent Alberto Grimaldi.

Berač

Accattone (Acato) je Magdalenin zvodnik. Živi v rimskih predmestnih barakah in se družijo s sebi podobnimi postopači, ki – neosveščeni lastne usode – namesto z drugimi obračunavajo sami med seboj. Ko Magdalena odpove, ostane Accattone brez zaslužka. Sreča naivno deklico, sicer hčerko prostitutke, in se vanjo zaljubi. Poskuša spremeniti življenje, a tega ne zmore. Da bi ji kupil čevlje, ukrade ogrlico, ko pa mu zmanjka denarja, jo nagovarja k prostituciji. Umre na begu, ožigosan s preteklostjo in besedami slovesa na ustih: "Ab ..., dobro mi je ..." Smrt je edina prava svoboda za tiste, ki so prisiljeni živeti zunaj zakonov, ali za tiste, ki jih – tako kot Pasolini – zavračajo. Pasolinijev filmski jezik je podaljšek njegove literature. Je splet opazovanj in interpretacij. Snemal je na avtentičnih lokacijah in da bi ohranil verizem, je celo skonstruiral način skrivanja kamere – z njo se je stlačil v kartonske škatle oziroma improvizirane šotore. Vsi igralci so bili naturščiki oziroma njegovi prijatelji. Na beneški Mostri – vrteli so ga zunaj konkurence, ker ni šel skozi cenzuro – je izzval hude polemike, ki so trajale dva meseca. Prekinil jih je sam minister, ki je prepoved predvajanja dvignil s sedemnajstih na osemnajst let. Šikaniranja, bojkotiranja in napadi neofašistov, vse je koreninilo tudi v dejstvu, da je Pasolini svoje protagoniste z dna gledal z nekakšnimi simpatijami – s tem pa tudi prostitucijo, trdost, surovost in bedo malih delinkventov. Liberalen, kot je bil, si je to lahko in moral privoščiti v odnosu do tistih, ki so o tovrstnih izmečkih molčali. Pa tudi v odnosu do samega sebe, saj bo še naprej – tako v filmih kot sicer – upiral oči v družbo, ki ima v rokah vse vzvode kaznovanja, izolacije in obsojanja tistih, ki živijo izven njenih kodov. Z *Beračem* je drezal v odprto rano psevdo-vesti dveh Italij: tiste uradne, ne bogate ne revne, vesele, iskrene, z antičnim spominom zaznamovane in z makaroni obarvane, in druge Italije, revne, puritanske, nizkotne. Drezanje, ki je toliko bolj učinkovito zato, ker skozenj prebija resnica. Približeval se ji je že s tem, da v njem nastopajo neprofesionalni igralci, ljudje s ceste, ki onemogočajo odtujitveni odmik. Pasolini vstopa v "drugo kulturo": ta domuje v nedrjih prevladujoče – tiste, ki je po njegovem mnenju vzpostavljala kontinuiteto pred in medvojnega fašističnega režima ter nove vulgarnosti ekonomskega uspeha. Filmska naracija je trda, fotografija polna kontrastov. Mehkobo pridobi s statičnimi velikimi

Berač



plani in detajli. Dolge puščavske vožnje. Gibanje kamere je zreducirano na najnujnejše. Berač pravzaprav vsebuje ves kasnejši Pasolinijev filmski prijem. Kot "nepoznavalec" filmske gramatike (te ga je naučil v glavnem Bertolucci, ki je imel za seboj filmsko šolo) je njena izrazna sredstva izkoristil na povsem svež način. Iz manj je naredil več. Politični provokaciji je dodal vizualno, podobno "neprofesionalni" drži Duchampa; vnesel je način gledanja z novim pogledom. S pogledom na isto realnost, toda z drugačnim iztržkom, saj je pogled odkrival dramatično intimnost in trpko ironijo.

Mama Rim

P. P. P. sreča Anno Magnani z vso njeno dediščino iz Rossellinijevega filma *Rim, odprto mesto* (Roma, citta aperta, 1945) ter Viscontijeve *Lepotice* (Bellissima, 1951). Potisne jo v zgodbo o ljudeh, rojenih v blatu in socialnem peklu. V zgodbo o nežno strastni in spodleteli materinski ljubezni. Prostitutka "rimska mati" se odloči, da se bo odpovedala svoji preteklosti in se posvetila sinu, ki je mladost preživel po domovih. Kupi novo stanovanje in za sina načrtuje spodobno meščansko življenje. Toda novo industrijsko okolje, kamor se preselita, ni nič boljše od starih barak. Sin dvori deklici, ki kroži med vsemi fantiči. Zanj potrebuje denar. Mati mu z zvijačo najde službo, ki jo zapusti v trenutku, ko izve za njeno preteklost. Vsa njena prizadevanja, vsa njena volja za drugačnim, vse je zaman. Stvari so dane, določene, predistinjirane. Fant se vrne k prestopništvu in konča na oltarju psihiatrije in zapora. Po neuspelem samomoru "rimska mati" ostane sama s kontraplanom oddaljenega ubijalskega mesta. Trpko. Ljubezen, ki gledalca ubija, ko prosi, da bi košček svetlobe razgnal človeške razvaline. Ni naključje, da se pol filma sprehaja po fosilih nekdanjega antičnega imperija, okrog katerega kamera ne hodi kot turist, temveč kot arheolog, ki si upa načeti civilizacijske razvaline. Razsuti antični kamni, raztreseni po nikogaršnjem predmestju, nudijo skrivališče razsutim ljudem brez perspektive, kajti ta ni niti malo odvisna od njih samih. Pasolini s tem filmom uvede formulo težke alkimije, ki ji bo kasneje dosledno sledil. Kombinira profesionalne igralce s tistimi s ceste. V tem primeru to ni bilo lahko, saj je bila konfrontacija Anne Magnani, posebljene rimskosti, z rimskostjo samo (zanjo) velik izziv. Kar ta film loči od *Berača* – ravno tako blatnega filma – je podčrtavanje dejstva o nemoči vključitve oziroma spreminjanja stigmatiziranih. Obljuba višjih slojev o odpravi nižjih je

iluzija. Kakor izjava duhovnika, h kateremu se je zatekla mama, ko je svojemu fantu iskala priporočilo za delo: "Iz nič se ne zgradi nič." Odrinjen spodnji razred, ujet v lastne limite – tako ekonomske kot kulturne – je le "nič", obsojen na najslabši možni konec.

Skuta

Pasolini dela ogromno. Kljub šikaniranju vsako leto en film. Vmes piše. Skoraj vsak film ima za seboj več literarnih ali scenarijskih osnutkov. V štirinajstih letih posname skoraj dvajset filmov – in to po lastnih scenarijih! Lastne drame režira tudi v gledališču.

"Nekoč, ko sem bil mesec dni bolan," pripoveduje, "sem ponovno prebral vse grške tragedije in napisal šest gledaliških del!" Tridesetminutni srednjemetražec *Skuta* je posnet v manj kot mesecu in pol – in to dobra dva meseca po izidu filma *Mama Rim*. Tudi v *Skuti* se ne oddalji od vloge gramshijevega apostola. S chaplinovsko govorico spregovori o tistih, ki jih evangelij imenuje ubogi po duhu. Sicer je *Skuta* eden izmed štirih filmčkov omnibusa *RoGoPaG* (Ro-Rossellini, Go-Godard, Pa-Pasolini, G-Gregoretti). Po cenzuri so dobili še podnaslov: *sperimo si možgane!*

Mama Rim

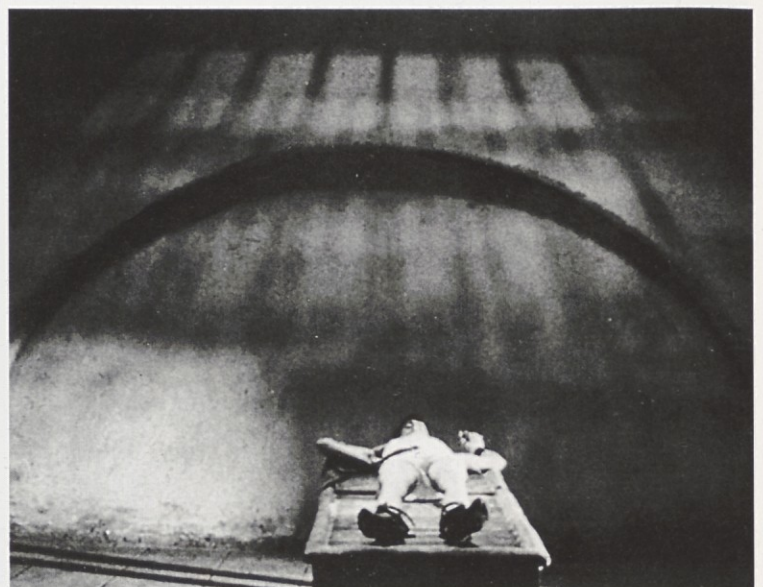
Vse štiri zgodbe na bizarno svetel način govorijo o koncu sveta. Četudi ima film več ali manj linerano strukturo, bolj kot kdajkoli prej vpelje ironično grotesknost "novih križanih" oziroma predkrščansko emocijo prestavi v kontekst vsakdanjega življenja brez kakršnekoli svetniškosti. Paralelnost med nekoč in danes podčrta s črno-belo tehniko, v kateri je posneta temna zgodba reveža – Kristusa. Kontrapunktna pripoved je v barvni inačici in predstavlja snemanje filma. Začini jo s kičem, ironijo in grotesknostjo na eni strani ter z esejističnimi traktati, metafizičnimi vprašanji in tragedijo na drugi strani. S tem filmom zaključí svojo "populistično" trilogijo, čeprav z mnogo bolj marksistično poanto, kot jo je naglasil v prvih dveh filmih. Razred baze, proletariata, revščine in dna je v svoji preprostosti in naivni dobroti bolj mehak kot trdi prebivalci predmestij v *Beraču* ali *Mami Rim*, hkrati pa tudi vulgaren in blasfemičen. Toda ne blasfemičen na način napada na evangelij – za Pasolinija najbolj sublimen tekst –, česar cenzura seveda ni razumela. Rezali so mu celo tekste, tako da je zadnji režiserjev (Wellesov) komentar ob smrti ubogega reveža, ki je najprej zvenel: "Edini način delanja revolucije" zamenjal z mehkejšim: "razumeti, da obstaja tudi on". Fraza o malem človeku (Pasolini: "Toda vi ne veste, kaj je mali človek. Je pošast, nevaren

Mama Rim

prestopnik, konformist, kolonialist, rasist, suženjist, kdorkoli-ist!") je bila preresnična, da bi jo prenesli. Stracci, revež, ki znotraj Wellesovega filma (filma v filmu) kot statist prehodi križevo pot (od pribijanja na križ do njegove samote, zadnje večerje in smrti oziroma božje oprostitve), ni zgolj zastopnik rimskega podproletariata, temveč simbolični heroj Tretjega sveta. Na drugi strani je režiser filma (Orson Welles) ekstrem, s katerim se Pasolini sicer ne identificira, saj posebej železno in diktatorsko moč produkcije, ne glede na to, da ga postavi v vlogo notranjega sovražnika, torej tistega, ki pervertira filmska (produkcijška) pravila in s tem napoveduje "kontaminacijo", ki jo bo marksistična intelektualna elita izvedla v smislu počasne integracije in identifikacije z meščansko pozicijo. Na začetku tega teksta je izpostavljena pasolinijevska odmrznitev renesančnih slik v gibljive oziroma minimalno gibljive slike zadnjih kadrov, v katerih sledimo smrti ubogega reveža. Vzpostavljena je analogija med nekoč žrtvovanim in na križ pribitim ter med filmskim statistom današnjih dni, ki je umrl zaradi prenažrtja. Na pripovedni ravni je analogija logična, izvirna, če hočete, tako kot so bile izvirne tudi rešitve Krzysztofa Kieslowskega, ki je črpal iz desetih božjih zapovedi, zapovedi današnjih dni. A za kaj in za koga se žrtvuje oziroma mora umreti Pasolinijev ubožec Stracci? Ali pa fantič iz filma *Mama Rim*, ki konča "pribit" na križ postelje v umobolnici? Čemu te smrti, ki jih Pasolini izpeljuje (formalno iz slikarstva, dejansko iz mizanscene) iz več tisočletij ustoličenega križa? So mu kakršenkoli ekvivalent? Bosta ta dva njegova reveža kogarkoli odrešila? Ne. V sami filmski zgodbi ne, celo Orsona Wellesa, ki to snema, vsa stvar ne gane. Davek na film, pač. V sami posledici filmske zgodbe pa. Tu je filmsko "posmrtno življenje", tu je moč tistega raja, ki ga krščanstvo vidi kot obljubo v naše boljše post-življenje, Pasolini pa le kot post-življenje naših del.

Besnost

Pasolini pregleda na tisoče metrov starih "obzornikov" in nepredvajanih dokumentarcev, številne iz Sovjetske zveze, da bi realiziral dokumentarni film, s katerim naj bi odgovoril na vprašanje: "Zakaj našemu življenju vladajo nezadovoljstvo, tesnoba, strah pred vojno?" Odloči se za zamenjavo vznesenih in zmagoslavnih filmskih komentarjev s svojimi (recitiranimi oziroma interpretiranimi) teksti. "Hotel sem uvesti nov dokumentaristični žanr, narediti ideološki in poetični dokumentarec ..." V kasnejših zapletih se interpretira v



offu zamenjata z dvema glasovoma, ki predstavljata klerikalno in komunistično linijo nove Italije, a vendar izdelek propade in ga producent, ki je botroval spremembam, češ da je Pasolinijeva prvotna ideja preveč ideološka, umakne iz kinodvoran, kjer se je tako ali tako predvajal le nekaj dni. Sicer ni ugajal niti komunistom samim oziroma tisti generaciji, iz katere je zraslo gibanje študentskih protestov leta 1968. Jeza, ki se začne s posnetki jedrskih eksplozij – simbolom krhkosti, ranljivosti sveta in hkrati grozovite moči –, je refleksija smisla zgodovine, neodgovornosti in hkrati nujnosti Utopije kot možnosti (nujnosti) vere v drugačen svet. Skozi obraze anonimnih, preprostih in zgaranih ljudi iz Sovjetske zveze, ki še verjamejo v spremembo, skozi trpljenje otrok Tretjega sveta odslikava razlike, ki jih umesti na “drugo stran” (kot nasprotje prvi oziroma pravi stranl): v kolonialistično in rasistično družbo, ki nosi odgovornost zgodovine, skupaj z vso nomenklaturo sovjetske tehnokracije. Evropa znotraj razcepa komunistov in antikomunistov, znotraj tradicije in mitskega napredka, vsa živa in kontradiktorna, kot tleča žerjavica, vržena pred kruti infantilizem ameriškega potrošništva, ki se ga je Pasolini tako bal. V kontrapunktih niza Tretji svet (Alžir, Kubo, Kongo), madžarske upornike iz leta 1956, frankiste, izraelsko vojsko v Egiptu, papeža, Marilyn Monroe, atomsko bombo ... in Jurija Gagarina, češ: “... od tam zgoraj so mi bili vsi bratje.” Od tam zgoraj je človeštvo v boju za vsakdanje preživetje zgolj milijarda obupanih insektov – a vendarle je odvisno od pogleda. In edino upanje v zmago razrednega boja je v preseganju klasičnega koncepta Zgodovine, v preseganju navajenega pogleda, torej.

Zborovanja v ljubezni

Raziskovalni film o takrat še tabu temi – seksualnosti. Poveže se z Albertom Moravio in drugimi komentatorji. Potuje od severa na jug Italije in se preprosto pogovarja z mimoidočimi, s kmeti, študenti, delavci, intelektualci, trgovci ... Postavlja enostavna vprašanja – o tem, kako se rodijo otroci, o seksualni svobodi, homoseksualnosti ... Dobi podobe “*al fresco*” – ne izdelava statistike in tudi ne sociološke razlage. Vse razlage so naše.

Evangelij po Mateju

Skoraj pol leta je raziskoval Palestino in svojo pot tudi snemal. Pozneje je številne posnetke zmontiral in jih v *offu* komentiral, a nikoli niso prišli v kinematografski obtok. Posnetki Arabcev (“običajni obrazi, lepota,

predkrščanska, živalska milina”) in v kontrastu vdirajoča civilizacija Betlehema. “*Zame je spiritualnost estetski, ne religiozni akt. Moja misel, da bolj ko so stvari majhne in ponižne, bolj so velike in lepe v svoji revščini, se je tu potrdila skozi estetsko doživljanje.*” Evangelij je potem posnel v Italiji (Pulija, Kalabrija, Lazio), razumel pa ga je v Palestini.

“*Lahko bi demistificiral biblijo, lahko bi razkrinkal Kristusa, Heroda, Marijo ..., toda kako bi lahko demistificiral smrt? Problem, ki ga ne morem demistificirati, je iracionalen, torej na neki način religiozen, je misterij sveta. Tega se ne da razkrinkati.*” Ni torej želel diskutabilnega dela in ni želel izpostaviti kakršnegakoli dogmatizma. Zanimala ga je smrt, “zaradi katere se naše življenje sploh osmisli”, zanimala ga je metafizika “svetega”, tistega, v kar se razum ne ujame. Krščanstvo, edina velika zgodba zahodnega sveta, ga je vznemirjalo skozi končnost – smrt, kot tisti edini veliki akt, ki ga je Pasolini prevedel v tragedijo. Toda krščanstvo to tragičnost z obljubo v drugi svet, ki se nadaljuje, spodbija. “*Samo smrt je in nič drugega,*” meni Pasolini, “*in vednost te končnosti potiska človeka v dejanja, ki puščajo posthumne sledi.*” Tovrstna razlaga nesmrtnosti je oklep njegovega evangelija. Ostane zvest biblijskemu tekstu. Še več: da bi izstopila moč Kristusove besede in revolucionarna moč njegovih dejanj, Pasolini odvzame besedo drugim. Kot je bilo rečeno že na začetku tega zapisa, celotno oznanenje Mariji, Jožefovo sprejetje njene umetne oploditve, angelov vstop in rojstvo, vse se odvija v tišini pogledov in v igri planov. Nemost vleče v poklon treh kraljev, v beg v Egipt, pobjo prvorojencev, krst, v Jezusovo srečanje z apostoli, ozdravitev in v čudeže. In potem, ko Kristus spregovori, je teža njegove besede toliko večja. Besedo – tisto, ki jo je ohranilo izročilo in potem institucionaliziralo pisanje evangelistov – vrne v dejanja in jih okrepi s filmsko pisavo. Izraziti statični kadri, veliki plani, časovne elipse in ločevanje poglavij z glasbenimi poudarki. Bacha in Mozarta nadgradi z vdorom ruskih popularnih motivov, s spiritualističnimi zvoki tretjega sveta in z zgovornimi pasusi tišine. “*Moj Kristus ni stalinist, kot so mi pripisali nekateri, prej sem imel v mislih Lenina. Kult osebnosti je divinizacija človeka in Kristus je razumljen kot božji sin.*” (P. P. P.)

Njegov (le njegov?) Kristus je revolucionar za barikadami, ki je bil v določenem zgodovinskem trenutku na antikonformističen način, torej s posebnim orožjem (nastavi sovražniku še drugo lice) zmožen “... nevzdržnih škandalov. In zato so ga križali. Logično je,

Skuta

Kaj so oblaki?





Evangelij po Mateju

Ptički in ptičke

da je bil sprejet kot revolucionar." Tu se je z njim identificiral in njegova publika je bila zbegana – če je že našla koordinate med marksizmom in Kristusovim naukom, ni razumela kontradiktornosti Pasolinijevega stališča, stališča tako drugačnega človeka, ki je film za povrhu še posvetil papeževemu spominu. Pasolini je odgovarjal, da ga je lahko posnel prav zato, ker ni katolik v restriktivnem pomenu besede: "Nimam inhibicij, ki jih lahko ima vernik (slednjega je strah pred pomanjkanjem spoštovanja) in nimam inhibicij nezavednega vernika (ki ga je strah katolicizma kot vrnitve v konformizem)." A hkrati so bili intelektualci zadovoljni (vključno s Sartrom). V priprave za *Evangelij* je P. P. P. vložil ogromno dela. Nastajal je od njegovega prvega filma dalje. Dan preden je začel snemati, še ni imel zasedene glavne vloge Kristusa. Ni vedel, komu naj bi ga zaupal. Da bi podčrtal duh drugačnosti, predvsem uporništvu, je na začetku razmišljal o sovjetskem pesniku Evtušenku, v igri sta bila tudi simbola beat generacije – Jack Kerouac in Allen Ginsberg. Po številnih preizkusih se je zatekel celo k profesionalnim igralcem. Dvome je rešilo naključje: dan preden je odpotoval na snemanje, je spoznal katalonskega študenta literature (Enrique Irazoqui), ki je napisal esej o njegovi knjigi *Otroci življenja* in ga je po vsej sili želel spoznati. Takoj ga je povabil k sodelovanju, saj je bil navdušen nad njegovim izrazitim obrazom, ki ga je spominjal na upadle in podolgovate linije El Grecovih podob.

Ptički in ptičke

Nastanejo v obdobju Pasolinijevih dvomov v marksistično gibanje (ne marksizem sam), ki je postalo modno in je sprožalo vprašanje, ali se revolucionarji lahko kopljejo v meščanskem ugodju, in v obdobju smrti velikih iluzij generacije, ki je rasla s komunizmom Togliattija in Gramscija.

"Spoznal sem ga na precej nenavaden način. Imel sem šestnajst let. Poliral sem pohištvo in se ukvarjal z mizarstvom. Nekega dne sem prijateljem rekel, da ne grem delat in predlagal, da se gremo raje potepat. Odšli smo na hribček in tam naleteli na ekipo – Pasolini je snemal Skuto. Po naključju je bil tam tudi moj brat, ki je delal kot tehnik. Predstavil me je režiserju. Pasolini me je pobožal po glavi. Od leta 1965 pa vse do njegove smrti sva bila prijatelja. Deset let. To je bila močna zveza, polna vitalnosti, čustev in tudi trpljenja." (Ninetto Davoli)

Tipičen *road movie*, romanje ex-proletariata po razvalinah civilizacije in iluzij. V neznano smer. Toto (Innocenti Marcello – Nedolžni Marčelo) in prvi izmed njegovih osemnajstih otrok (Innocenti Ninetto – Nedolžni Nineto), sin, ki ga igra Ninetto Davoli, potujeta od ene do druge smrti. Na poti srečata krogarja, utopista in levičarja, ki jima pripoveduje zgodbe o ljubitelju ptic, svetem Frančišku Asiškem. Postaneta del zgodbe, da bi na koncu – brezverna kot sta – krogarja pojedla. Pasolini je sedaj drugačen, ironičen; ni več ciničen znotraj "etike" preživetja (*Mama Rim, Berač*) ali grotesken kot nekoč (*Skuta*). Iz metafore v metaforo. Ulice, poimenovane "*Benito, solza – nezaposlen*", table z napisi "*Istanbul 4253 km*" ... Oče Toto zastopa nedolžne, ki s svojim nevedenjem perpetuirajo nepravilni svet, nad katerim se seveda pritožujejo. In potem je tu krogar kot "čisti intelekt", za katerega v novih barbarstvih ni prostora. Oče in sin lebdita v tem svetu, ne da bi se v svojem revnem življenju spraševala zakaj in tudi ne kam (hodita kar tako, kamor jih nese), njun sopotnik kot slepi zagovornik zgodovine pa ne odmeva več. Nemogoč dialog, dialog med tujo govorico, pohod v prazno, kjer je jasno, da Pasolini ne verjame več v moč komunikacije in v obrat intelekta k ljudstvu. Zato mu tudi – da bi se izognil posledici tega vedenja oziroma deziluzij – ne ostane drugega kot simbolna destrukcija (po-žretje). S tem filmom stopa Pasolini v novo obdobje – obrne se k metaforam, posrednemu jeziku in k "proznemu filmu", kot imenuje svojo novo poezijo. V novem kontekstu razmišljanja pa ne izpusti vprašanja "krivde ubogih in nedolžnih", ki s svojo nevednostjo perpetuirajo nepravilnost, in hkrati tudi krivde v odnosu do razgledanih, ki v svetu novih barbarstev morajo umreti – pogoltani prav od tistih, ki jih podpirajo. Če krogarja požrejo, ga tudi zato, ker jih v tej vlogi moti, jim vzbuja nelagodje, skratka – ne glede na to, da ga pohrustajo češ, "če ga ne bomo mi, ga bo nekdo drug" – kot blago, kot klasičen meščanski obred izmenjave in prebave stvari.

"Kakšen je bil najin odnos na snemanju? Moral sem biti resničen. Zame je bila to igra. Ne-delo. Povedal mi je, kako naj se smejem ..." (Ninetto Davoli)

Pogled na Zemljo z lune

Producent De Laurentiis predlaga De Sici, Viscontiju, Rosiju, Bologniniju in Pasoliniju omnibus na temo ženska – čarovnica in fatalka. Pasolini se odloči za stripovski in nemi pristop v chaplinovski maniri. Toto in

njegov sin – neke v nedoločeni prihodnosti – objokujeta smrt žene oziroma matere, ki je umrla zaradi zastrupitve z gobami. Na njen grob postavitva ogromen kip gospodinje. Zdaj iščeta nadomestek. Srečata Silvano Mangani, ki je lepa kot svetnica. Pride do poroke, celo zadovoljnega življenja, a sčasoma želita več. Želita boljše življenje – za to pa je potreben denar. Izmisli si načrt: Silvano pošljeta na vrh rimskega koloseja, kjer naj bi se pretvarjala, da bo naredila samomor. Ženi oziroma materi zdrsneta na bananinem olupku, ki so ga odvrgli turisti (!). Toto in sin (Ninetta Davoli) razmišljata o novem nagrobniku. Kaj je ženska – čarovnica, fatalka ali gospodinja – ob moških, ki so čarovniki, fatalci in egoisti? Ali je spomenik (odtis) moškega kot očeta, moža, sina? Pasolini je sledil vzorcu prvih chaplinovskih prijemov, kjer je govorica slike prevzemala govorico odsotne besede. Eksplicitno sledeč tej kastraciji besede Pasolini ne napiše klasičnega scenarija, temveč snemalno knjigo v obliki stripa. Komičnost, v katero zavije film, pušča ves priokus absurde samote ljudi in njihove nesposobnosti (nemoči) komunikacije. Komičnost, ki meji na cinizem. V njem se prekriva eksencialistična bol posameznika znotraj mase, ki je oropana ljubezni in zgodovine. Pasolini se obregne ob Tretji svet, ki ga zahodni turisti dojemajo zgolj skozi eksotične fotografije. V tednu dni med pripravami na film *Kralj Ojdip* oziroma po vrnitvi iz Maroka je Pasolini posnel še en kratek film *Kaj so oblaki?* s Totojem in Ninetto, ki naj bi bil ravno tako del omnibusa *Kaprica po italijansko*. Tudi tu gre za potovanje – tokrat čarovnik sledi “zvezdi”, ki naj bi napovedala novega mesijo. Film je bil predvajan in zmontiran veliko pozneje, saj je bilo snemanje zaradi Totojeve smrti prekinjeno. S tem filmčkom je prekinil drugi cikel komične in groteskne poezije, da bi prešel na svoje življenjske literarno-filmske projekte, na roman *Petrolej* in na filmsko mitologijo.

Kralj Ojdip

V kontrastu z Ojdipovo nedolžnostjo, zaznamovano s trpkou usodo na eni in krivdo na drugi strani (ta domuje v zavračanju resnice), Pasolini uprizoni neke vrste obrat: njegov Ojdip je človek, ki mu je spoznanje lastne usode dano že od samega začetka, vendar se proti tej vednosti bojuje, ker ne prizna soodgovornosti za zlo, ki je v njem. Prolog in epilog postavi v sedanju, v čas in prostor lastne mladosti in odraščanja. Slepoto umesti v civilizacijsko držo, kot mižanje pred lastnim zavedanjem, pred resnico, ki je morda grozovita: “*Kar sem razbral iz Sofoklesa, je prav nasprotje med absolutno nedolžnostjo in nujno po vedenju. Ni toliko krutost življenja, ki pogojuje prekrške, zločine in prestopne, kot dejstvo, da ljudje nočejo razumeti zgodovine, življenja in realnosti.*” Torej, zaprimo oči pred resnico in nadaljujmo s potjo vse do končne katastrofe, tako kot Ojdip. Kje je sedaj mesto intelektualca oziroma tistega, ki “ve”? Da s svojimi sredstvi išče drugi svet, da nadleguje svet, da ga spodnaša in obrača? Ojdip, ki slep blodi po stoletjih zgodovine, se na koncu zateče v sedanost, prav v tisto, v kateri je prvič spregledal sam Pasolini. Ojdip umre tam, kjer se je rodil in kjer mu je bila dana luč zavedanja. Kombinacija tretjega sveta (Maročani, prazni prostori ...) in divjega sveta sedanosti, fleksibilnost kamere, ki se je začela bolj gibati, in oddaljevanje od klišejev črno-belega kontrasta, od statike in slikarskih aluzij iz prejšnjih filmov – vse to odpira novo poglavje v Pasolinijevm opusu. Dopusti vstop igralcem iz avantgardnih vrst (Living Theatre) in profesionalcem, ki jih dopolnjuje z anonimnimi podobami Maročanov.

Tretji svet: Indija

Kaj je za Pasolinija Tretji svet? Ni (samo) alternativa “prvemu”, katerega korenine je raziskal skozi Sofoklesa, skozi Mateja ali skozi Marxa. Tretji svet, o katerem že dolgo sanja, je izvor tiste družbe, ki ima potencialne možnosti drugačnega, novega bivanja. Je tisto bogastvo ljudstva (mase), ohranjeno nedotaknjeno ali imuno pred meščansko miselnostjo, ki ga je stoletja izžemala. V šestdesetih je prišlo do številnih osvobajanj kolonij in Pasolini je v raziskovalno-poetskem filmu zoperstavil racionalnemu svetu zahodne demokracije arhaičen svet – sveti svet, iracionalni, religiozni in z lokalnimi tradicijami prežet Tretji svet. Analiziral naj bi politično samozavedanje arabskih dežel, Afrike, Indije, Južne Amerike in severnoameriških rezervatov. A projekt je bil gromozanski in producenti mu niso bili naklonjeni. Priložnost se mu je ponudila na televiziji, a vendar le za delček tistega, kar je načrtoval. Tako so nastale *Notice za film o Indiji*. Zastavi enostaven koncept pogovorov z ljudmi vseh možnih milijejev, kast in provinenc. Prvi del se naslanja na staro indijsko zgodbo o maharadži, ki nekega dne, ko obišče svojo posest, zagleda dva tigra, ki umirata od glada. Navdahnjen z božansko voljo jima ponudi svoje telo in ju reši. Druga je ambientirana v čas osvoboditve Indije pred angleško kolonializacijo in sledi družini, ki se je odpovedala vsemu, na račun vsega oziroma lastnega življenja. Vse pa prežemajo posnetki, ki jih je lovil z Arriflexovo kamero na rami. Film izpostavi nasprotje med vidnim revnim in nevidnim bogatim; med bedo navadnih ljudi in njihovim notranjim mirom; prepozna milino, videno v milosti vsakdanjih gibov in nasmehov, polnih notranjega žara. “*Zahodnjak, ki gre v Indijo, ima vse, a ne da ničesar. Indija pa, ki nima nič, v resnici da vse. Toda kaj?*” zaključuje Pasolini. Odgovor je v slikah, ki spremljajo njegovo vprašanje v *offu*. Telo mrtveca, ki gori na pokopu. Indija, kot maharadža v procesu “demokratizacije”, tvega, da lahko ponudi samo lastno smrt.

Teorema

Film, ki Pasolinija najbolj ožigosa in izobči. Film, ki je nastavljen v prologu, posnetem v obliki televizijskega dnevniškega prispevka. Novinar intervjuja delavce, ki jim je lastnik podaril tovarno. Delavci ne znajo ali pa nočejo odgovoriti na njegovo vprašanje: “*Ali industrijalec (meščan), ki podari tovarno, greši?*” Sledi špica in eksplikacija izreka, ki servira absurdno situacijo v meščanski družini. To obišče Gost (Terence Stamp), s katerim se avtor pravzaprav sploh ne ukvarja, temveč usmeri vso pozornost v odzivanje celotne družine nanj. Gost je zgolj tam, nekdo pač, bere Rimbauda in v njegovo prisotnost se zapletejo vsi ožji in širši člani družine – od služkinje dalje. Vsi izkusijo njegovo ljubezen (ljubezen?), sin, mati, študentka in oče. Ko fant odide – tako skrivnostno, kot je prišel –, njegova odsotnost vse zaznamuje. Odločilno se spremeni služkinja, ki se umakne v rojstno vas in z okusom greha je koprive. V pokori čaka njegovo (nikdaršnjo) vrnitev. Študentka konča v umobolnici, sin se zgubi v slikarstvu, nekoč monogamna žena nabira nova srečanja, oče pa se, ob popolni izgubi identitete, odcepi od realnosti (in tudi od tovarne). Kje korenini ta navidezna iracionalnost? Zakaj taki tektonski premiki s tako malo potresnih sunkov? Kdaj se sesujejo okopi? Zakaj se sploh lahko sesujejo? Kako se lahko podre red, tako gotov vase, tako demokratičen na zunaj in tako stabilen v času? Ljubezensko in seksualno izkustvo vsem zamaje, uniči ali sprevrže kode – bodisi v moralnem, političnem ali artističnem smislu. Gost je ob vsem tem irrelevanten.

Medeja

Mario Callas je Pasolini prvič srečal na beneškem letališču. Maria mu je pred vsemi padla v "posiljen" objem, kar je imelo za posledico obrekovanje o "idilični zvezi". Maria je takrat že vedela, da se bo njen Ari poročil z Jacky Kennedy in je prek naklonjenosti drugega in drugemu poskušala izbrisati sledove obupa ob prekinjenem devetletnem odnosu z Onassisom. Bila je povsem na tleh, tri leta ni bila na odru in njena samozavest je bila povožena. Pasolinijeva ponudba, da igra Medejo, je bila terapevtska. Igrala naj bi žensko, ki je bila – tako kot ona sama – ponižana in izpostavljena zahrbtnosti (Jazonovega) izdajstva.

Pasolinija ni toliko zanimal prevod Evripidove tragedije, kot so ga zanimale Medeijine vizije (tako je tudi delovno poimenoval film). Zanimaril je stebre Evripidovega mita, minimalno poudaril odnos, izdajstvo, kratkotrajno Medeijino materinstvo ... Ljubezen, smrt, uničenje, jeza, objokovanje, žalost ..., vse je vkljenil v hladnost – celo Medeijino "strast", zaradi katere zapusti svojo deželo in svoj svet. Vse je mrzlo kot smrt. In vse je tiho. Tišino prebija le antična japonska glasba in ljubezenski iranski spevi. *Medeja* je film, viden z očmi Tretjega (idealnega in idealiziranega) sveta.

Svinjak

Medtem ko je snemal *Medejo*, se je soočal s posledicami *Svinjaka*. Dve naraciji – prva ambientirana v nedoločen čas 15. stoletja, po kateri tava fant, ki se hrani z vsem, kar dobi, tudi z ljudmi. V drugi, paralelno potekajoči zgodbi, pa tava vulgaren eksploatator, industrijalec Klotz. Ob njem je sin Julian, utelešenje nemškega neokapitalizma, kar naj bi bilo vstajenje starega, kanibalskega, nacionalsocialističnega tretjega rajha. Vmes oči nedolžnega in preprostega fanta (Ninnetto Davoli), zmožnega ohraniti tisto realnost, ki drugim uhaja.

Poema o tretjem svetu: notice za afriško Orestejo

Pasolini je načrtoval, da bi Ajshilovo Orestejo posnel v Afriki in jo adaptiral v današnji čas. A prej kot drugo, ga bo (tudi tokrat) zanimala usoda "črnega" človeka, tistega, ki ga zahodni pogled poenostavi v primarnost, arhaičnost, prvinskost in umazano čistost.

Dekameron, Canterburyjske zgodbe, Cvet tisoč in ene noči

Pasolini se s trilogijo življenja poslovi od kritike meščanske potrošniške družbe. Raziskuje užitek v posedovanju užitka. Še najbolj uspešno v *Cvetu tisoč in ene noči*, kjer dobesedno zadene poezijo podob in kjer najde harmonično sozvočje v lepoti čistega, nekontaminiranega in svetlega Tretjega sveta. Ena zadnjih sekvenc v zadnjem filmu trilogije prinaša posnetke, ki jih je Pasolini nekoč znal posredovati le s trdim in zgovornim podukom (koliko sanj je bilo od njegovega prvega filma dalje trpkih in izgubljenih!). V sanjah princese Dunje v filmu *Cvet tisoč in ene noči* je pokrajina grandiozna, nezemeljska in – enostavno lepa. Golob se s krilom ujame v mrežo. Reši ga golobica in skupaj odletita v jasno, nezasenčeno nebo. Če življenje – kreativni feminilni element v podobi bele golobice – lahko reši tesnobo racionalne sivine goloba, ujetega v mrežo Zgodovine, potem zagotovo drži, da Zgodovina (golob) ne more rešiti kreativnega in primarnega bivanja golobice. Kajti ko se ujame Zgodovina (meščanska, seveda), golob mirno odleti naprej in dopusti, da se golobica sama rešuje oziroma umre v svojih osvoboditvenih prizadevanjih. Racionalnost ne rešuje sveta, ne glede na to, da ji prav iracionalnost ponuja pomoč.

Salò ali 120 dni Sodome

Markiz de Sade je *Sto dvajset dni Sodome* napisal v bastijski celici pred več kot dvesto leti. Republiko Salò ob Gardskem jezeru sta v zadnjem letu druge svetovne vojne osnovala Hitler in Mussolini kot nekakšno bazo oziroma "štab" v boju proti zaveznikom in osvoboditeljem. Štirje gospodje v vili zberejo mladenke in mladeniče, ki jih v racijah polovijo po bližnji okolici, da bi jih sadistično in fetišistično izrabljali. Ritualni perversnosti se stopnjujejo v končno serviranje izrebkov in v natečaju za najlepšo zadnjico. Prva nagrada je smrt. Meje, ki režejo gospodarja od sužnja. Ukaz od izvršbe. Moč od svobode.

"*Med vojno sem v Casarsi iz cerkvenega zvonika gledal, kako so Nemci grozili štirim mladim fantom. Obesili so jih na mesarske kavlje in pustili, da so umrli. Ta strah pred nasilno smrtjo me je zaznamoval. Prazen trg s tovornjaki fašistov, čakanje, bojazen pred koncem – to so motivi, ki so me prisilili v Salò,*" piše Pasolini.

Film je bil posnet v težavnih situacijah. Pogosto so se upirali tudi igralci, ki niso hoteli izvajati obscenih prizorov in izgovarjati tako trdih in hladnih dialogov. Pasolini je vztrajal pri svojem načelu zavestne predstavitve "bistva nasilja". Ko so po Pasolinijevi smrti sodili producentu filma – in ga obsodili na dva meseca pogojne kazni (sicer je bil Alberto Grimaldi v tistem času pred sodiščem tudi zaradi Bertoluccijevega *Zadnjega tanga v Parizu* (Last Tango in Paris, 1972) – je dejal: "*Pasolini je hotel povedati le to, da oblast lahko ljudi spreminja v blago in v predmete z menjalno vrednostjo. Pasolini je to povedal na način, ki je bil njemu lasten: agresivno, dramatično in ekstremno.*"

Salò je zagotovo ekstremen film, ki odgovarja na vse, čemur se upira toleranca, in na vse, kar družba daje od sebe: na nasilje, perversnost in moč. Uokvirni fašistično ikonografijo – rituale, procese, hranjenje, iniciacije ..., vse do obreda samo-požrtja. Film ima epilog. Med obscenimi obredi dva adolescenta, že naveličana mesenega predajanja, poslušata radio, kjer predvajajo Orffovo *Carmino Burano*. Zamenjata postajo. Sliši se pesmica iz zgodnjih štiridesetih let: "*Sem tako žalostna ...*"

"Znaš plesati?"

"Ne."

"Daj, poskusiva!"

"Kako je ime tvoji puncici?"

"Margherita"

Kar naenkrat se v očeh dveh, ki sta sodelovala pri barbarskih ritualih, pojavi normalnost. Nista povsem dehumanizirana, tudi onkraj človeškega konca je neka moč, ki je zmožna novega začetka. Je prav, da življenje nadaljuje svojo pot, ne glede na vse? Je mogoče znotraj terorja pomisliti na to, kakšna je videti punca? Pasolini ni bil povsem prepričan. Posnel je več in različnih konca. Ena izmed idej je bila možnost, da film zaključí z rdečo zastavo in napisom: Ljubezen. A to je kmalu zavrgel, saj mu je šla pacifistična poza takratnih gibanj hudo v nos. Zavrgel je tudi drugo idejo, ki je predpostavljala vroč boogie-woogie, v katerega naj bi se vključila celotna ekipa filma – razen štirih gospodov. Sicer jo je posnel, a se mu je zdela banalna, vključno z rdečimi zastavami, ki so si jih izposodili pri bližnjih komunistih in naj bi ob boogie-woogiju plapolale v ritmu obrata. Tako je zaključil z Margherito. Čeprav je idejo komunizma, kot edino pot iz barbarstva, vlekel med filmom z drobcí, kot so stisk pesti, neposlusnost bežečega...



“Tudi film mora biti moje orodje. Ni važno, če ga še ne poznam. nasprotno, to je celo moja prednost.” Pasolini je bil luciden mislec. Retorik s preciznimi argumenti. Pisatelj. Slikar. Esejist. Pesnik. In netipičen filmar. Netipičen v toliko, da ni spoštoval filmske gramatike in uveljavljenega obrtnega oziroma narativnega koda. Prej je spoštoval svoj vizualni čut, razbrzdani v strasti do renesančne umetnosti in do Dreyerjeve oziroma Eisensteinove epike. Odločitvi za film je botrovala zgolj želja, “da se izrazi v drugačni tehniki”. A vendarle velja to željo razumeti tudi kot redefinicijo njegove vloge intelektualca, ki se je morala soočiti z enim izmed (že tedaj) najpomembnejših sredstev masovne komunikacije. “V šestdesetih sem se posvetil filmu. Zakaj? Ker je takrat nastopila globoka kriza italijanske kulture. Pravzaprav kriza vseh ideologij, ki jo je poganjal rastoč neokapitalizem. V literaturi sem bil že definiran in fazo antiromana sem tudi že preživel. Zato sem začel s filmom. Odkril sem svoj jezik. Mogoče tudi zato, da bi prestopil nacionalne meje.” (P. P. P.) Moral je torej “sestopiti” iz avle, v kateri je nastopal kot literat, in poseči po produkcijskih orodjih množične kulture, da bi prav z njimi udaril tiste in tisto, kar je imel vedno na ustih: ignorantsko malomeščanstvo. Že prvemu delu se je približal z vsem entuziazmom navčca, nezavedajoč se uporabnih navodil, ki ga to orodje zahteva. Niti v produkcijskem niti v obrtno-tehnološkem smislu. Prvo delo je na primer nastajalo tako, da je preslikal na stotine fotografiji, ki so mu – s scenarijem vred – “dovolile”, da je lahko posnel dve poskusni sekvenci (v produkciji Fellinijeve firme Federiz). Rezultat naj bi bil katastrofičen, razglašen, brez (v veliki meri namenoma) spoštovanja filmske gramatike (veliki statični plani, gibanje v stilu Eisensteinovih nemih filmov.) Poslali so ga stran in v depresijo. Za eno leto, a vendarle predpostavljam, da je tej ne-tehniki ostal vsa leta zvest.

“Film je jezik. Transnacionalen jezik. Za vse veljaven jezik znakov. Realnost prek realnosti.” (P. P. P.)

Pasolini je bil intelekt (in literat) tako na samem snemanju kot v samem filmu. Na snemanju si je privoščil dolge meditacije, nenadne spremembe že dogovorjenih scen, včasih je bil popolnoma nezainteresiran za nasvete tehnikov, drugič je široko prepuščal odločitve prav njim, medtem ko je resno razpravljal o poziciji filmskega kritika, hkrati pa absolutno zahteval, da sam posname vsako sceno.

Pasolini, italijanski zločin

Tako je Marco Tullio Giordana leta 1995 naslovil film (*Pasolini, un delitto Italiano*), ki obravnava Pasolinijevo smrt. Smrt, ki še danes ni razjasnjena in ki bo najbrž večno podvržena dvomom. Morda tudi krivdam, kajti Pier Paola – eno najuspešnejših in hkrati najbolj spornih oseb italijanskega kulturnega življenja, ki je preživela skoraj trideset procesov, številne zasege knjig, pljuvanja na lastna platna in zaznamovanja zaradi nikoli skrivane drugačnosti – so leta in leta obsojali na smrt. Paolo Pelosi, fant, ki naj bi ga 2. novembra leta 1975 tudi dejansko ubil, je na neki način izpeljal nezavedne vzgibe tistih, ki so ga napadali na polju sodišč, politike, ideologije in morale. Ne le Giordanov film, tudi dosjeji napeljujejo k možnosti, da je bil P. P. P. žrtev več in ne le enega morilca. Takrat sedemnajstletni Pelosi je dobil devet let zapore – umor je priznal in zanikal soudeležence, a mogoče tudi zato, ker bi mu sicer sodili po zakonih za mladoletnike, proces pa bi postal odmevnejši. Pelosi je pritrtil, da se je – po nedokončanem oralnem odnosu – v avtomobilu uprl nadlegovanju režiserja in ga – v samoobrambi – ubil, nato pa še povozil njegovo truplo. Toda, ali je bil droben fant zmožen take premoči nad gibkim in čvrstim Paolom? Mogoče je policija res naredila vse, da bi ostal primer čimbolj zakrit – konec koncev je njegova smrt sovpadala z izbruhom terorizma, Pasolini pa je malo pred smrtjo naredil spisek kompromitiranih oseb! Toda kaj, če je Pasolini to smrt želel? Je morda ocenil vrednost žrtve in si kot Kristus izbral svojega Judeža? Zakaj bi sicer fanta odpeljal na večerjo, preden sta se zatekla v tisto odmaknjeno predmestno puščavo okrog Ostie, potreseno z bednimi barakami in svinj nevrednimi luknjami? Sadomazohizem, so trdili tisti, ki so njegovo življenje razumeli kot hojo po rezilu noža. A vendarle, ta hoja ni rezala le njega, rezala je vse, ki se jih je dotikal. Smrt daje življenju smisel. Morda. A kot da bi bilo pri Pasoliniju drugače. Kot da življenje daje smrti nesmisel. •

Opomba

Tekst je bil originalno napisan za katalog, ki ga je ob režiserjevi retrospektivi oktobra letos izdala Slovenska kinoteka. V Ekranu objavljamo rahlo prirejeno in skrajšano inačico.

Ptički in ptičke

Kralj Ojdpip

Pasolini – filmografija

1961
Berač
 Accattone
 (35mm, čb, 116 min.)

1962
Mama Rim
 Mamma Roma
 (35mm, čb, 115 min.)

1962
Skuta
 La Ricotta
 (epizoda iz omnibusa *RoGoPaG*)
 (35mm, čb/barvni, 35 min.)

1963
Besnost
 La Rabbia
 (35mm, čb, 53 min.)

1964
Zborovanje v ljubezni
 Comizi d'amore
 (35mm, čb, 90 min.)

1964
Določanje prizorišč v Palestini za Evangelij po Mateju
 Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo
 (16mm, čb, 52 min.)

1964
Evangelij po Mateju
 Il Vangelo secondo Matteo
 (35, čb, 137 min.)

1966
Ptički in ptičke
 Uccellacci e uccellini
 (35mm, čb, 91 min.)

1966
Pogled na zemljo z lune
 La Terra vista dalla luna
 (epizoda iz omnibusa *Čarovnice* (Le Streghe))
 (35mm, barvni, 31 min.)

1968
Kaj so oblaki?
 Che cosa sono le nuvole?
 (epizoda iz omnibusa *Kaprica po italijansko* (Capriccio all'italiana))
 (35mm, barvni, 30 min.)

1967
Kralj Ojdip
 Edipo re
 (35, barvni, 104 min.)

1969
Notice za film o Indiji
 Appunti per un film sull'India
 (16mm, čb, 34 min.)



Teorema



Canterburyjske zgodbe

1968
Teorema
 Teorema
 (35mm, barvni, 98 min.)

1969
Papirnata roža
 La Sequenza del fiore di carta
 epizoda iz omnibusa *Ljubezen in besnost* (Amore e rabbia)
 (35mm, barvni, 10 min.)

1969
Svinjak
 Porcile
 (35mm, barvni, 98 min.)

1970
Medeja
 Medea
 (35mm, barvni, 110 min.)

1970
Dekameron
 Il Decameron
 (35mm, barvni, 110 min.)

1970
Notice za afriško Orestejo
 Appunti per una Orestiade africana
 (16mm, čb, 63 min.)

1971
Zidovi mesta Sana
 Le mura di Sana'a
 (35mm, barvni, 13 min.)

1972
Canterburyjske zgodbe
 I Racconti di Canterbury
 (35mm, barvni, 110 min.)

1974
Cvet tisoč in ene noči
 Il Fiore delle mille e una notte
 (35mm, barvni, 129 min.)

1975
Salò ali 120 dni Sodome
 Salò o le 120 giornate di Sodoma
 (35mm, barvni, 116 min.)