

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 Sodom ter vztrajajo pri čvrsti in lagodni trditvi, da je Sade „dolgočasen“. Pasolinijev film torej ne more požeti nikogaršnjega 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, ekstatična lepota enciklopedičnih ilustracij. Jestiti iztrebke? Iztakniti oko? Stresti igle v jed? Vse vidite: krožnik, blato, packanje, zavojček 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 njegov) ni nobene simbolike: po eni strani groba analogija (fašizem, sadizem), po drugi črka, minuciozna, vztrajajoča, razstavljena, skrbno izdelana kot slika naivca; 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 objekte 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 privilegiran 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 trmoglavno 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 razuzdancov. 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** njegov 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 navsezadnje** 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 nežni 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-



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 predprava. (Naj povemo mimogrede: nismo še posvetili dovolj pozornosti Pasolinijevi humoristični žilici, ki je pripeljala do resničnih mojstrov: **Che cosa sono le nuvole?** je odličen 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

tehnike 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 Orestide 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)

PREVEDEL BRANE KOVIČ