

POGOVOR S PASOLINIJE

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 močností.

Šele takrat, ko tudi v svetu filmske govorice 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, sekvenec, 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 preblistu: 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 govorice 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 obsednosti 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 govorica v bistvu metaforična govorica.

Pasolini

Da.

Bertolucci

Ali ima v tem primeru, pri opisovanju nekega obraza ali predmeta, opisovanju, prežetem z naturalizmom, tudi metaforičen dosegi 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 govorico s pomočjo podob, v družbi, ki bi komunicirala zgolj s podobami ... To je seveda absurda 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 besedanjak 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 obvladovanja 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

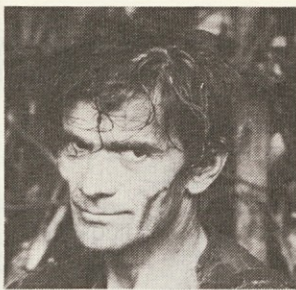
Toda v najširšem smislu, če je namreč v klasicizmu vse formalizem.

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 prezirom, 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,



se pravi, da je Godardova poetika film (le cinema). 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 dvomje med „klasiki“, se pravi cenjenimi cineasti, vzeti mi za vzor (ki so bili tudi sami antiklasiki 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 sprejemem 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 psovilo prenašanje bede takoj pokaže kot značilnost „ubogih grešnikov“. Sicer pa

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 vprašanju nek drug, bolj specifičen smisel.

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 hrupom 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 preseženi 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

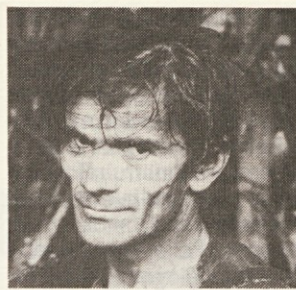
Nikoli nisem dobro razumel, kaj je to „spektakel“ ... Vendar mislim, da je v filmih, ki sem jih doslej videl, spektakel vedno bolj ali manj prisoten, glede na to, da avtor predstavlja določeno realnost in je njegov film zategadelj vedno na nek način realističen. Razen če ne gre za povsem nezavednega 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 dejansko 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, prenašanja 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 ranjše, in ki ga deloma uvrščajo v smer „filma poezije“: močno je čutiti 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 svojo 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 oživilja. Toda v **Evangeliju** sem to počel le zaradi tistega, kar sem vam po-

vedal: videti tudi z vernikovimi očmi, pri 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 viđenje 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 protagonista 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 najbolj klasičnih kánonih): zakaj sem se poglobil v tematiko **Accattoneja** do te mere, da sem iz nje naredil takšno pesnitev — vsaj formalno? Ker sem se izgubil v globokem in peklenskem partikularizmu **Accattonejevega** sveta. Očitali 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 universalnostjo 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 **Straccijeve** 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 **Accattoneja** 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 prvin 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 **Accattoneja** 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 igró, 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 destrukciji pripovedi — čeprav se ta ohranja kot asimetrični in disproporcionirani 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 istčasno 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 Polaiola, 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 širnega predmestja. Prileti vran. Ta vran je moralna in idejna vest, ki govori, ki razlaga vse. V nekem trenutku oče in sin ujmeta vrana, ga pojesta in nadaljujeta svojo pot.

PREVEDEL BRANE KOVIČ