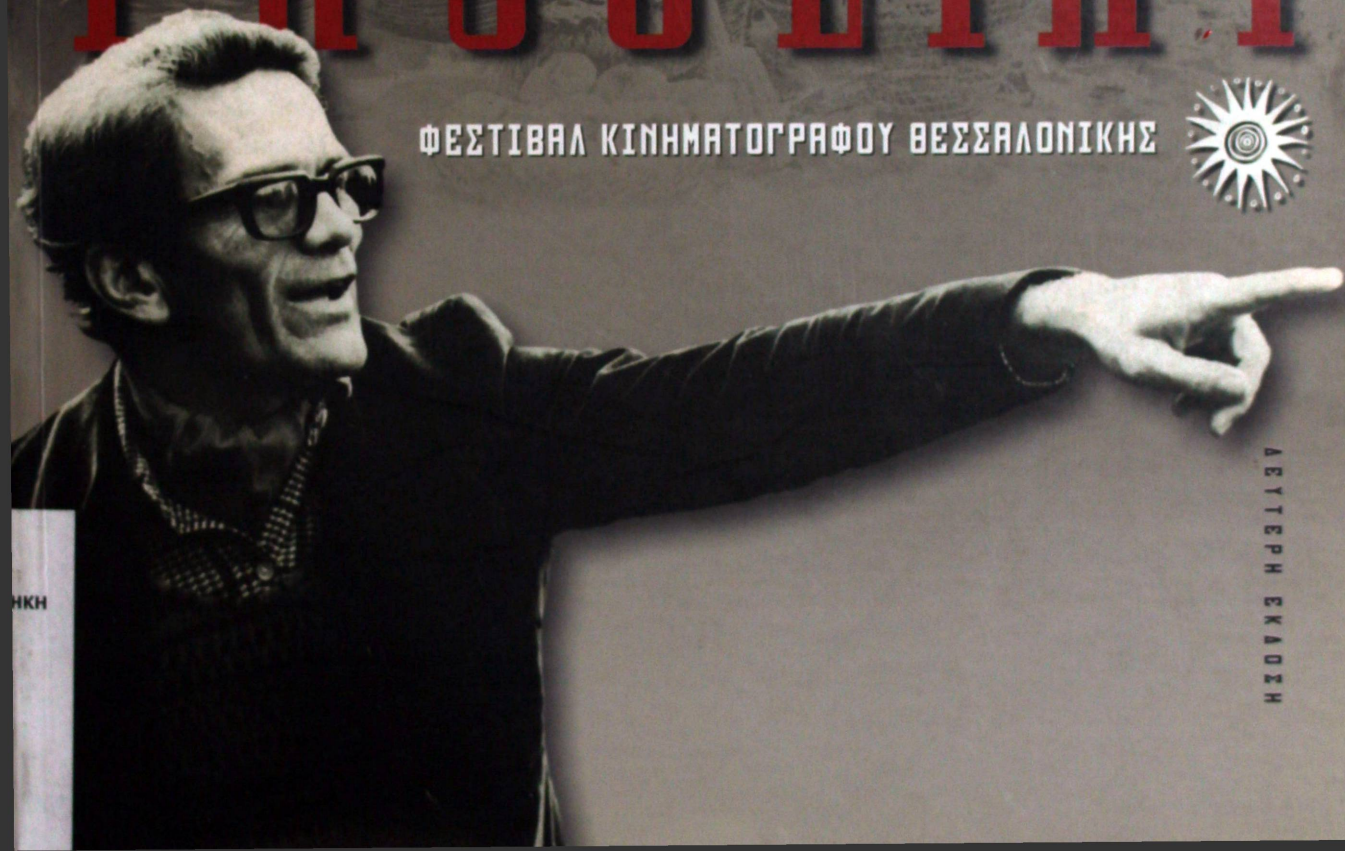




PIERPAOLO
PASOLINI

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΛΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ

II-00000006354

02

5000

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ			
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ			
Αριθ. εισαγωγής			
		3	5 3
Κατηγορ.			8

PIER PAOLO PASOLINI

MORNING	
KIRKMAN PAVON	
DEPARTMENT	
BIDAYOUE	
Date	
1	2
3	4
5	6
7	8
9	10

FOR SALES BAZAAR

PIER PAOLO PASOLINI

*Επιλογή και γενική επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος
Επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης*

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε
με την ευκαιρία της εκδήλωσης
Pier Paolo Pasolini - «...με τα όπλα της ποίησης...»
που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα,
στο Γαλλικό Ινστιτούτο (9-25 Μαΐου 1994),
και στη Θεσσαλονίκη,
στον Κινηματογράφο Έσπερος (13-19 Μαΐου 1994),
στα πλαίσια των δραστηριοτήτων
του Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης
Θεσσαλονίκη 1997.
Pier Paolo Pasolini - «...con le armi della poesia...»
Αθήνα, 9-25 Μαΐου 1994
Θεσσαλονίκη, 13-19 Μαΐου 1994.

Οργάνωση:

Istituto Italiano di Cultura, Atene
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Institut Français d'Athènes
Istituto Italiano di Cultura, Salonico.

Με τη συνεργασία των:

Presidenza del Consiglio dei Ministri,
Direzione generale dello spettacolo, Roma
Ministero degli Affari Esteri, Roma
Cinecittà International, Roma
και
Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma

Καλλιτεχνική διεύθυνση της εκδήλωσης:

Fondo Pasolini (διευθύντρια: Laura Betti).

**Η έκδοση αυτού του βιβλίου πραγματοποιήθηκε με τη συνεργασία
του Ιταλικού Μορφωτικού Ινστιτούτου Αθηνών
και του Ιταλικού Μορφωτικού Ινστιτούτου Θεσσαλονίκης.**

Υπεύθυνοι της έκδοσης

Καλλιτεχνική επιμέλεια: Τασία Διαμαντοπούλου - Ερσίλα Μπαχάουερ.
Τυπογραφική επιμέλεια: ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.
Φωτοστοιχειοθεσία: Μαύρα Γράψα - Αφροδίτη Φίλωνος.
Εκτύπωση: ΦΩΤΟΛΙΟ

© Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

AMPROXEMIA



INDEPENDENT TOY STORES

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή του <i>Μιχάλη Δημόπουλου</i>	8
Pier Paolo Pasolini: Αυτοπαρουσίαση.....	10

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ

Το «Ακατόνε» μου στην τηλεόραση μετά τη γενοκτονία του <i>P. P. Pasolini</i>	14
Διάλογος με την Anna Magnani του <i>P. P. Pasolini</i>	20
Συζήτηση με τον Pasolini των <i>Bernardo Bertolucci</i> και <i>Jean-Louis Comolli</i>	24

Η ΑΙΡΕΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

Ο κινηματογράφος της ποίησης του <i>P. P. Pasolini</i>	40
Ο φόβος του νατουραλισμού του <i>P. P. Pasolini</i>	60
Οι λειψώνες της μνήμης και του ονείρου του <i>Νίκου Κολοβού</i>	71
Ο αληθινός ήλιος κι ο ήλιος του φιλμ ή Για τον εξπρεσιονισμό του Pasolini του <i>Walter Siti</i>	83
Τοτό του <i>P. P. Pasolini</i>	109

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΜΥΘΟΣ

Γιατί η ιστορία του Οιδίποδα είναι μια ιστορία του <i>P. P. Pasolini</i>	114
Τρία ποιήματα για την Callas του <i>P. P. Pasolini</i>	122
Από το «Θεώρημα» στη μαζική κουλτούρα: ο <i>P. P. Pasolini</i> <i>συνεχά</i> με τους <i>Μιχάλη Δημόπουλο</i> και <i>Πάνο Κοκκινόπουλο</i>	129

ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ: ΑΝΑΤΡΟΠΗ ΚΑΙ ΥΠΕΡΒΑΣΗ

Tetis του <i>P. P. Pasolini</i>	136
Απάρνηση της «Τριλογίας της Ζωής» του <i>P. P. Pasolini</i>	142
Sade - Pasolini του <i>Roland Barthes</i>	146
Για το παζολινικό όνειρο του <i>Χρήστου Βακαλόπουλου</i>	150
Ο απελπισμένος προφήτης του <i>Γιώργου Μπράμου</i>	153

ΒΙΟ-ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ PIER PAOLO PASOLINI

των <i>Μιχάλη Δημόπουλου</i> , <i>Αχλλέα Κυριακίδη</i>	158
--	-----



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

του *Μιχάλη Δημόπουλου*

Κάποιος κριτικός έγραψε πως ο κινηματογράφος του Pier Paolo Pasolini αποτελεί ένα αίνιγμα. Αίνιγμα ο κινηματογράφος του, αίνιγμα και η ζωή του που, και σήμερα ακόμα, δεκαεννιά χρόνια από τον βίαιο θάνατό του, εξακολουθεί να είναι επίκαιρη, να προκαλεί ερωτηματικά, να ερεθίζει τη φαντασία και να τροφοδοτεί ερμηνείες και σχόλια.

Για να πειστεί κανείς, δεν έχει παρά ν' ανατρέξει στην πληθώρα των δοκιμών, των αναλύσεων, των αφιερωμάτων και των σεμιναρίων που ενέπνευσαν η ζωή, το έργο και ο θάνατος του σημαντικότερου ίσως διανοουμένου της μεταπολεμικής Ιταλίας (ήδη, από το τέλος της δεκαετίας του '50, ο Alberto Moravia τον θεωρούσε ως τον μεγαλύτερο ποιητή της γενιάς του). Το αίνιγμα αυτό, λοιπόν, κάθε άλλο παρά λειτουργούσε ανασταλτικά· αντίθετα, τόνωσε την ανάλυση και την αναζήτηση λύσεων, διατηρώντας άγρυπνη την περιέργεια και αμείωτο το ενδιαφέρον.

Πού να εντάξει κανείς τον σκηνοθέτη Pasolini; Δύσκολο ερώτημα πράγματι, που σκοντάφτει πάνω σε μια πολύπλευρη και αντιφατική προσωπικότητα· μια προσωπικότητα, που αντιστέκεται στις εύκολες κατατάξεις και, σαν τον μυθικό Πρωτέα, μεταμορφώνεται συνεχώς και ξεγελάει τους πάντες. Καταραμένος ποιητής και περιθωριακός σκηνοθέτης, ο Pasolini ήταν πρόσωπο δισυπόστατο, ταυτόχρονα μαρξιστής και μυστικιστής, ρεαλιστής και ποιητής, τραγικός και γκροτέσκος, ερωτικός και πουριτανός. Έζησε δημιουργικά την αντίφασή του, πλάθοντας μακριά απ' οποιαδήποτε «καθαρότητα» (θέματος και ύφους) έναν κόσμο σύνθετο, «ρεαλιστικό-μυθικό» κι «επικό-θρησκευτικό», έναν κόσμο ετερογενή, που τον διέπουν κυρίως η σεξουαλική επιθυμία και το αίσθημα του ιερού.

Όπως το γράφει ο κριτικός και συγγραφέας Dominique Noguez, διαθέτουμε πια μια λέξη που περιγράφει αυτό το «σνονθύλευμα ρεαλισμού και φανταστικής μυθολογίας, μονιέρνας γλυπτικής και πλαστής προϊστορίας, όλη αυτή τη “Λούμπεν” μαγεία, αυτόν τον τριτοκοσμικό σωρό, τον ετερόκλητο και υπερθετικό εξωτισμό, αυτό το ύφος μαροκινού Αϊξενστάν ή Fellini εργατικής συνοικίας. Η λέξη αυτή δεν υπήρχε πριν από τον Pasolini. Τώρα πια υπάρχει: παζολινικός».

Το αφιέρωμα Pier Paolo Pasolini - «... με τα όπλα της ποίησης...», που περιλαμβάνει το σύνολο του κινηματογραφικού του έργου και παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, είναι μια πρωτοβουλία της Laura Betti, διευθύντριας του ιδρύματος P.P. Pasolini και εκτελέστριας της πνευματικής του διαθήκης, η οποία έχει αφιερώσει τη ζωή της στη διάδοση του παζολινικού πνεύματος σε παγκόσμια κλίμακα.

Με την ευκαιρία αυτή, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης θεώρησε σκόπιμο να πλαισιώσει την παραπάνω εκδήλωση με την έκδοση τούτης της συλλογής κειμένων, που αποτελεί εν μέρει αναδημοσίευση –ύστερα από νέα επιμέλεια και προσθήκη ανέκδοτων κειμένων– της ύλης ενός εξαντλημένου ειδικού τεύχους του «Σύγχρονου Κινηματογράφου» (αρ. 35, 1983). Κύριο μέλημά μας στην επιλογή του υλικού ήταν να συνδυάσουμε τον Pasolini-σκηνοθέτη, με τον Pasolini-θεωρητικό του κινηματογράφου, δίνοντας έμφαση στην τόσο ιδιαίτερη ποιητική του διάσταση και φωτίζοντας την πρακτική του με τους ηθοποιούς και, γενικότερα, την προβληματική που διαποτίζει το έργο του.

PIER PAOLO PASOLINI: ΑΥΤΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

Φεβρουάριος 1969

Γεννήθηκα στη Μπολόνια. Είμαι σαράντα έξι χρόνων. Είμαι συγγραφέας κινηματογραφιστής. Πρωτοεμφανίστηκα με μια ποιητική συλλογή, αφού είχα τελειώσει το Πανεπιστήμιο, στα είκοσί μου χρόνια. Υπήρξα φιλόλογος. Υπήρξα διευθυντής λογοτεχνικών περιοδικών. Έγραψα βιβλία, έκανα ταινίες και τώρα αρχίζω ένα καινούργιο επάγγελμα, το επάγγελμα του δημοσιογράφου: συνεργάζομαι με μια εβδομαδιαία εφημερίδα, στην οποία κρατάω μια τακτική στήλη.

Πριν δεκαοχτώ χρόνια έφτασα στη Ρώμη, κι η κατάστασή μου μ' ανάγκασε να ζήσω στις φτωχές συνοικίες της πρωτεύουσας. Τραυματισμένος από τη ζωή σ' αυτά τα προάστια, έγραψα τα δυο πρώτα μου μυθιστορήματα πάνω σ' αυτό το θέμα. Μου ζήτησαν μετά να συνεργαστώ σε σενάρια ταινιών που είχαν για φόντο αυτές τις άθλιες συνοικίες: ιδιαίτερα ο Fellini, στις *Νύχτες της Καμπίζια*.

Το 1961, γύρισα την πρώτη μου ταινία, το *Ακατόνε*, με άγνωστους ηθοποιούς. Στην προβολή της ταινίας στη Ρώμη, φασίστες θεατές έριξαν στην οθόνη κλούβια αβγά και μελανοδοχεία. Γύρισα κατόπιν με την Anna Magnani και τον Franco Citti το *Μάμα Ρόμα*. Κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ της Βενετίας, όπου η ταινία αντιπροσώπευε επίσημα την Ιταλία, προσπάθησαν να την κατάσχουν, κάνοντας αγωγή. Γύρισα το *La ricotta*, ένα σκετς της ταινίας *Rogorag*, εναντίον του οποίου κατατέθηκε αγωγή, που στηριζόταν σ' ένα άρθρο του φασιστικού κώδικα, κι η ταινία κατασχέθηκε. Καταδικάστηκα σε τέσσερις μήνες φυλακή με αναστολή. Στην έφεση, ο εισαγγελέας απέσυρε τη μήνυση και εξέδωσε απαλλακτικό βούλευμα. Θα πρέπει να πω ότι στο μεταξύ είχα γυρίσει το *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο*, που είχε επιλεγεί για να αντιπροσωπεύσει την Ιταλία στο Φεστιβάλ της Βενετίας, όπου και πήρε το Μεγάλο Βραβείο της Διεθνούς Επιτροπής Κινηματογράφου. Το 1966, στις Κάννες, αντιπροσωπεύοντας και πάλι επίσημα την Ιταλία, παρουσίασα το *Uccellacci e uccellini* με τον Totò και τον Ninetto Davoli, κι αυτή είναι η ταινία που αγαπώ περισσότερο, γιατί είναι η πιο αγνή κι η πιο φτωχή. Τον επόμενο χρόνο, παρουσίασα σ' αυτό το αιώνιο φεστιβάλ της Βενετίας τον *Βασιλιά Οιδίποδα*, κι η επιτυχία που συνάντησε σε κριτικούς και κοινό, με κάνει ευτυχισμένο. Η τελευταία μου ταινία, το *Θεώρημα*, πάλι στη Βενετία, πήρε το Μεγάλο Βραβείο της Καθολικής Εκκλησίας. Αλλά ούτε το βραβείο, ούτε η θερμή και καθησυχαστική υποδοχή της διεθνούς -και ιδιαίτερα της γαλλικής- κριτικής (αν εξαιρέσουμε τη φασιστική κριτική) εμπόδισαν τις δικαστικές αγωγές που έγιναν με το πρόσχημα του άσεμνου.

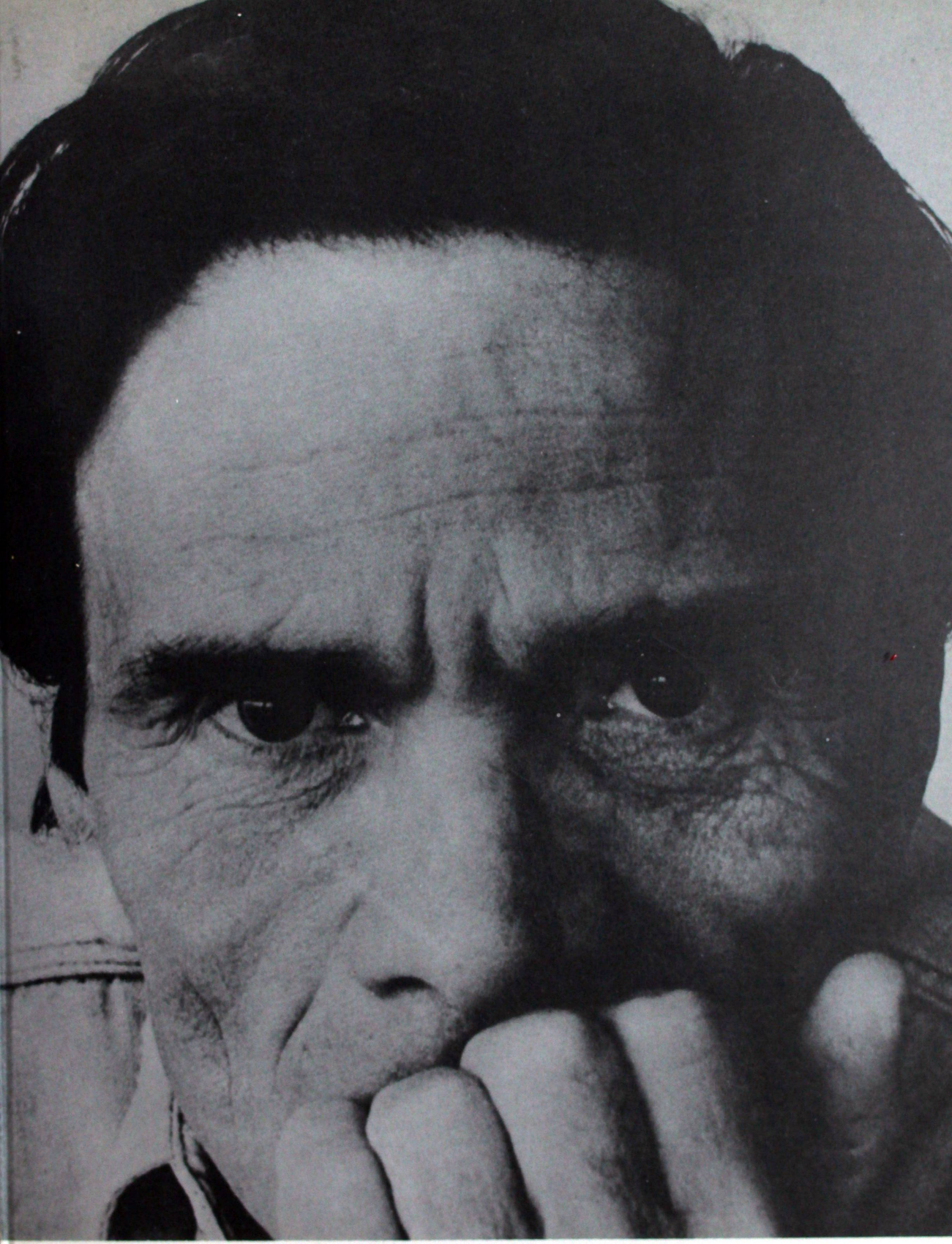
Δικάστηκα στη Βενετία.

Κινδύνεψα να πάω φυλακή για πολλούς μήνες.

Τελικά, απαλλάχτηκα.

Μου είπαν ότι έχω τρία είδωλα: τον Χριστό, τον Marx και τον Freud. Αυτά είναι φόρμουλες. Το μόνο μου είδωλο είναι η πραγματικότητα.

Αν διάλεξα να είμαι κινηματογραφιστής και όχι μόνο συγγραφέας, είναι επειδή προτίμησα, αντί να εκφράζω την πραγματικότητα με σύμβολα, όπως είναι οι λέξεις, να εκφράζω, μέσω του κινηματογράφου, την πραγματικότητα με την πραγματικότητα.





ΑΙΜΟΤΑ

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ

ΤΟ «ΑΚΑΤΟΝΕ» ΜΟΥ ΣΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΜΕΤΑ ΤΗ ΓΕΝΟΚΤΟΝΙΑ

του Pier Paolo Pasolini

Το *Ακατόνε* μπορεί να ιδωθεί και επιστημονικά: σαν σύλληψη ενός τρόπου ζωής· δηλαδή, μιας κουλτούρας. Αν ιδωθεί έτσι, μπορεί να είναι ένα φαινόμενο ενδιαφέρον για κάποιον ερευνητή, αλλά είναι ένα τραγικό φαινόμενο για όποιον ενδιαφέρεται γι' αυτό άμεσα, π.χ. για μένα, που είμαι ο δημιουργός του.

Όταν βγήκε το *Ακατόνε*, μολοντί βρισκόμαστε στις αρχές του ονομαζόμενου boom (λέξη που μας κάνει να χαμογελάμε, όπως η belle époque η το «αεροδυναμικό στίλ»), ήμαστε σε μια άλλη φάση: μια φάση κατασταλτική. Στην πραγματικότητα, τίποτα δεν είχε αλλάξει –στη δεκαετία του '50– απ' όλα όσα χαρακτήριζαν την Ιταλία στη δεκαετία του '40 και πριν. Στο *Ακατόνε*, δύο φαινόμενα τέτοιας συνέχειας είναι εντυπωσιακά: πρώτο, η απομόνωση του υποπρολεταριάτου σε μια περιθωριακή ζωή, όπου όλα ήταν διαφορετικά· δεύτερο, η ανελέητη, εγκληματική, αντι-συνδικαλιστική βία της αστυνομίας.

Σ' αυτό το δεύτερο σημείο καταλαβαίνομαστε αμέσως όλοι· είναι περιττό να ξεδούσουμε λόγια. Πράγματι, μέρος της αστυνομίας εξακολουθεί να είναι έτσι· και φτάνει να πας στη Μαδρίτη ή στη Βαρκελώνη, για να ξαναδείς τις παλιές μας γνωριμιές σε όλο τους το άθλιο μεγαλείο.

Πάνω στο πρώτο φαινόμενο, αντίθετα, θα έπρεπε να αναφερθούμε εκτενώς: γιατί κανένας αστός το 1961, όταν βγήκε το *Ακατόνε*, δεν ήξερε συγκεκριμένα τι ήταν και πώς ζούσε το αστικό υποπρολεταριάτο – και, ειδικότερα, εκείνο της Ρώμης. Και κανένας αστός το 1975, χρονιά που το *Ακατόνε* προβλήθηκε στην τηλεόραση, ακόμα δεν ξέρει συγκεκριμένα τι ήταν εκείνο το υποπρολεταριάτο και τι είναι το υποπρολεταριάτο σήμερα. Είμαι διατεθειμένος να το εξηγήσω και να το συζητήσουμε μαζί. Όλοι οι αστοί είναι πράγματι ρατσιστές, πάντα, σε οποιονδήποτε τόπο, σε οποιοδήποτε κόμμα κι αν ανήκουν.

Το 1961, με το *Ακατόνε*, ξέσπασαν σαφή φαινόμενα «ρατσισμού» για πρώτη φορά στην Ιταλία· και, κατά συνέπεια, μια άγρια «καταδίωξη» για μένα, όπως και για τον κακόμοιρο –υποπρολετάριο– Franco Citti. Σήμερα, όμως, το 1975, τα πράγματα δεν είναι και πολύ διαφορετικά. Ο «ρατσισμός», σε μια αντιπαράθεση ή σε μια απευθείας σύγκρουση με το υποπρολεταριάτο, ξεκάθαρα πάντα, βγαίνει από κείνη τη νάρκη κι από κείνη την κατάσταση αναμονής που καθορίζουν –όσο λιγότερη επίγνωση έχουμε, τόσο πιο αυστηρά– την ιδέα της ύπαρξης κι αυτή την ίδια την ύπαρξη του αστού.

Το 1961, οι αστοί έβλεπαν το Κακό στο υποπρολεταριάτο, ακριβώς όπως το έβλεπαν οι αμερικάνοι ρατσιστές στους νέγρους. Και τότε, άλλωστε, οι υποπρολετάριοι ήταν «νέγροι», με όλες τους τις προεκτάσεις. Η κουλτούρα τους –μια κουλτούρα «ιδιαιτέρη», στα πλαίσια μιας ευρύτερης «ιδιαιτέρας» κουλτούρας, αυτής της αγροτιάς του νότου– έδινε στους υποπρολετάριους της Ρώμης όχι μόνο ιδιόρρυθμα ψυχολογικά χαρακτηριστικά, αλλά, ούτε λίγο ούτε πολύ, και ιδιόρρυθμα *φυσικά* χαρακτηριστικά. Δημιουργούσε μια γνήσια, δική τους «φυλή». Ο σημερινός θεατής μπορεί να το διαπιστώσει, βλέποντας τα πρόσωπα του *Ακατόνε*. Κανένα απ' αυτά –το επαναλαμβάνω για χιλιοστή φορά– δεν ήταν ηθοποιός· κι όσο για κείνον τον ίδιο, ήταν πράγματι εκείνος ο ίδιος. Η πραγματικότητά του αναπαριστούνταν διαμέσου της πραγματικότητάς του. Εκείνα τα σώματα ήταν έτσι στη ζωή, όπως και στην οθόνη.



Asaróne (Franco Citti)



Πάνω: Ακατόνε (στο κέντρο, ο Franco Citti)

Κάτω: Ακατόνε (δεξιά, ο Franco Citti)

Η κουλτούρα τους, τόσο βαθιά διαφορετική, έτσι ώστε να δημιουργεί πράγματι μια «φυλή», έδινε στους υποπρολετάριους της Ρώμης την ηθική και τη φιλοσοφία μιας κυριαρχούμενης τάξης, την οποία η κυρίαρχη τάξη χαιρόταν να εξουσιάζει με αστυνομικό τρόπο, χωρίς να νοιάζεται να την προσηλυτίσει, δηλαδή να την υποχρεώσει ν' ασπαστεί την ιδεολογία της (στην προκειμένη περίπτωση, έναν απεχθή καθολικισμό, καθαρά τυπικό).

Αφημένη για αιώνες στον ίδιο της τον εαυτό (δηλαδή, στη στασιμότητά της), η κουλτούρα εκείνη είχε επεξεργαστεί απόλυτες αξίες και πρότυπα συμπεριφοράς. Τίποτα δεν μπορούσε να τα θέσει υπό συζήτηση. Κι όπως σ' όλες τις λαϊκές κουλτούρες, τα «παιδιά» ξαναδημιουργούσαν τους «πατεράδες»: έπαιρναν τη θέση τους, επαναλαμβάνοντάς τους (πράγμα που συνιστά την έννοια της «κάστας», που ρατσιστικά εμείς και με τόσο υπεροπτικό «ευρωκεντρικό» ορθολογισμό, ικανοποιούμαστε να καταδικάζουμε): ποτέ, όμως, καμιά εσωτερική επανάσταση σ' εκείνη την κουλτούρα. Η παράδοση ήταν η ίδια η ζωή. Αξίες και μοντέλα περνούσαν αμετάβλητα από γενιά σε γενιά. Κι όμως, υπήρχε μια συνεχής ανανέωση. Φτάνει να παρατηρήσει κανείς τη γλώσσα τους (που δεν υπάρχει πια): εμπλουτιζόταν συνεχώς, αν και τα γλωσσικά και γραμματικά της πρότυπα ήταν πάντα τα ίδια. Δεν υπήρχε ούτε μια στιγμή της μέρας, στη ζωή των συνοικιών που αποτελούσαν μια μεγαλειώδη λαϊκή μητρόπολη, που να μην ηχούσε στους δρόμους και στις αλάνες ένα γλωσσικό εύρημα: ένδειξη, πως επρόκειτο για μια ζωντανή κουλτούρα.

Στο *Ακατόνε*, όλα αυτά έχουν πιστά απεικονιστεί (κι αυτό φαίνεται κυρίως αν το *Ακατόνε* διαβαστεί με ορισμένο τρόπο, παραβλέποντας την παρουσία της πένθιμης αισθητικής μου). Ανάμεσα στο 1961 και το 1975, κάτι ουσιαδώς άλλαξε: συντελέστηκε μια γενοκτονία: καταστράφηκε πολιτιστικά ένας πληθυσμός. Και πρόκειται συγκεκριμένα για μια από κείνες τις πολιτιστικές γενοκτονίες που είχαν προηγηθεί των φυσικών γενοκτονιών του Hitler. Αν είχα κάνει ένα μακρύ ταξίδι και γύριζα μετά από μερικά χρόνια, κάνοντας μια βόλτα στη «μεγαλειώδη λαϊκή μητρόπολη», θα είχα την εντύπωση πως όλοι της οι κάτοικοι έχουν εκτοπιστεί κι αφανιστεί, δίνοντας τις θέσεις τους, στους δρόμους και στις αλάνες, σε ανέκφραστα, άγρια, δυστυχισμένα φαντάσματα: τα SS ακριβώς του Hitler. Οι νέοι –στερημένοι απ' τις αξίες τους και τα πρότυπά τους, σαν να στραγγίστηκαν απ' το αίμα τους– έγιναν προνούμφες ενός άλλου τρόπου ζωής και αντίληψης για τη ζωή: του μικροαστού.

Αν, σήμερα, ήθελα να ξαναγυρίσω το *Ακατόνε*, δε θα μπορούσα πια να το κάνω. Δε θα έβρισκα πια ούτε έναν νεαρό που να ήταν μέσα στο «σώμα» του. Ούτε καν να μοιάζει, έστω ελάχιστα, με τους νεαρούς που έπαιζαν τους εαυτούς τους στο *Ακατόνε*. Δε θα έβρισκα πια ούτε έναν νεαρό που να ξέρει να λέει μ' *εκείνη* τη φωνή *εκείνες* τις ατάκες. Όχι μονάχα δε θα είχε τον πνεύμα και τη νοοτροπία για να τις πει, δε θα τις καταλάβαινε καν. Θα έπρεπε να κάνει ό,τι θα έκανε μια κυρία στο Μιλάνο, αν ήθελε να διαβάσει, στα τέλη της δεκαετίας του '50, *Τα παιδιά της ζωής* ή το *Μια βίαιη ζωή*: δηλαδή, να συμβουλευτεί το λεξικό. Χώρια απ' αυτά, έχει αλλάξει εντελώς η προφορά. (Οι Ιταλοί δεν υπήρξαν ποτέ ειδικοί στη φωνολογία: πρέπει λοιπόν να υποθέσουμε πως στο σημείο αυτό θα πέσει πυκνό κι αδιάλυτο μυστήριο.)

Οι χαρακτήρες του *Ακατόνε* ήταν όλοι κλέφτες ή νταβατζήδες ή λωποδύτες ή παιδιά που ζούσαν μόνο για το σήμερα: επρόκειτο για μια ταινία γενικά πάνω στον υπόκοσμο. Φυσικά, υπήρχε ακόμα τριγύρω ο κόσμος των λαϊκών αυτών συνοικιών, αδυσώπητος, αν και αλληλέγγυος με τον υπόκοσμο, αλλά που, τελικά, εργαζόταν κανονικά (για έναν μίζερο μισθό, βέβαια: βλ. τον Σαμπίνο, τον αδελφό του *Ακατόνε*). Εγώ, όμως, ως δημιουργός και ως ιταλός ποιητής, δεν εκφράζω στην ταινία καθόλου αρνητική κρίση για εκείνα τα άτομα του υποκόσμου: όλα τα ελαττώματά τους μου φαίνονται ανθρώπινα, συγγνωστά και, από κοινωνική άποψη, απολύτως δικαιολογημένα: τα ελαττώματα των ανθρώπων που υπακούουν σε μιαν άλλη κλίμακα αξιών σε

σχέση με την αστική· δηλαδή, στους ίδιους τους εαυτούς τους, με τρόπο απόλυτο, όπως έχω ήδη πει.

Στην ουσία, είναι άτομα πάρα πολύ συμπαθητικά· είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς συμπαθητικούς ανθρώπους (έξω από αστικούς συναισθηματισμούς) σαν τους χαρακτήρες του *Ακατόνε*, δηλαδή της κουλτούρας του υποπρολεταριάτου και του προλεταριάτου της Ρώμης, μέχρι πριν δέκα χρόνια. Η γενοκτονία έσβησε για πάντα από το πρόσωπο της γης εκείνα τα άτομα. Τη θέση τους πήραν οι «αντικαταστάτες» τους που, όπως ήδη είχα την ευκαιρία να πω, είναι, αντιθέτως, τα πιο μισητά πρόσωπα στον κόσμο.

Να γιατί έλεγα πως το *Ακατόνε*, ιδωμένο σαν κοινωνιολογικό αντικείμενο, δεν μπορεί να είναι παρά ένα τραγικό φαινόμενο.

Ο αναγνώστης χρειάζεται αποδείξεις γι' αυτό που λέω; Ωραία. Αν εκείνος δε συγχάζει (εννοείται!) σ' αυτές τις συνοικίες της Ρώμης, ας διαβάσει τις ειδήσεις των εφημερίδων. Οι εγκληματίες δεν είναι τέρατα: είναι προϊόντα ενός εγκληματικού περιβάλλοντος· έτσι όπως προϊόντα εγκληματικού περιβάλλοντος ήταν κι οι εγκληματίες του *Ακατόνε*. Αλλά τι διαφορά ανάμεσα σε δυο τέτοια περιβάλλοντα!

Θα ήμουν ηλίθιος αν γενίκευα· η παραδοξολογία μου δεν είναι παρά τυπική. Ασφαλώς, οι μισοί και περισσότεροι απ' τους νέους που ζουν σ' αυτές τις συνοικίες της Ρώμης—ή, τελικά, μέσα στον υποπρολετάριο και προλετάριο κόσμο της Ρώμης— είναι, από άποψη ποινικού μητρώου, τίμιοι. Είναι επίσης καλά παιδιά. Αλλά δεν είναι πια συμπαθητικοί. Είναι θλιμμένοι, νευρωτικοί, αβέβαιοι, γεμάτοι από μικροαστικό άγχος. Ντρέπονται που είναι εργάτες. Προσπαθούν να μιμηθούν τα «βουτυρόπαιδα». Σήμερα, παρακολουθούμε τη ρεβάνς και το θρίαμβο των «βουτυρόπαιδων». Είναι αυτά που σήμερα αποτελούν πρότυπο.

Ο αναγνώστης ας συγκρίνει άτομα, όπως τους νεοφασίστες κατοίκους του Παριόλι που έκαναν την τρομερή σφαγή στη βίλα του Circeo, και άτομα σαν τους κατοίκους της συνοικίας της Τορπινιατάρα, που δολοφόνησαν έναν οδηγό αυτοκινήτου, λιώνοντάς του το κεφάλι στην άσφαλτο· σε δύο διαφορετικά κοινωνικά επίπεδα, τέτοια άτομα ταυτίζονται· αλλά τα «πρότυπα» είναι οι πρώτοι, εκείνα τα «βουτυρόπαιδα», που για πολύ καιρό—για αιώνες—τους περιγελούσαν και τους περιφρονούσαν τα παιδιά της συνοικίας, που τους θεωρούσαν μηδενικά κι αξιολύπητους· ενώ ήταν περήφανοι γι' αυτό που ήταν, για την «κουλτούρα» τους, που σημάδευε τις χειρονομίες τους, τις εκφράσεις, τις λέξεις, τη συμπεριφορά, τη γνώση, τους κανόνες δικαιοσύνης.

Σήμερα, οι εφημερίδες κατακρίνουν τους κατοίκους του Παριόλι (δίνοντάς τους όμως το πρόνομο ν' ασχολούνται μαζί τους). Αλλά αν δεν βγήκαν κερδισμένοι οι νεοφασίστες του Παριόλι, βγήκαν κερδισμένοι οι *κάτοικοι* του Παριόλι. Συγχρόνως, οι εφημερίδες ανακάλυψαν (με μερικά χρόνια καθυστέρηση) ότι ο «υπόκοσμος της Ρώμης έχει γίνει κακός». Ο Τύπος όμως είναι συνένοχος των πολιτικών ανδρών, κι οι πολιτικοί άνδρες βρίσκονται εντελώς έξω απ' την πραγματικότητα.

Ταυτόχρονα, ένας «μετριοπαθής» δημοσιογράφος μιας μεγάλης αστικής εφημερίδας κι ένα στέλεχος κύρους του Κ.Κ.Ι., κάνοντάς μου πολεμική σε διαφορετικά επίπεδα, έπεσαν στο ίδιο απίστευτο λάθος. Γι' αυτούς, τις «αρνητικές πλευρές» που έδειχνα στα λογοτεχνικά και κινηματογραφικά μου έργα πριν δεκαπέντε χρόνια, τις έδειχνα με «αρνητικό τρόπο», τάχα καταδικάζοντάς τες.

Είναι τόσο (χωρίς ελιγνώση) ρατσιστές, που ούτε καν τους περνά απ' το μυαλό η υποψία πως,

για μένα, τα «αρνητικά εκείνα στοιχεία» ήταν τότε στοιχεία ενός «Καλού»· ή, τουλάχιστον, μιας πολιτικής πραγματικότητας που ήταν αυτή που ήταν, αλλά που ήταν και ζωή και δικαίωμα στη ζωή. Κι ακόμα, οι δυο τους θεώρησαν συναφές το γεγονός πως έχω πάρει ξεκάθαρη και βίαια αρνητική θέση απέναντι στα παιδιά της συνοικίας του σήμερα. Αρνούμενοι να δουν κάτι το πραγματικό στη ριζοσπαστική αλλαγή της κρίσης μου για το υποπρολεταριάτο (πράγμα που εμπεριέχει για μένα μια προσωπική τραγωδία), αρνούνται να δεχτούν στην ουσία την πραγματικότητα που αφορά σ' ολόκληρη τη χώρα· δηλαδή, τη ριζοσπαστική αντικειμενική ανατροπή του κόσμου των κυριαρχούμενων τάξεων. Δεν παραδέχονται δηλαδή το τετελεσμένο γεγονός της «γενοκτονίας». Αυτοί δεν μπορούν παρά να πιστεύουν στην πρόοδο· tout va bien.

Εξ άλλου, όλοι όσοι κρίνουν αρνητικά τη δική μου εικόνα ολοκληρωτικής καταστροφής (αν μη τι άλλο, από ανθρωπολογική άποψη) της Ιταλίας του σήμερα, με ειρωνεύονται με οίκτο, γιατί δεν παίρνω υπόψη μου ότι ο καταναλωτικός υλισμός κι η εγκληματικότητα είναι φαινόμενα που απλώνονται σ' όλο τον καπιταλιστικό κόσμο κι όχι μόνο στην Ιταλία. Άνανδροι, άτιμοι, ανόητοι: είναι δυνατόν να μην τους περνά καν απ' το μυαλό πως στις άλλες χώρες, όπου απλώνεται τέτοια χολέρα, υπάρχουν αντισταθμίσματα που αποκαθιστούν κατά κάποιο τρόπο την ισορροπία;

Στη Νέα Υόρκη, στο Παρίσι, στο Λονδίνο, υπάρχουν εγκληματίες άγριοι και επικίνδυνοι (σχεδόν όλοι έγχρωμοι)· όμως, νοσοκομεία, σχολεία, γηροκομεία, τρελοκομεία, μουσεία, πειραματικός κινηματογράφος, λειτουργούν όλα στην εντέλεια. Η ενότητα, ο εκπολιτισμός, η συγγένωση έχουν γίνει μ' έναν τελείως άλλο τρόπο. Για τις γενοκτονίες τους υπήρξε μάρτυρας ο Marx, περισσότερο από έναν αιώνα πριν. Το ότι γίνονται τέτοιες γενοκτονίες στην Ιταλία σήμερα, αλλάζει ουσιαστικά την ιστορική τους μορφή. Ο Ακατόνε κι οι φίλοι του έχουν περάσει σιωπηλά στην εκτόπιση και στην τελική λύση, ίσως γελώντας με τους διώκτες τους. Εμείς, όμως, οι αστοί μάρτυρες...;

ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ANNA MAGNANI

τον Pier Paolo Pasolini

Κάποιος μου λέει ότι η Magnani θέλει να μου μιλήσει: τρέχω γρήγορα να τη βρω, στο μεγάλο δωμάτιο όπου μένει, σε μια οικογένεια του Τσεκαφούμο. Πανηγυρική ατμόσφαιρα. Μας απασχολεί το πρόβλημα του πλάνου από το *Μάμα Ρόμα* που είδαμε χτες και που μας αγχώνει και τους δυο, αλλά για διαφορετικούς λόγους τον καθένα. Συμφωνούμε όμως σ' ένα πράγμα: είναι ένα πλάνο που πρέπει να επαναληφθεί.

Η Magnani μού εξηγεί τους λόγους της, που είναι ουσιαστικά όμοιοι με τους δικούς μου, αν και διαφέρουν οι ερμηνείες.

ΕΓΩ: Ας μιλήσουμε γι' αυτό το πλάνο, Anna: το πλάνο όπου γελάς και ρωτάς το γιο σου: «Ωραία δεν είναι η μοτοσικλέτα που σου αγόρασα; Έτσι δεν την ήθελες;» Ας μιλήσουμε γι' αυτό το γέλιο.

ANNA: «Αυτό το γέλιο»...! Ξέρεις καλύτερα από μένα ότι «αυτό το γέλιο» μπορεί ν' αποδοθεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, χωρίς καν να προδοθεί το πνεύμα με το οποίο το συνέλαβες. Το γέλιο μπορεί να έρθει πριν, μπορεί να έρθει μετά – ωρύτερα ή αργότερα. Είμαι ένα πολύ εύθραυστο πλάσμα. Τη στιγμή που άρχισα τη σκηνή, μου φώναξες αμέσως: «Γέλα! Γέλα, Anna!», και το γέλιο μου ήταν γελοίο. Πιστεύω ότι, σ' αυτό το πλάνο, το γέλιο μου είναι ψεύτικο, και καθώς δεν μου ήρθε με φυσικό τρόπο –νομίζω ότι κι εσύ συμφωνείς σ' αυτό–, μ' έκανε να χάσω την ισορροπία μου στην υπόλοιπη ατάκα. Με λίγα λόγια, παίζω πολύ άσχημα! Ναι: παίζω άσχημα – εγώ, που θεωρούμαι επιδέξια ηθοποιός, μια αλεπού στο είδος!

ΕΓΩ: Ως προς την αποτυχία αυτού του πλάνου, συμφωνούμε. Θα 'θελα όμως να σου κάνω μια παρατήρηση, όχι τόσο γι' αυτό το συγκεκριμένο πλάνο, όσο για πολλά άλλα όμοια πλάνα. Το ότι σου λέω «Γέλα, γέλα!», ενώ ετοιμάζεσαι να παίζεις, το γεγονός δηλαδή ότι λειτουργώ λίγο σαν υποβολέας, προσπαθώντας να σου μεταδώσω περισσότερη εκφραστικότητα, είναι μια συνήθεια που απέκτησα γυρίζοντας με ηθοποιούς του δρόμου, στις φάτσες των οποίων αναγκάζομαι να επεμβαίνω δραστικά, τη στιγμή που δεν το περιμένουν, σχεδόν με ύπουλο τρόπο. Πρέπει να το καταλάβεις αυτό: πρέπει να μου συγχωρέσεις τις παρεμβάσεις μου και να τις θεωρήσεις απλώς και μόνο σαν μια συνήθεια.

ANNA: Μα γι' αυτόν ακριβώς το λόγο μιλάμε με τρυφερότητα και φιλία... Κατάλαβα πολύ καλά ότι λειτουργείς με ηθοποιούς που τους παίρνεις και τους διαμορφώνεις σαν να ήταν ακατέργαστο υλικό. Και παρά την ενστικτώδη τους εξυπνάδα, είναι ρομπότ στα χέρια σου. Εγώ όμως δεν είμαι ρομπότ: είχα στα χέρια μου το σενάριό σου για τρεις μήνες, το διάβασα τουλάχιστον τέσσερις φορές κι ανέλυσα όλες τις ψυχικές καταστάσεις – από την πιο σημαντική ως την παραμικρή, την πιο λεπτή απόχρωση. Σαν ηθοποιός... όχι· δε μ' αρέσει να με λένε έτσι... σαν ενστικτώδες ζώο που είμαι, μπήκα αμέσως «στο πετσί» της ηρωίδας σου. Αυτομάτως, λοιπόν –κι αυτό, χάρις σ' εσένα, στο σενάριό σου–, μπορώ να λειτουργώ μ' αυτόν τον τρόπο. Εσύ, όμως, για το ρόλο της Μάμα Ρόμα, με αντιμετωπίζεις σαν κάτι καινούργιο. Γι' αυτό μου φώναζεις: «Γέλα, Anna!», «Πιο σοβαρή, Anna!» Αισθάνομαι ότι μέσα μου γίνεται μια πάλη για να σε ικανοποιήσω. Απ' τη μια νιώθω ότι θα 'πρεπε να λειτουργήσω με τον τρόπο που θέλεις εσύ, ακόμα κι αν χρησιμοποιώ τις ερμηνευτικές μου ικανότητες· απ' την άλλη, όμως, βλέπω ότι οι ερμηνείες μας για το χαρακτήρα που έγραψες, δεν συμπίπτουν πάντα: και τότε έχασα την ισορροπία. Έτσι, δεν είμαι ούτε καλή ηθοποιός (Θεέ μου, ευτυχώς!) ούτε υποταγμένο ρομπότ. Θα



Mamma Rôma (Anna Magnani)



Μάμα Ρόμα (Anna Magnani)

‘πρεπε να είμαι απλά και μόνο τρομερά ζωντανή, για να μη γίνω το αντικείμενο μιας πολύ επικίνδυνης σύγκρουσης. Pier Paolo, τα παιδιά που διευθύνεις, που πλάθεις, που χειρίζεσαι, είναι πολύ πιο αυθεντικά από μένα. Δεν πρέπει με κανένα τρόπο να οδηγήσω το κοινό σε μια τέτοια αντιπαράθεση.

ΕΓΩ: Τη δυσκολία αυτή την είχα υπολογίσει, Anna. Το κύριο πρόβλημα της νέας μου σκηνοθετικής δουλειάς ήταν ακριβώς το πώς θα μπορούσα να σε ζυμώσω με τους άλλους. Το είχα συνειδητοποιήσει στην αρχή της ταινίας. Δε θα ‘ταν όμως καλύτερα να μην επεκταθούμε σ’ αυτό το θέμα;

ANNA: Όχι! Αντίθετα, πιστεύω ότι χρειάζονται τέτοιου είδους κοντραρίσματα, για να ξεκαθαρίζονται τα πράγματα. Δυο λογικοί άνθρωποι πάντα μπορούν να συνεννοούνται. Αλλιώς, αισθάνομαι ότι λειτουργώ χωρίς να έχω πλήρη συνείδηση των πράξεών μου. Κι αυτή τη συνείδηση την έχω απόλυτα ανάγκη.

ΕΓΩ: Μακάρι. Δε θέλω στη δουλειά σου να υπάρχει η παραμικρή ασυνείδητη πράξη. Λοιπόν: σ’ ό,τι αφορά το ειδικό ζήτημα του πλάνου αυτού, του «Γέλα! Γέλα, Anna!», συμφωνούμε πάνω στο δύο σημεία: στο ότι κακώς επεμβαίνω όταν παίζεις –έχω όμως μερικές δικαιολογίες– και στο ότι δέχτηκες η ταινία να γυριστεί όπως συνηθίζω: σε μικρές μορφικές μονάδες.

ANNA: Α! Μερικές φορές με αποπροσανατολίζει όταν αρχίζουμε απ’ το τέλος μιας σκηνής, γιατί δεν ξέρω πώς είναι, πώς *πρέπει* να είναι η αρχή. Βέβαια, εσύ το ξέρεις, αλλά, σαν συνειδητή ηθοποιός, θα ‘θελα να το ξέρω και εγώ.

ΕΓΩ: Καλώς. Σέρεις τι θα κάνουμε από δω και στο εξής; Θα μελετάμε μαζί τη σκηνή απ’ την αρχή, με τη χρονολογική της σειρά, κι έπειτα, ατάκα με ατάκα. Θα τη βλέπουμε ιδεατά, μαζί, ώστε, αν χρειάζεται να ‘ αρχίσουμε απ’ την τελευταία ατάκα, η δυσκολία να είναι απλώς τεχνικής φύσεως. Το σίγουρο είναι ότι οι ερμηνείες μας της ψυχής της Μάμα Ρόμα μπορεί και να μη συμπίπτουν, επειδή ακόμα και το πιο εξαίσιο σονέτο του Πετράρχη προκαλεί αντιμαχόμενες ερμηνείες: τόσο μάλλον, ένα σενάριο.

ANNA: Έχω τυφλή εμπιστοσύνη στις ενδείξεις του σεναρίου σου κι είχα μέσα μου μια πολύ συγκεκριμένη ιδέα της σκηνής αυτής. Απλώς, αρχίζοντας απ’ το τέλος, δεν ήξερα αν το γέλιο κι η συγκίνηση ήταν στις σωστές δόσεις τους. Σέβομαι όμως απόλυτα τον τρόπο του γυρίσματος σου. Άλλωστε, είδα τα αποτελέσματα. Τα αποτελέσματα που είδα στο *Ακατόνε*, με καθησυχάζουν. Δε σου μένει τώρα πια λοιπόν, παρά να μου βγάλεις αυτό το κόμπλεξ.

ΕΓΩ: Ναι, ναι, βέβαια... Αν είχαμε συζητήσει από πριν γι’ αυτή την περιφημη σκηνή του «Γέλα, Anna!», θα σου είχα πει πως είναι η μόνη στιγμή στην ταινία όπου η χαρά είναι απόλυτη: δηλαδή, πως δεν υπάρχει η παραμικρή σκιά, ο παραμικρός κακός οιωτός. Κι αυτό, επειδή αμέσως μετά θα ξεσπάσει η τραγωδία. Δεν ήθελα, βλέπεις, αυτή η σκηνή να έχει οποιαδήποτε υπόνοια οδύνης ή μελαγχολίας: έπρεπε να είναι τελείως χαρούμενη.

ANNA: Ίσως θα ‘χα γελάσει λίγο αργότερα, γιατί ο τόνος μου στην αρχή ήταν... όχι μελαγχολικός, αλλά...

ΕΓΩ: ...αγχωμένος.

ANNA: Όχι· δεν ήταν άγχος, ήταν εσωτερική αγγαλλίαση.

ΕΓΩ: Ε λοιπόν, όχι· δεν ήθελα αυτό. Όφειλε να είναι μια σκηνή απλής, κοινής χαράς – εξωτερικευμένης, αν θέλεις. Έπρεπε λοιπόν να μιλήσουμε γι’ αυτήν από πριν, και να σ’ αφήσω μετά ελεύθερη στις παραλλαγές. Βλέπεις, ακόμα και σ’ έναν τύπο χαράς, ας πούμε: εξωτερικής, καθαρής χαράς, υπάρχουν εκφραστικές ποικιλίες απεριόριστες. Αρκοίσε μόνο να επεξεργαστούμε μαζί τη σκηνή, από πριν και μ’ έναν κριτικό τρόπο.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ PASOLINI

των Bernardo Bertolucci και Jean-Louis Comolli

Jean-Louis Comolli: Σε τι στηρίζεται η διάκριση που κάνετε ανάμεσα στη «γλώσσα της ποίησης» και στη «γλώσσα του πεζού λόγου» στον κινηματογράφο;

Pier Paolo Pasolini: Όταν μιλάω για «γλώσσα της ποίησης» και για «γλώσσα του πεζού λόγου», δεν κάνω μεταξύ των δύο καμία διάκριση αξιολογική ή περιεχομένου: ο διαχωρισμός είναι καθαρά γλωσσολογικός.

Στο εσωτερικό ενός γλωσσολογικού συστήματος υπάρχει μια γλώσσα τυπική της ποίησης και μια γλώσσα τυπική της πρόζας· όπως, όσον αφορά στη λογοτεχνία, ορισμένες τεχνικές (σαν την ομοιοκαταληξία), ορισμένοι γραμματικοί τρόποι έκφρασης, που διατηρήθηκαν για πολύ στη γλώσσα του πεζού λόγου. Είναι προφανές, ότι η γλώσσα της ποίησης, έτσι προσδιορισμένη, κατά τρόπο αυστηρά τεχνικό, είναι εξαιρετικά εύχρηστη και πλούσια σε κάθε είδους δυνατότητες.

Η συζήτηση μπορεί λοιπόν ν' αρχίσει μόνο αφού παραδεχτούμε την ύπαρξη στον γλωσσολογικό κόσμο του κινηματογράφου μιας «γλώσσας της ποίησης» και μιας «γλώσσας του πεζού λόγου».

Comolli: Δεν είναι όμως τελείως ασαφής στον κινηματογράφο η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σ' αυτή τη «γλώσσα της ποίησης» και σ' αυτή τη «γλώσσα του πεζού λόγου», αφού, καθώς φαίνεται, δεν ανταποκρίνεται, όπως στη λογοτεχνία, σε ορισμένα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της τέχνης;

Pasolini: Ναι, είναι χωρίς αμφιβολία πιο δύσκολο να γίνει αυτή η διάκριση στον κινηματογράφο, εφόσον δεν ξέρουμε πρώτα απ' όλα καθαρά τι είναι η γλώσσα του κινηματογράφου. Αγνωσούμε, για παράδειγμα, αν υπάρχει άμεση ανταπόκριση, ισοδυναμία, ανάμεσα στη λέξη και στην εικόνα· ή, ακόμα, αν σ' αυτό που στην καθαυτή γλώσσα είναι η λέξη, δεν ανταποκρίνεται περισσότερο στον κινηματογράφο ένα σύνολο από εικόνες: πλάνα, «σεκάνς», μια ροή σε κίνηση. Μην ξέροντας καθαρά τι είναι η γλώσσα του κινηματογράφου, δεν μας είναι εύκολο να διακρίνουμε καθαρά ανάμεσα στη «γλώσσα της ποίησης» και στη «γλώσσα του πεζού λόγου». Όπως πάντα στον κινηματογράφο, μπλέκονται εδώ έννοιες εξαιρετικά χονδροειδείς και στοιχειώδεις με έννοιες λεπτές και περίτλοκες. Κι αυτή η ίδια η διάκριση είναι χονδροειδής και στοιχειώδης, και, ταυτόχρονα, λεπτή και δύσκολη να πραγματοποιηθεί... Η γλώσσα του κινηματογράφου είναι ακόμα μυστηριώδης. Ίσως ο στρουκτουραλισμός κατορθώσει (για πρώτη φορά, κατά τη γνώμη μου) να δώσει έναν ορισμό πλήρη και ακριβή των κινηματογραφικών τρόπων και τεχνικών. Μέχρι τώρα, ήμαστε στο σκοτάδι.

Πιστεύω, παρ' όλα αυτά, ότι –εμπειρικά, τουλάχιστον– η διάκριση αυτή μπορεί να γίνει. Την κάνω εγώ ο ίδιος σαν καλαμπούρι: «γλώσσα της ποίησης» είναι εκείνη στην οποία γίνεται αισθητή η παρουσία της κινηματογραφικής μηχανής, όπως στην καθαυτή ποίηση γίνονται αμέσως αισθητά τα γραμματικά στοιχεία σε λειτουργία ποιητική, ενώ στη «γλώσσα του πεζού λόγου» η κινηματογραφική μηχανή δεν είναι αισθητή· μ' άλλα λόγια, η στιλιστική προσπάθεια δεν είναι εκφρασμένη συνειδητά κι η παρουσία του δημιουργού δεν είναι φανερή. Αν αυτή η διάκριση γίνει αποδεκτή, πρέπει τότε να εξεταστεί αν είναι επιτρεπτό και μέχρι ποιου βαθμού



Σ' ένα γύρισμα του Ακατόνε

να κάνει κανείς ποίηση στον κινηματογράφο – με μέσο τον ποιητικό λόγο ή όχι... Αυτό το πρόβλημα μένει ανοικτό.

Comolli: Πρέπει τότε να μπει το ερώτημα, σε ποιο βαθμό, για παράδειγμα, η χρήση ή η εφαρμογή στον κινηματογράφο μιας «γλώσσας της ποίησης», ποιητικών δηλαδή στοιχείων, δεν είναι κατ' αρχήν σε αντίφαση με τη φύση, τους στόχους και τα μέσα του κινηματογράφου, που είναι πρώτα απ' όλα σε λειτουργία και κατάσταση ρεαλιστική... Μήπως δηλαδή δεν είναι παρά μόνο μέσα από μια «γλώσσα του πεζού λόγου» που ο κινηματογράφος μπορεί να φτάσει σε μια έκφραση και μια σημασία ποιητική...

Pasolini: Δεν ξέρω αν πρέπει να πάρω την ερώτησή σας με την έννοια που θα της έδινε ένας Ιταλός. Ένας Ιταλός θα μου έλεγε: «Η γλώσσα της ποίησης δεν είναι μια γλώσσα νατουραλιστική». Πρακτικά, ναι. Η γλώσσα του πεζού λόγου, αντίθετα, είναι κατά κάποιο τρόπο μια γλώσσα νατουραλιστική. Προβάλλει ανάγλυφα, φτάνοντας μάλιστα μέχρι την ιδεοληψία, την ιδιαίτερη νατουραλιστική αποστολή του κινηματογράφου – και το όριό της. Υπάρχει ένας νατουραλισμός μοιραίος – αναλλοτρίωτος, θα 'λεγα – στο μηχανισμό του κινηματογράφου. Είναι γεγονός ότι, αν κινηματογραφήσω ένα πρόσωπο, κινηματογραφώ ένα πρόσωπο και τίποτ' άλλο. Φαντάζομαι ένα συγγραφέα που θα ήθελε να περιγράψει το πρόσωπο του Bertolucci εδώ δε: πόσες σελίδες θα χρησιμοποίησε. Και δε θα το κατόρθωνε ποτέ, όσο νατουραλιστής κι αν ήταν – δε θα πετύχαινε να περιγράψει μία μία κάθε τρίχα και κάθε πόρο – δε θα πετύχαινε να είναι νατουραλιστής ως το σημείο που μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να είναι, με μία και μόνη εικόνα. Είναι φανερό ότι ο κινηματογράφος διακατέχεται απ' αυτή τη νατουραλιστική μοίρα, τη σχεδόν «αντικειμενική» (oggettuale).

Bernardo Bertolucci: Λες όμως επίσης ότι η κινηματογραφική γλώσσα είναι μια γλώσσα ουσιαστικά μεταφορική...

Pasolini: Ναι.

Bertolucci: Μπορεί τότε αυτή η περιγραφή ενός προσώπου, περιγραφή διαποτισμένη με νατουραλισμό, να έχει επίσης ένα βάρος μεταφορικό, ή μήπως δεν είναι παρά αυτό το πρόσωπο ή αυτό το αντικείμενο και τίποτ' άλλο;

Pasolini: Γίνεται μια διπλή διεργασία (αλλά είναι μια διεργασία ιδανική). Η πρώτη διεργασία συνίσταται στην εξεύρεση – με τη βοήθεια εικόνων – μιας ενδεχόμενης ή υποθετικής γλώσσας για μια κοινωνία που δε θα επικοινωνούσε παρά με εικόνες... Πρόγμα που είναι μια υπόθεση παράλογη, γιατί σήμερα είμαστε συνηθισμένοι σε μια μόνο σκέψη, αυτοκαλούμενη λεκτική κι όχι οπτική. Η ύπαρξη όμως μιας γλώσσας που να συντίθεται από εικόνες, δεν είναι εντελώς ασύλληπτη. Γιατί όχι; Αφηρημένα τουλάχιστον, είναι δυνατόν να φανταστούμε την πιθανότητα χρήσης για την επικοινωνία ενός συστήματος οπτικών σημείων κι όχι ομιλίας. Έτσι, το πρώτο έργο του κινηματογραφιστή θα ήταν η επινόηση ή, μάλλον, η εξαγωγή από την πραγματικότητα ενός υποθετικού λεξιλογίου αυτών που αποκαλώ *εικονικά σημεία* (im-segni): ένα ενδεχόμενο λεξιλόγιο για ανθρώπους που θα επικοινωνούσαν με εικόνες. Το δεύτερο εγχείρημα του κινηματογραφιστή γίνεται τότε η επινόηση των εικόνων του, της γλώσσας του, της «ομιλίας» του: της ποιητικής του γλώσσας.

Παρ' όλα αυτά, αλλά, ταυτόχρονα, εξαιτίας αυτού του μυστηρίου που ο κινηματογράφος εξακολουθεί να είναι, εξαιτίας των αντιφάσεών του, είναι αναπόφευκτο, αν απ' τη μια πλευρά βρίσκεται αυτή η συμβολική, απ' την άλλη να υπάρχει πάντα αυτό το νατουραλιστικό όριο. Κι ήταν πάντα έτσι μέχρι τώρα.

Bertolucci: Αν αυτό το όριο ξεπεραστεί – γιατί ο νατουραλισμός είναι ένα όριο, ή όχι; – και ξε-

περαστεί ταυτόχρονα ο νατουραλισμός, δε σου φαίνεται ότι φτάνουμε σ' έναν κατά κάποιο τρόπο απόλυτο προσδιορισμό, σε μια απόλυτη σύλληψη του πράγματος που δείχνεται, της εικόνας του;

Pasolini: Ναι, αλλά αυτό εξαρτάται πρώτα από τη δύναμη και τις ικανότητες μεταφοράς κι αφαίρεσης του κινηματογραφιστή. Δε νομίζω πάντως ότι κάποια ταινία ξεπέρασε ποτέ αυτό το όριο – ούτε η πιο ποιητική.

Bertolucci: *O Bresson...*;

Pasolini: Ούτε ο Bresson, ούτε ο Chaplin. Στην ίδια την τεχνική του κινηματογράφου, στο ίδιο το ακατέργαστο γεγονός της κινηματογράφησης, μένει αυτό το κατάλοιπο –εξαλείψιμο, όπως και στις λέξεις, εκεί όμως το 'χουμε συνηθίσει εδώ κι αιώνες και μας ξεφεύγει– που θα το ονόμαζα όριο του αντιθέτου. Στην εικόνα, όπως και στη λέξη, υπάρχει το ίδιο όριο: το όριο του συγκεκριμένου αισθητού (concreto sensibile): στη λέξη, όμως, ταυτόχρονα μ' αυτό το συγκεκριμένο αισθητό, υπάρχει και μια σημασία συμβολική ή αφηρημένη. Είναι έτσι δυνατόν, στην προφορική ομιλία, το όριο αυτό να είναι εκείνο της συμβολικής αφαίρεσης – πράγμα που δεν αντιλαμβανόμαστε, βέβαια, πια.

Bertolucci: *Τι εννοείς όταν λες ότι ο Godard, για παράδειγμα, είναι ένας κινηματογραφιστής απόλυτα «μη κλασικός»; Ποιους κινηματογραφιστές θα χαρακτηρίζες κλασικούς και γιατί; Δε μιλάω για τους κινηματογραφιστές που έγιναν κλασικοί για μας επειδή τους ξέρουμε καλά και τους θεωρούμε δασκάλους μας, αλλά για το τι είναι κλασικισμός και τι το αντίθετό του...*

Pasolini: Κλασικισμός υπάρχει, για παράδειγμα, στον Antonioni. Αυτό έχει ίσως να κάνει με μια διαφορά ανάμεσα στη γαλλική και την ιταλική κουλτούρα. Η γαλλική κουλτούρα γνώρισε μια νέα κλασική περίοδο (στη ζωγραφική, π.χ.), η οποία μετά ξεπεράστηκε και σβήστηκε τελείως από την καινούργια εμπειρία του ρομαντισμού (ο μπρεσιονισμός διέλυσε τον ακαδημαϊσμό). Έτσι, όμως, η γαλλική κουλτούρα διαθέτει έναν κλασικισμό επίσημο κατά κάποιο τρόπο και δε νιώθει τον επαρχιωτικό πειρασμό της ιταλικής κουλτούρας για τον ακαδημαϊσμό. Η ιταλική κουλτούρα δεν απαλλάχτηκε ποτέ απ' αυτόν τον «κλασικισμό», απ' αυτόν τον ακαδημαϊκό κοιφορμισμό: από τον 19ο αιώνα, η ιταλική κουλτούρα είναι μια κουλτούρα επαρχιακή. Επαρχιωτισμός, ακαδημαϊσμός, κοιφορμισμός – έννοιες, που είναι αδύνατον να ξεχωριστούν στην Ιταλία. Πρόκειται για τυπικά διακριτικά της ιταλικής κουλτούρας. Αυτός είναι ο λόγος που τα ξαναβρίσκουμε στον Antonioni. Υπάρχει σ' αυτόν ένας τρόπος ν' αναμετράει τον κόσμο με κανόνες «κλασικούς» ή «κλασικίζοντες» (classistici): η ομορφιά και η τελειότητα του κάδρου, για παράδειγμα. Στον Godard, δε μου φαίνεται να υπάρχει τίποτα απολύτως από έναν τέτοιο κλασικισμό.

Bertolucci: *Ούτε ότι μπορεί να πρόκειται για ένα νεο-κλασικισμό;*

Pasolini: Τότε, όμως, με την πιο πλατιά έννοια: με την έννοια, ότι όλα είναι φορμαλισμός στον κλασικισμό.

Bertolucci: *Υπάρχει σίγουρα στον Godard το αντίθετο αυτού που στον Antonioni είναι κλασικισμός, εκεί όμως μπορεί να βρίσκεται ο τρόπος να εγκαθιδρυθεί, να επινοηθεί ένας καινούργιος τύπος κλασικισμού: ο κλασικισμός του Godard. Νομίζω ότι η Περιφρόνηση είναι μια ταινία πολύ κλασική...*

Pasolini: Μπορεί, επειδή αγαπάς πολύ τον Godard, να βλέπεις σ' αυτόν ορισμένες σταθερές, ορισμένα σχηματικά τυπικά των μικρών ή μεγάλων δασκάλων... Για μένα, η *Περιφρόνηση* είναι μια ταινία που ο Godard έκανε με περιφρόνηση, σχεδόν με οργή: υπάρχει σ' αυτή την ταινία μια διαρκής, ιερόσυλη απόλαυση διάλυσης των σχημάτων του κλασικισμού.

Bertolucci: Μου είχες πει κάτι πολύ ωραίο για τον Godard, που μου φαίνεται ένας εξαιρετικός κριτικός ορισμός: «Η ποιητική του Godard είναι οντολογική· μ' άλλα λόγια, η ποιητική του Godard είναι ο κινηματογράφος». Σ' αυτή την αγάπη του Godard για τον κινηματογράφο υπάρχει μια ανάγκη να καταστρέψει τον κλασικισμό, κι ένα πάθος να σπάσει τις συμβάσεις, αλλά μου φαίνεται ότι αυτό πηγαίνει απόλυτα απ' τον ίδιο τον έρωτα αυτών των συμβάσεων. Τα κλασικά παραδείγματα του κινηματογράφου που αγαπάει, τα καταστρέφει με την ίδια αγάπη, τα βεβηλώνει.

Pasolini: Ναι. Υπάρχει όμως ένα διαρκές διφορούμενο γύρω από τους «κλασικούς», δηλαδή τους κινηματογραφιστές που αγαπιούνται και θεωρούνται πρότυπα (ενώ έγιναν κι αυτοί αντικλασικοί απ' τη στιγμή που προχώρησαν σε επινοήσεις), και τον κλασικισμό ως πολιτιστικό γεγονός, με την έννοια που το αντιλαμβανόμαστε. Η ποιητική του Godard είναι οντολογία, αλλά αυτή η οντολογία είναι ανορθολογική, κι ο ανορθολογισμός στη Γαλλία βρήκε πάντα τα μέσα να εκφραστεί με τρόπο ορθολογικό. Ο γαλλικός ανορθολογισμός είναι πάντα ελεγχόμενος· θωρακίζεται, τελικά, πάντα σ' ένα σύστημα γλωσσολογικό· δε δημιουργεί πραγματικό σκάνδαλο, γιατί έχει τη δική του θέση στα μεγάλα κατάρτιση του γαλλικού ορθολογισμού. Ο ανορθολογισμός του Godard, λοιπόν, ως τρόπος έκφρασης, σημαίνει αμέσως μια συγκεκριμένη «κλασική» απόσπαση, που δημιουργείται απ' τη συνειδητότητα της όλης διεργασίας, πράγμα που καταλήγει σε μιαν απόσπαση και απ' το φορμαλισμό. Είναι ευνόητο: σε κάθε φορμαλισμό υπάρχει μια ιδέα κλασικισμού, με την πιο πλατιά έννοια.

Bertolucci: Για μένα, ο κινηματογράφος του Godard είναι κλασικός, στο μέτρο που είναι κινηματογράφος μέσα στον κινηματογράφο· αισθάνεσαι ότι πριν απ' αυτόν υπάρχει κινηματογράφος κι ότι μετά απ' αυτόν υπάρχει κινηματογράφος· ή, αλλιώς, ότι δίνει για τον κινηματογράφο την πιο πλήρη και την πιο συγκεκριμένη ιδέα· με τον ίδιο τρόπο που, στους κλασικούς ποιητές, ποιητική είναι η ίδια η ποίηση.

Pasolini: Δεν υπάρχουν αυτοί οι κλασικοί ποιητές. Ποιητές, που ποιητική τους είναι η ίδια η ποίηση, είναι για παράδειγμα οι συμβολιστές: ο Mallarmé ή ο Ungaretti είναι οι παρακμαϊκοί φορμαλιστές του 19ου αιώνα. Θα μπορούσα να πω γι' αυτούς ότι είπα για τον Godard. Στην Ιταλία, αντίθετα, αυτού του είδους ο φορμαλισμός είναι εν γένει επαρχιώτικος, περιθωριακός, κι έτσι συγχέεται με τον ακαδημαϊσμό ή το συντηρητισμό, ακόμα και τον πολιτικό. Δε συμβαίνει το ίδιο στη Γαλλία. Έτσι, αν πρέπει ν' αποδεχθώ το επίθετο «κλασικός» για τον Godard, το κάνω με μια έννοια πολύ πιο πλατιά και ιστορική απ' ό,τι για τον Antonioni και τους Ιταλούς.

Comolli: Λέτε ακόμα, αναφερόμενος στον νέο κινηματογράφο, που ορίζεται ως «κινηματογράφος της ποίησης» (όπου δηλαδή η παρουσία της κινηματογραφικής μηχανής και του δημιουργού δεν είναι μονάχα αισθητές, αλλά ακόμα πιο ουσιαστικές κι απ' το αφηγηματικό πρόσχημα, κι αποτελούν το πραγματικό θέμα), ότι παρουσιάζει έργα κατά κάποιο τρόπο αναδιπλασιασμένα· ότι σε περισσότερες από μια ταινίες υπάρχει μια δεύτερη ταινία, που εξελίσσεται παράλληλα και ταυτόχρονα με την πρώτη... Για να έρθουμε στις δικές σας ταινίες, μου φαίνεται ακριβώς ότι ένα απ' τα διακριτικά του Μάμα Ρόμα, παραδείγματος χάριν, είναι ότι περιλαμβάνει αυτές τις δύο ταινίες: η πρώτη είναι κάτι σαν ντοκυμανταίρ πάνω στα δράματα ύπαρξης των «ταπεινών» στα ρωμαϊκά περίχωρα, ενώ στη δεύτερη, που διαφαίνεται μέσα απ' την πρώτη, εξελίσσεται ένα είδος χριστιανικής παραβολής.

Pasolini: Αυτές οι δύο ταινίες υπάρχουν χωρίς αμφιβολία, αλλά είναι σχεδόν ακριβώς ίδιες· πρόκειται, κατά βάθος, για την ίδια ταινία. Θέλω να πω ότι, μιλώντας κανείς για το υποπρολεταριάτο, αυτομάτως αναφέρεται στην αθλιότητα που υπομένουν παθητικά αυτοί που τους αποκαλούμε και «αμνούς του Θεού» (proveri cristi). Εξ άλλου, αυτή η αρχή των δύο έργων ισχύει,

νομίζω, για κάθε αληθινό έργο. Ο Δάντης, για παράδειγμα, έγραψε ένα ποίημα, που είναι ταυτόχρονα ένα άλλο ποίημα, το οποίο φτιάχνεται έξω απ' αυτό το ίδιο. Είναι αδύνατον να διαβάσουμε τη *Θεία Κωμωδία* όπως είναι γραμμένη: η ανάγνωσή της γίνεται σ' ένα άλλο επίπεδο, σύμφωνα με μια άλλη κλίμακα αξιών. Αυτό μπορεί να ταιριάζει ειδικά στον νέο κινηματογράφο, αλλά δεν παύει να είναι κι ένας κοινός τόπος, που μπορεί να εφαρμοστεί σε κάθε έργο. Σε τελική ανάλυση, είναι πάντα η ίδια ιστορία: ο συγγραφέας, ο καλλιτέχνης, κάνει το έργο του «ερήμην» του. Πρέπει λοιπόν να κατανοηθεί με μια άλλη έννοια για τον νέο κινηματογράφο, με μια έννοια πιο ειδική.

Αυτή η δεύτερη ταινία είναι η ταινία που ο δημιουργός δεν έχει το κουράγιο να κάνει, ή που δεν έκανε, επειδή του ήταν αδύνατον ή απαγορευμένο· ή, ακόμα, επειδή του ήταν αδιανόητο (εξαιτίας της κατάστασης του κινηματογράφου, εξαιτίας της σχέσης ανάμεσα στην ταινία και τους αποδέκτες της) να κάνει αυτή την ταινία σε πρώτο πρόσωπο, να εξιστορήσει άμεσα αυτό που ήθελε να πει. Τότε, ο δημιουργός έχει ανάγκη να δανειστεί το πρόσωπο αυτού που ονομάζω *έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα* (soggettiva libera indiretta): να κάνει δηλαδή την ψυχική κατάσταση και τις ψυχολογικές συνισταμένες του ήρωά του στην ταινία πρόσωπο της δικής του οπτικής γωνίας του κόσμου. Υπάρχουν όμως και ταινίες φτιαγμένες άμεσα, σε πρώτο πρόσωπο, όπου ο έμμεσος ελεύθερος λόγος δεν υφίσταται, όπου ο δημιουργός δε βλέπει τον κόσμο μέσα από τους ήρωές του, αλλά αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο: την ιστορία της παιδικής του ηλικίας, παραδείγματος χάριν· στην περίπτωση αυτή, η στιλιστική διάθλαση δε συντελείται σε συνάρτηση με το λόγο, αλλά με τη μνήμη. Τότε, η δεύτερη ταινία, η ταινία «που δεν έγινε», είναι, αντίθετα, πραγματοποιημένη. Πρόκειται, ίσως, για την περίπτωση του *Shadows** που, ενώ δεν περιέχει διόλου έμμεσο λόγο, δημιούργησε θόρυβο, ως ένα από τα πρώτα έργα αυτής της τεχνικής και στιλιστικής παράδοσης που γεννιέται: του ποιητικού κινηματογράφου. Το *Shadows* εξιστορείται σε πρώτο πρόσωπο, και γι' αυτό το λόγο είναι τόσο πιο σκανδαλώδες, όσο ταυτόχρονα βρισκόμαστε πλησιέστερα σε μια κιόλας διαμορφωμένη παράδοση του κινηματογράφου, σήμερα ξεπερασμένη.

Comolli: Μπορούμε τότε ν' αναρωτηθούμε –ορισμένοι παραγωγοί και θεατές το κάνουν με ασάφεια και αγωνία ταυτόχρονα– μήπως αυτός ο νέος κινηματογράφος, απ' τη στιγμή που ήρωες και θέματα δεν είναι παρά προσχήματα για την άμεση έκφραση της υποκειμενικότητας του δημιουργού, δεν πραγματοποιεί μια καταστροφή του «θεάματος», με το ν' αλλοιώνει διαρκώς την αφήγηση...

Pasolini: Ποτέ μου δεν κατάλαβα πολύ καλά τι είναι το «θέαμα»... Αλλά νομίζω ότι, μέχρι σήμερα, στις ταινίες που έχω δει, το θέαμα είναι κατά το μάλλον ή ήττον παρόν, στο μέτρο που ο δημιουργός αναπαριστά μια συγκεκριμένη πραγματικότητα, κι η ταινία του, κατά συνέπεια, είναι πάντα, με κάποιο τρόπο, ρεαλιστική· εκτός αν πρόκειται για κάποιον κινηματογραφιστή τελείως ασυνείδητο, πράγμα που θα οδηγούσε σε μια πλήρη καταστροφή του θεάματος. Αλλά δεν πιστεύω ότι αυτό έχει κιόλας συμβεί. Ο έμμεσος ελεύθερος λόγος θα μπορούσε ίσως να οδηγήσει στην καταστροφή του θεάματος, αλλά αυτό δεν θα οφειλόταν στο γεγονός ότι ο δημιουργός μιλάει για τον εαυτό του· γιατί πολύ συχνά είμαστε εμείς οι ίδιοι αντικείμενα θεάματος κατά κάποιο τρόπο. Αν, παραδείγματος χάριν, ορισμένες παιδικές αναμνήσεις εξιστορηθούν σαν νατουραλιστικά μυθιστορήματα, θα πρόκειται για ένα άλλο είδος, όπου το στιλ δε θ' αποσκοπεί πια στο να κάνει τον εαυτό μας αντικείμενο του έργου, αλλά στο να ιδωθεί ο κόσμος ολόκληρος μέσα από μας· δηλαδή, στην πλήρη εσωτερικοποίηση του κόσμου: το θέαμα, μ' αυτή την έννοια, είναι δυνατόν να εξαφανιστεί. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο δεν έχουμε ποτέ στον κινηματογράφο μέχρι σήμερα εσωτερικό μονόλογο, ελεύθερο λόγο, ατομικό κι ολοσχερή.

Bertolucci: Κι ο Fellini...;

* Σκιές [η πρώτη ταινία του John Cassavetes (1961)] (Σ.τ.Μ.)

Pasolini: Δε θα 'λεγα ότι στον Fellini υπάρχει ολοσχερής εσωτερικοποίηση· αυτό που κυριαρχεί στον Fellini, είναι πραγματικά το θέαμα. Η εσωτερικοποίηση είναι αφορμή για να καταστήσει το θέαμα ονειρικό κι όχι ρεαλιστικό.

Comolli: Ένα πράγμα είναι σίγουρο: ότι αυτό το διπλό παιχνίδι της αφήγησης που ασκεί περισσότερο ή λιγότερο ο νέος κινηματογράφος, καταλήγει σε μια παραμόρφωση της αφήγησης κλασικού τύπου κι αλλοιώνει τις συμβάσεις της αφήγησης, είτε για να την επαναπροσδιορίσει, είτε, απλά και μόνο, για να την καταλύσει.

Pasolini: Είναι αναπόφευκτο, στον κινηματογράφο της ποίησης, η αφήγηση να τείνει να εξαφανιστεί (θα 'πρεπε ίσως τότε να γίνει η ταύτιση αφήγηση-θέαμα). Είναι φανερό ότι, στον κινηματογράφο της ποίησης, ο δημιουργός τείνει να γράφει ποιήματα, *κινηματογραφικά* ποιήματα, κι όχι πια κινηματογραφικά αφηγήματα. Γίνεται μια εξύψωση της αξίας της ποίησης· ποίησης, μέχρι σήμερα, της μορφής και του ύφους. Ο «κινηματογράφος της ποίησης» έχει τελικό σκοπό να γράψει αφηγήματα, όπου πρωταγωνιστής θα είναι το ύφος, περισσότερο απ' τα πράγματα ή τα γεγονότα.

Comolli: *Εσείς ο ίδιος είστε ποιητής και κινηματογραφιστής. Οι ταινίες σας ανταποκρίνονται σ' αυτόν τον ορισμό του κινηματογράφου της ποίησης;*

Pasolini: Οι ταινίες μου μάλλον δεν ανήκουν σ' αυτό το ρεύμα· ή, μόνο εν μέρει, κι αυτό όσον αφορά αποκλειστικά στην τελευταία μου ταινία, *Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο*. Αλλά το *Ακατόνε*, το *Μάμα Ρόμα* και το *La ricotta* είναι έργα φτιαγμένα σύμφωνα με την κλασική σύνταξη, αυτήν του κινηματογράφου από τον Chaplin ως τον Bergman κι από τον Μιτζογκούσι ως τον Dreyer. Αντίθετα, στο *Ευαγγέλιο* υπάρχουν μερικά απ' τα χαρακτηριστικά για τα οποία μόλις μιλούσα και τα οποία το προσδένουν εν μέρει στο ρεύμα του κινηματογράφου της ποίησης: η κινηματογραφική μηχανή είναι εξαιρετικά αισθητή, υπάρχουν πολλά «ζουμ», πολλά ηθελημένα «λάθος-ρακόρ», κάποια στοιχεία, αν θέλεις, της τεχνικής ορισμένων ταινιών του Godard. Έχοντας στο νου το *Ευαγγέλιο*, μου ήρθε η ιδέα αυτού του έμμεσου ελεύθερου λόγου στον οποίο αποδίδω τόση σημασία. Το *Ευαγγέλιο* μου έβαζε το εξής πρόβλημα: δεν μπορούσα να το εξιστορήσω σαν ένα κλασικό αφήγημα, γιατί δεν είμαι πιστός, αλλά άθεος. Απ' την άλλη, ήθελα, παρ' όλα αυτά, να κινηματογραφήσω το *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο*· δηλαδή, να διηγηθώ την ιστορία του Χριστού, Υιού του Θεού. Έπρεπε λοιπόν να διηγηθώ μια ιστορία στην οποία δεν πίστευα. Δεν μπορούσε λοιπόν να 'μαι εγώ που εξιστορώ. Έτσι, χωρίς να το θέλω ακριβώς, οδηγήθηκα στην ανατροπή όλης μου της κινηματογραφικής τεχνικής, και γεννήθηκε αυτό το *μάγμα* ύφους, που είναι χαρακτηριστικό του «κινηματογράφου της ποίησης»· γιατί, για να μπορέσω να εξιστορήσω το *Ευαγγέλιο*, έπρεπε να βυθιστώ στη ψυχή ενός που πιστεύει. Εδώ βρίσκεται ο έμμεσος ελεύθερος λόγος: απ' τη μια μεριά, η αφήγηση βλέπεται με τα δικά μου μάτια, κι απ' την άλλη, με τα μάτια ενός πιστού. Κι είναι η ρήση αυτού του έμμεσου ελεύθερου λόγου που προκαλεί το συμφυρμό του ύφους, αυτό το *μάγμα* που ανέφερα.

Bertolucci: *Νομίζω ότι στο La ricotta βρίσκουμε περίπου το ίδιο στοιχείο με το Ευαγγέλιο: υπάρχουν δύο ταινίες και δύο στίλ: η μία ασπρόμαυρη, όπως η Ακατόνε ή η Μάμα Ρόμα: η άλλη έγχρωμη, σαν ένας πίνακας των μανιεριστών.*

Pasolini: Όχι· εκεί πρόκειται για την τεχνική των τοιμάτων. Στο μεγαλύτερο μέρος των σύγχρονων λογοτεχνιών, κάθε επεξεργασμένη γραφή λογαριάζει στις τεχνικές της αυτήν που συνίσταται στο να παίρνεις εδάφια, αποσπάσματα, στιγμές από το ύφος ενός άλλου και να τα κάνεις να ξαναζωντανεύουν κατά κάποιο τρόπο, παραθέτοντάς τα. Όμως, στο *Ευαγγέλιο* δεν το έκανα, για το λόγο που είπα: να δω με τα μάτια ενός πιστού, του Piero della Francesca. Στο *La ricotta* θα μπορούσαμε περισσότερο να μιλήσουμε για «κολάζ». Τα εικαστικά κομμάτια της

Με τον Orson Welles και την
Elsa De Giorgi σ' ένα γύρισμα
του *La ricotta*





Πάνω: Το Κατά Ματθαίον
Ευαγγέλιο (Enrique Irazoqui)

Κάτω: Ακατόνε (Franco Citti)

ταινίας είναι τοιτάτα, που έχουν μια λειτουργία αρκετά σαφή: πρόκειται για παραθέσεις δύο μανιεριστών ζωγράφων, του Rosso Fiorentino και του Pontormo. Ανασυγκρότησα τέλεια τους πίνακές τους, όχι επειδή αντιπροσωπεύουν τη δική μου θεώρηση των πραγμάτων, ούτε επειδή τους αγαπώ: δεν πρόκειται για μια ανασυγκρότηση σε πρώτο πρόσωπο, αλλά απλά και μόνο για την αναπαράσταση της πνευματικής κατάστασης στην οποία ο σκηνοθέτης, που είναι ο πρωταγωνιστής του *La ricotta*, συλλαμβάνει μια ταινία πάνω στα Πάθη – σύλληψη, που βρίσκεται σε τέλεια αντίθεση με τη δική μου όταν έκανα το *Ευαγγέλιο*. Έτσι, αυτά τα τοιτάτα καταλήγουν να γίνουν κάτι σαν εξορκισμός: ακριβέστατη ανασύσταση, εξαιρετικά επεξεργασμένα και φορμαλιστική, ακριβώς αυτό που δε θέλησα ποτέ να κάνω στο *Ευαγγέλιο* και που βρήκα την ευκαιρία να το αποδώσω με κάποια χαιρεκακία στο χαρακτήρα του σκηνοθέτη. Δεν είναι ότι τα 'χω με τους σκηνοθέτες βιβλικών ταινιών: δεν πρόκειται για πολεμική εναντίον του κακού γούστου, αλλά εναντίον της κατάχρησης του καλού γούστου.

Bertolucci: Μπορεί να μην πρόκειται για σύμπτωση το γεγονός ότι η ταινία όπου τοιτάρεις μανιερίστες ζωγράφους, είναι επίσης η τρίτη σου ταινία μετά την Ακατόνε και τη Μάμα Ρόμα: είναι η στιγμή όπου ο κόσμος που περιγράφεις σ' αυτές τις τρεις ταινίες, φτάνει κι αυτός ο ίδιος σ' ενός είδους μανιερισμό. Για μένα, το *La ricotta* είναι μια ταινία εξίσου μανιεριστική: αν το πρόσωπο του σκηνοθέτη που επιλέγει αυτούς τους δύο ζωγράφους, σου είναι πολύ απόμακρο, δεν παύει να καθορίζεται και να 'χει επιλεγεί από σένα, και να επηρεάζεται απ' το ότι εκείνη τη στιγμή αισθανόσουν αυτό το θέμα περισσότερο σαν μανιερίστας παρά σαν ριμνιτίφ, όπως όταν έκανες το Ακατόνε.

Pasolini: Δε συμφωνώ απόλυτα: το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ταινίας είναι η ειρωνεία, κι αυτή η ειρωνεία καταστρέφει ακριβώς τον μανιερισμό.

Bertolucci: Ίσως επειδή η ιστορία του Ακατόνε μου φαίνεται πιο ποιητική και πιο αληθινή απ' αυτήν του Στράτσι: ο Ακατόνε διαγράφει μια καμπύλη μέχρι το θάνατό του, ενώ ο Στράτσι τοποθετείται απ' την αρχή σαν ένας «αμνός του Θεού» που θα πεθάνει στο σταυρό του – είναι πιο ουστηματικό...

Pasolini: Το Ακατόνε είναι ένα είδος κινηματογραφικού ποιήματος, φτιαγμένου όχι σύμφωνα με τη «γλώσσα της ποίησης», για την οποία μιλάμε σχετικά με τον νέο κινηματογράφο, αλλά σύμφωνα με τους πιο κλασικούς κανόνες. Γιατί βουτήχτηκα στην υπόθεση του Ακατόνε μέχρι του σημείου να κάνω αυτό το ποίημα – τουλάχιστον απ' την άποψη της μορφής; Επειδή χάθηκα μέσα στη βαθιά ιδιαιτερότητα του κολασμένου κόσμου του Ακατόνε. Με έψεξαν για το ότι δεν εξέφερα εγώ ο ίδιος γνώμη γι' αυτόν τον κόσμο, δε στάθηκα αρκετά έξω απ' το θέμα μου, δεν έκανα φανερή τη σχέση ανάμεσα σε μια καθολικότητα μαρξιστική ή αστική και τις ιδιαιτερότητες αυτού του προλεταριάτου. Πράγματι, είναι ιδιότητα της ταινίας το ότι χάθηκα έτσι ολοκληρωτικά και τυφλά σ' αυτόν τον κόσμο, χωρίς να μπορέσω να τον θεωρήσω από τα έξω. Στο *La ricotta*, αντίθετα, παρεμβαίνει η προσωπική μου γνώμη: δε χάθηκα μέσα στον Στράτσι. Ο Στράτσι είναι ένα πρόσωπο πιο μηχανικό απ' τον Ακατόνε, γιατί εγώ είμαι –κι αυτό φαίνεται– που κουνάω τα νήματα του Στράτσι και φαίνεται, απ' τη διαρκή αυτοειρωνεία. Γι' αυτό ο Στράτσι είναι ένα πρόσωπο λιγότερο ποιητικό απ' τον Ακατόνε. Αλλά είναι πιο σημαντικό, πιο γενικό. Η κρίση που μαρτυρεί η ταινία, δεν είναι η δική μου κρίση, δεν είναι μια εσωτερική κρίση, αλλά η κρίση ενός τρόπου θεώρησης ορισμένων προβλημάτων της ιταλικής πραγματικότητας. Μέχρι το Ακατόνε, δεν έβλεπα τα ιταλικά κοινωνικά προβλήματα παρά βυθισμένα μέσα στην ιταλική ιδιαιτερότητα. Με το *La ricotta*, κι αυτό ακόμα μου ήταν αδύνατον: η ιταλική κοινωνία είχε αλλάξει, άλλαζε. Ο μόνος τρόπος να ιδωθεί εκείνη τη στιγμή το ρωμαϊκό υποπρολεταριάτο, ήταν να θεωρηθεί σαν ένα από τα πολλαπλά φαινόμενα του τρίτου κόσμου. Ο Στράτσι δεν είναι πια ένας ήρωας του ρωμαϊκού υποπρολεταριάτου, ένα πρόβλημα ειδικά ιταλικό, αλ-

λά ο συμβολικός ήρωας του «Τρίτου Κόσμου». Αυτό είναι χωρίς αμφιβολία πιο αφηρημένο και λιγότερο ποιητικό, αλλά για μένα πιο σπουδαίο.

Μπορεί όμως να 'χεις δίκιο: μπορεί να πρόκειται εδώ για την ταινία «ερήμη».

Bertolucci: *Ίσως επειδή γύρισες το La ricotta σαν να επρόκειτο για την τελευταία ταινία που θα έφτιαχνες... Και, πραγματικά, κάτι έκλεισε με το La ricotta: είναι μια ταινία-κλειδί, και το κλειδί αυτό κλείνει την πόρτα που είχε ανοίξει το Ακατόνε.*

Pasolini: Ας πούμε ότι ολοκληρώνεται έτσι μια φάση επικολυρική, με την έννοια του λαϊκού ποιήματος.

Comolli: *Αν το Ευαγγέλιο πηγάζει από μια καινούργια σας αντίληψη του κινηματογράφου, είναι μόνο στο βαθμό που απαιτούνται καινούργιες τεχνικές, συναρτημένες με τη «γλώσσα της ποίησης», ή και μια δομή διαφορετική, μια δραματική κατασκευή, άλλη απ' αυτήν των «κλασικών»;*

Pasolini: Η κατασκευή μιας ταινίας καθορίζεται προφανώς και από τις τεχνικές της γλώσσας της ποίησης. Όλοι οι κανόνες της αφήγησης υπονομεύονται. Στο μεγαλύτερο μέρος τους, οι ταινίες του κινηματογράφου της ποίησης δεν είναι φτιαγμένες σύμφωνα με τους κανόνες και τις κοινές σεναριακές συμβάσεις, δεν υπακούουν στους συνήθεις αφηγηματικούς ρυθμούς. Αντίθετα, ο κανόνας είναι η δυσαναλογία: οι λεπτομέρειες διαστέλλονται υπερβολικά: τα σημεία που θεωρούνται με την κλασική έννοια σημαντικά, εξιστορούνται πολύ γρήγορα: σε τέτοιο βαθμό, που δεν υπάρχει αφηγηματική αιχμή, δεν υπάρχει κάθαρση, κλείσιμο της αφήγησης. Με την τεχνική του έμμεσου ελεύθερου λόγου, η ταινία ανοικοδομείται εξ ολοκλήρου από τα μέσα.

Comolli: *Παρ' όλα αυτά, το Πριν από την επανάσταση του Bernardo μπορεί να θεωρηθεί ταινία εξαιρετικά κλασικής κατασκευής: ή, μάλλον, έχουμε την εντύπωση ότι το όνειρο του Bertolucci ήταν να κάνει αυτή την κλασική ταινία για την οποία μιλάμε και η οποία φαίνεται σήμερα ακατόρθωτη...*

Pasolini: Αυτή η νοσταλγία της κλασικής ταινίας είναι στοιχείο του κινηματογράφου της ποίησης. Η κλασική ταινία φτιάχνεται χωρίς πόθο των κλασικών ταινιών, χωρίς καν τη συνείδηση της ύπαρξής τους. Απ' τη στιγμή που η κλασική ταινία γίνεται μύθος, παιδικό όνειρο ή ιδεώδες ύφους, μεταβάλλεται σε ενεργό στοιχείο του κινηματογράφου της ποίησης. Σε ορισμένες στιγμές, ο Bertolucci μοιάζει να καθυστερεί σε μερικές λεπτομέρειες, σε ορισμένες καταστάσεις αρκετά συμβατικές: είναι ο πειρασμός να κάνει μιαν άλλη ταινία, κι αυτή η ταινία θα ήταν ακριβώς η ταινία που δεν μπορούσε πια να κάνει.

Bertolucci: *Ας μιλήσουμε καλύτερα για τις δικές σου ταινίες. Ένα πράγμα είναι, κατά τη γνώμη μου, αξιοσημείωτο: το ότι γίνονται αμέσως κατανοητές απ' το κοινό. Υπάρχουν πολλά επίπεδα κατανόησης στην κάθε ταινία σου: μια ταινία για το πιο λαϊκό κοινό (απλά και καθαρά, η ιστορία του Ακατόνε ή του Ευαγγελίου), μια για τους κριτικούς, μια για τους σκηνοθέτες, και κάθε φορά κάτι αλλιώτικο ή κάτι επιπλέον. Πρόκειται για μια διαστρωμάτωση, που δεν υπάρχει διόλου στον Godard, επί παραδείγματι, όπου το παιχνίδι είναι ένα και μοναδικό, διευρύνεται ή συστέλλεται, διακόπτεται, ξαναρχίζει, αλλά παραμένει πάντα ενιαίος όγκος. Είναι επίσης ένας απ' τους λόγους της μικρής εμπορικής επιτυχίας των ταινιών του.*

Pasolini: Αυτό που λες για τις ταινίες μου, μπορείς να το πεις για οποιονδήποτε κλασικό κινηματογραφιστή: ενώ ο κινηματογράφος της ποίησης δεν μπορεί παρά να τείνει στην καταστροφή της αφήγησης, ακόμα κι όταν αυτή επιβιώνει σαν λείψανο ασύμμετρο και δυσανάλογο. Απ'



Σ' ένα γύρισμα του *Κατά
Ματθαίον Ευαγγελίου*

τη στιγμή που ο κινηματογράφος διαρρείται σε κινηματογράφο ποίησης και αφήγησης, συμβαίνει ότι και με τα βιβλία: εκδίδονται τρεις χιλιάδες αντίτυπα μιας ποιητικής συλλογής και εκατοντάδες χιλιάδες ενός μυθιστορήματος.

Bertolucci: *Παίρνεις υπόψη σου τις λαϊκές απαιτήσεις; Πιστεύεις ότι είναι λάθος ν' αδιαφορείς γι' αυτές ή να τους «πηγαίνεις κόντρα»;*

Pasolini: Ως δημιουργός, δεν τις υπολογίζω. Τις υπολογίζω ως μαρξιστής.

Bertolucci: *Αν είν' έτσι, τότε το πιο λαϊκό και το πιο μαρξιστικό σινεμά είναι το αμερικάνικο...!*

Pasolini: Μα ναι, είναι η πραγματική λαϊκή τέχνη του αιώνα μας! Ο ίδιος ο Gramsci θα το 'λεγε.

Comolli: *Η θεμελιακή σας επιλογή για πιστότητα σε σχέση με το κείμενο του Ευαγγελιστή Ματθαίου σας εμπόδιζε ή σας βοήθησε, προμηθευόντάς σας ένα «ντεκουπάζ» πολύ αυστηρό;*

Pasolini: Η μεγάλη δυσκολία του Ευαγγελίου ήταν ακριβώς να μην καταστραφεί η διήγηση του Ματθαίου, να κρατηθεί όρθια πάση θυσία. Αυτό, μεταξύ άλλων, με υποχρέωσε να πραγματοποιήσω μια εξαιρετικά δύσκολη ισορροπία ανάμεσα στη δική μου οπτική γωνία και σ' αυτήν του πιστού – ανάμεσα δηλαδή σε δύο διηγήσεις. Νομίζω ότι στάθηκα συνεπής, όσο ήταν δυνατόν. Απ' την άλλη, η ανατροπή που πραγματοποίησα, είναι φανερή: αναφέρεται σε μια ολόκληρη μικροαστική, αλλά και εμπορική, εικονογραφία. Έκανα το παν για να διαφυλάξω και ν' αντλήσω την πραγματικότητα της διήγησης του Ματθαίου, κι αυτό, με πολεμική διάθεση: ενάντια στο φανατισμό ενός ορισμένου μαρξισμού κι ενός ορισμένου λαϊκισμού. Θέλησα να καταλάβω τα πάντα, θέλησα να δω μέσα απ' τα μάτια ενός πιστού μια πραγματικότητα θρησκευτικού τύπου. Στο Ακατόνε επρόκειτο για μια κατάδυση επιική κι όχι ψυχολογική στον κόσμο που θα περιγραφόταν. Το ζητούμενο του Ευαγγελίου –δηλαδή, η υφολογική σύμφυση ενός πνευματικού κι ενός απλού, ιδιωματικού κόσμου– είναι ίδιο με αυτό των μυθιστορημάτων μου. Μ' αυτή την έννοια, το Ευαγγέλιο βρίσκεται πιο κοντά στα μυθιστορημάτά μου. Εκεί, εγώ είμαι που αντιστορώ σε πρώτο πρόσωπο, που οργανώνω την ιστορία, που –τελικά– κρύνω τον κόσμο. Ταυτόχρονα, όμως, υπάρχει μια καταβύθιση στον ήρώα μου, κι επειδή κι η ήρωές μου είναι άνθρωποι απλοί, υποπρολετάριοι, χρειάζεται να κατασκευάσω έναν έμμεσο ελεύθερο λόγο, να δημιουργήσω έτσι μια μίμηση της γλώσσας του, κι αυτή η μίμηση προκαλεί ανάμεσα σ' αυτόν και σ' εμένα την ίδια σύμφυση που χαρακτηρίζει το Ευαγγέλιο. Υπάρχει μια σκανδαλώδης σχέση ανάμεσα σ' εμένα και σ' αυτόν τον άνθρωπο του λαού που σκέπτεται τον Χριστό. Δεν είναι μια σχέση κανονική. Απ' τη μεριά μου, υπάρχει μια πράξη και μια προσπάθεια κατανόησης, που δεν έχουν τίποτα το ορθολογικό, που πηγάζουν από εκείνα τα ανορθολογικά στοιχεία που με κατέχουν, ίσως από μια λανθάνουσα κατάσταση της θρησκείας μέσα μου. Έζησα όμως σε σύμωση μ' αυτόν τον λαϊκό άνθρωπο που πιστεύει. Οι δύο φάσεις συγχωνεύτηκαν. Παρ' όλα αυτά, υπάρχει κατά τη γνώμη μου μια στιγμή όπου η ισορροπία της ταινίας σπάει: όταν ο Χριστός βαδίζει επί των υδάτων· υπάρχει τότε υπερβολή στην παρουσία του απλού ανθρώπου που πιστεύει· δεν είμαστε πια ίσοι. Απ' την άλλη, υπάρχουν πολλές αναφορές στη ζωγραφική μέσα στην ταινία: αυτές είναι αναφορές δικές μου, ενός ανθρώπου μορφωμένου, και προσπάθησα να τις αποφύγω, όσο ήταν δυνατόν. Τις βρίσκουμε παρ' όλα αυτά: η ανάμνηση του Piero della Francesca, του Masaccio, του Pollaiuolo, ένα μάγμα αναμνήσεων που γίνονται τσιτάτα κ.λπ. Όμως, η παρουσία του λαϊκού ανθρώπου που πιστεύει, επιτρέπει να περιοριστούν όλες μου οι αναφορές σ' έναν κοινό παρονομαστή: η αναφορά στον Piero della Francesca βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με μια αναφορά στον Carlo Levi – επίπεδο ενός ορισμένου βλέμματος, ρεαλιστικού, απλού, όπως το βλέμμα του ήρωα ενός λαϊκού μυθιστορήματος, με την έννοια που θα του έδινε ο Gramsci. Αν ήμουν μόνος, να εξιστορώ σε πρώτο πρόσωπο, αυτές οι αναφορές θα

τοποθετούνταν σε διαφορετικά επίπεδα. Αλλά η όσωση μου με τον απλό άνθρωπο οδηγεί στο να μείνουν όλες αυτές οι αναφορές στο ίδιο επίπεδο ύψους. Υπάρχει μια ενότητα, που συγκροτείται από στιγμές εξαιρετικά αντιφατικές και που οφείλεται σε μια σύμφυση μου μ' αυτόν τον άνθρωπο.

Το να κάνω το *Ευαγγέλιο* ήταν για μένα κάτι τόσο φοβερό, ώστε, ενόσω το 'φτιαχνα, είχα ολοκληρωτικά εμπλακεί και δεν σκεφτόμουν τίποτα. Ο στοχασμός ήρθε μετά. Για να πω την αλήθεια, η αρχή της σύμφυσης, του στιλιστικού μάγματος, του έμμεσου ελεύθερου λόγου, όλα αυτά ήρθαν μετά, χωρίς να τα αντιληφθώ. Μετά τις τρεις πρώτες μέρες γυρίσματος, αποφάσισα να σταματήσω τα πάντα: γιατί γύριζα το *Ευαγγέλιο* σαν το *Ακατόνε* ή τη *Μάμα Ρόμα*, κι αυτό ήταν παράλογο. Το *Ακατόνε* κι η *Μάμα Ρόμα* είχαν μια διάσταση επική, σχεδόν ιερή: τα πρώτα πλάνα, οι αποκαλύψεις με μικρά πανοραμικά, ο κόσμος αφημένος στην ποιητική του αθωότητα. Θα 'ταν παράλογο να γυριστεί το *Ευαγγέλιο* με τον ίδιο τρόπο. Αποφάσισα να το αφήσω. Σε μια νύχτα, όλα ανατράπηκαν. Έβγαλα τον «ζουμ» στη μηχανή μου, έναν τριακοσάρη, κι άρχισα να κάνω δοκιμές. Συνέχισα έτσι, μέρα με τη μέρα. Η σύμφυση παράχθηκε εν αγνοία μου: δεν την αντιλήφθηκα, παρά όταν η ταινία είχε τελειώσει. Η απελευθέρωση και η εφευρετικότητα της τεχνικής έγιναν έξω από κάθε προγραμματισμό.

Ήρθα στον κινηματογράφο μετά τα σαράντα μου, κι αυτό το γεγονός υπήρξε θεμελιακό: έκανα την πρώτη μου ταινία απλά και μόνο για να εκφραστώ με μια τεχνική διαφορετική – τεχνική, για την οποία αγνοούσα τα πάντα και που τα 'μαθα μ' αυτή την πρώτη ταινία. Για κάθε άλλη ταινία έπρεπε να μάθω μια τεχνική διαφορετική, κατάλληλα προσαρμοσμένη. Όταν δεν έκανα ταινίες, αλλά έγραφα μόνο, άλλαζα συνέχεια λογοτεχνική τεχνική. Αυτό αντιστοιχεί στη συμπεριφορά μου απέναντι στην πραγματικότητα. Είμαι ένας ιδεοληπτικός, που έχει όμως διαφορετικές κατευθύνσεις έκφρασης, που αλλάζει χωρίς σταματημό τεχνική: απ' την τεχνική της ιδιωματικής ποίησης σ' αυτήν του νατουραλιστικού ή μμητικού μυθιστορήματος, ή του έμμεσου ελεύθερου λόγου, ή του δοκιμίου.

Comolli: Ποια είναι τα σχέδιά σας;

Pasolini: Μια ταινία που έχει τίτλο *Uccellacci e ucellini* κι ανήκει στη φλέβα της ειρωνικής ταινίας (που έχει διακοπεί, αν πιστέψουμε τον Bertolucci): ένα είδος λαϊκής φυλλάδας, φτιαγμένης από τρεις διηγήσεις, που έχουν σαν μακρινό αρχέτυπο τους μύθους του Φαίδρου και του La Fontaine... Θα δούμε πουλιά να μιλάνε.

Θα χρησιμοποιήσω φακό τριανταδυάρη, κι αυτό είν' όλο: η μηχανή συνήθως ακίνητη, σπάνια «τράβελινγκ». Τίποτα παραπάνω, γιατί είμαι εγώ που εξιστορώ σε πρώτο πρόσωπο και κουνώ τους ήρωές μου σαν μαριονέτες: αυτό έχει μια σημασία πολύ συγκεκριμένη – συγκεκριμένη, με την έννοια του Brecht.

Ο πρώτος μύθος είναι ένας λίβελος ενάντια σ' έναν τετράγωνο ορθολογισμό, που έχει σαν έμβλημα έναν Παριζιάνο: τον κ. Κουρνό. Είναι η ιστορία ενός θηριοδαμαστή, που θέλει να εξημερώσει έναν απτό, χρησιμοποιώντας όλες τις αβρότητες της σύγχρονης παιδαγωγικής, και καταλήγει να σκεφτεί ότι θέλει να γίνει απτός ο ίδιος. Ο δεύτερος μύθος είναι ο ιερός όγκος των πουλιών του Αγίου Φραγκίσκου: μ' άλλα λόγια, το πρόβλημα της θέσης που πρέπει να κρατήσει η Εκκλησία απέναντι στις κοινωνικές τάξεις. Ο τρίτος μύθος είναι για έναν πατέρα κι ένα γιο, που αντιπροσωπεύουν την ανθρωπότητα και που περπατάνε, περπατάνε στους δρόμους ατελειωτων περιχώρων. Εμφανίζεται ένα κοράκι. Το κοράκι είναι η ηθική και ιδεολογική συνειδηση που μιλάει και εξηγεί το καθετί. Κάποια στιγμή, ο πατέρας κι ο γιος πιάνουν το κοράκι, το τρώνε και συνεχίζουν το δρόμο τους.

[Η συζήτηση αυτή έγινε τον Ιούνιο του 1965, κατά τη διάρκεια του Πρώτου Φεστιβάλ «Νέου Κινηματογράφου» του Πέζαρο, όπου ο Pasolini έδωσε την περίφημη διάλεξη του: «Ο κινηματογράφος της ποίησης». Πρωτοδημοσιεύτηκε στα «Cahiers du cinéma» (αρ. 169), τον Αύγουστο 1965. Μετάφραση: Βίκτωρ Αρδίτης.]



ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

της Πρωτοβουλίας

Η ΔΙΔΕΚΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

του Pier Paolo Pasolini

Έχω τη γνώμη ότι δεν μπορούμε πια να μιλάμε για τον κινηματογράφο ως γλώσσα, χωρίς να παίρνουμε υπόψη μας τουλάχιστον την ορολογία της σημειωτικής. Τελικά, το πρόβλημα με λίγα λόγια έχει ως εξής: ενώ οι λογοτεχνικές γλώσσες στηρίζουν την ποιητική τους ευρηματικότητα πάνω στην καθιερωμένη βάση μιας οργανικής γλώσσας, την οποία όλοι οι ομιλούντες κατέχουν καλά, οι κινηματογραφικές γλώσσες δε μοιάζουν να στηρίζονται σε κάτι τέτοιο. Την πραγματική τους βάση δεν αποτελεί μια γλώσσα που θα είχε πρωταρχικό της στόχο την επικοινωνία. Έτσι, οι λογοτεχνικές γλώσσες φαίνεται να διακρίνονται άμεσα, στην πρακτική τους, εξαιτίας απλά και μόνο του οργάνου επικοινωνίας, ενώ η επικοινωνία μέσω του κινηματογράφου θα έδινε την εντύπωση ότι είναι αυθαίρετη κι αλλόκοτη, αφού στερείται μιας παρόμοιας οργανικής βάσης που να χρησιμοποιείται κανονικά απ' όλους.

Οι άνθρωποι επικοινωνούν με λέξεις και όχι με εικόνες· γι' αυτό το λόγο, μάλιστα, η ιδιαίτερη γλώσσα των εικόνων μοιάζει με καθαρή και περιποιημένη αφαίρεση. Αν ο συλλογισμός αυτός ήταν σωστός, όπως δείχνει εκ πρώτης όψεως, τότε ο κινηματογράφος ολικά δε θα μπορούσε να υπάρξει· ή, έστω, θα ήταν μια τερατώδης, μια σειρά σημείων χωρίς σημασίες. Ωστόσο, ο κινηματογράφος επικοινωνεί· πράγμα που σημαίνει, ότι κι αυτός επίσης στηρίζεται πάνω σε μια κοινή σε όλους κληρονομιά σημείων.

Η σημειωτική παίρνει υπόψη της χωρίς διάκριση όλα τα συστήματα σημείων· για παράδειγμα, μιλά για «γλωσσικά συστήματα σημείων», γιατί τέτοια συστήματα υπάρχουν· αυτό όμως δεν αποκλείει διόλου τη θεωρητική δυνατότητα να υπάρχουν κι άλλα συστήματα σημείων, όπως, για παράδειγμα, ένα σύστημα σημείων αποτελούμενο από χειρονομίες, πόσο μάλλον όταν και στην πραγματικότητα το σύστημα αυτό υπάρχει ως συμπλήρωμα της ομιλούμενης γλώσσας. Τελικά, μια λέξη (lip-segno = γλωσσικό σημείο), όταν προφέρεται με μια ορισμένη έκφραση του προσώπου, παίρνει μια ορισμένη σημασία, κι όταν προφέρεται με μιαν άλλη έκφραση, παίρνει άλλη σημασία, μπορεί μάλιστα και την αντίθετη (κυρίως δε αν αυτός που μιλά, είναι Ναπολιτάνος). Μια λέξη συνοδευόμενη από μια κίνηση έχει α' σημασία, συνοδευόμενη από άλλη κίνηση έχει β' σημασία κ.λπ.

Το σύστημα αυτό των σημείων που απαρτίζουν οι χειρονομίες και που, στην πρακτική, συνοδεύει και συμπληρώνει το σύστημα των γλωσσικών σημείων, μπορεί ν' απομονωθεί και ν' αποτελέσει αντικείμενο αυτόνομης μελέτης.

Μπορούμε επίσης να κάνουμε μιαν αφηρημένη υπόθεση για την ύπαρξη ενός αποκλειστικού συστήματος σημείων ως αποκλειστικού οργάνου επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων (π.χ. αν όλοι οι Ναπολιτάνοι ήταν κωφάλαλοι): σ' ένα τέτοιο υποθετικό σύστημα οπτικών σημείων στηρίζονται και η ύπαρξη της γλώσσας και η δυνατότητα σχηματισμού μιας σειράς αρχετύπων επικοινωνιακής φύσης.

Φυσικά, αυτό δε θα μπορούσε να σημαίνει ακόμα πολλά πράγματα. Σπεύδουμε όμως να προσθέσουμε ότι ο παραλήπτης του κινηματογραφικού προϊόντος είναι εξίσου συνηθισμένος να «διαβάζει» οπτικά την πραγματικότητα· δηλαδή, να έχει ένα διάλογο με την πραγματικότητα που τον περιβάλλει, αντιμετωπίζοντάς την σαν το περιβάλλον μιας ομάδας – περιβάλλον, που διαμορφώνεται απ' τις ίδιες τις πράξεις και τις συνήθειές του. Το γεγονός ότι περπατάμε στο



δρόμο, ακόμα κι αν έχουμε βουλωμένα τ' αφτιά μας, συνιστά έναν συνεχή διάλογο ανάμεσα σε μας και στο περιβάλλον – διάλογο, που εκφράζεται διαμέσου των εικόνων που τον συνθέτουν: οι φυσιογνωμίες των περαστικών, οι χειρονομίες τους, τα σήματα που εκπέμπουν, οι πράξεις τους, οι σιωπές τους, οι εκφράσεις τους, οι συλλογικές τους αντιδράσεις (συνωτισμός στα φανάρια, γύρω από κάποιο ατύχημα κ.λπ.): ή, πάλι, οι ταμπέλες και οι επιγραφές, η κίνηση των δεικτών του ρολογιού και όλα γενικά τα πράγματα που είναι φορτισμένα με σημασίες που «μιλούν» ωμά και μόνο με την παρουσία τους.

Υπάρχει όμως και κάτι άλλο: στον άνθρωπο, ένας ολόκληρος κόσμος εκφράζεται μέσα από σημαίνουσες εικόνες – και γι' αυτές θα μπορούσαμε να προτείνουμε κατ' αναλογία τον όρο «εικονικά σημεία» (im-segni): ο κόσμος αυτός είναι ο κόσμος της μνήμης και των ονείρων.

Κάθε απόπειρα ανασυγκρότησης μέσω της μνήμης αποτελεί μια «ακολουθία εικονικών σημείων»· δηλαδή, πρώτα και κύρια, μια κινηματογραφική «σεκάνς»: «Πού έχω δει αυτό το πρόσωπο; Για στάσου... στη Ζαγκορά, νομίζω... (εικόνα της Ζαγκορά με τους πράσινους φοίνικες της πάνω στην κοκκινωπή γη) ...μαζί με τον Αμπντ-Ελ-Κάντερ... (εικόνα του Αμπντ-Ελ-Κάντερ με το εν λόγω πρόσωπο να περπατούν μπροστά στον καταυλισμό των Γάλλων) κ.λπ.» Με τον ίδιο τρόπο, κάθε όνειρο είναι μια ακολουθία εικονικών σημείων, που έχουν όλα τα γνωρίσματα των κινηματογραφικών «σεκάνς»: «γκρο-πλαν», γενικά πλάνα κ.λπ.

Με δυο λόγια, υπάρχει ένας σύνθετος κόσμος από σημαίνουσες εικόνες – τόσο των χειρονομιών ή του περιβάλλοντος που συνοδεύουν τις λέξεις (γλωσσικά σημεία), όσο και των αναμνήσεων και των ονείρων – που προϋπάρχει και προσφέρεται σαν «οργανικό» θεμέλιο της κινηματογραφικής επικοινωνίας.

Χρειάζεται λοιπόν να κάνουμε από τώρα μια επιμέρους παρατήρηση: ενώ τα όργανα της ποιητικής ή φιλοσοφικής επικοινωνίας είναι ήδη αρκετά επεξεργασμένα (αποτελούν πράγματι ένα σύνθετο και ώριμο σύστημα), η οπτική επικοινωνία που βρίσκεται στη βάση της κινηματογραφικής γλώσσας, είναι, αντίθετα, εξαιρετικά ακατέργαστη και σχεδόν σε άγρια κατάσταση. Τελικά, τόσο τα μιμικά στοιχεία (χειρονομίες) και η πραγματικότητα που μας περιβάλλει, όσο και τα όνειρα κι οι μηχανισμοί της μνήμης βρίσκονται στο όριο της ανθρώπινης κατάστασης και, οπωσδήποτε, σε προγραμματική και προ-μορφολογική κατάσταση (τα όνειρα είναι ασυνείδητα φαινόμενα, το ίδιο κι οι μηχανισμοί της μνήμης· η χειρονομία είναι ένα τελείως στοιχειώδες σημείο κ.λπ.)

Συνεπώς, το γλωσσικό όργανο πάνω στο οποίο στηρίζεται ο κινηματογράφος, είναι ανορθολογικού τύπου. Αυτό εξηγεί τη βαθιά ονειρική φύση του κινηματογράφου, καθώς και την απόλυτα και αναπόφευκτα συγκεκριμένη φύση του· την υπόστασή του ως αντικειμένου, μπορούμε να πούμε.

Κάθε γλώσσα συγκεντρώνεται σ' ένα λεξικό, έξω απ' το οποίο δε θα υπήρχε τίποτα, εκτός απ' τις χειρονομίες με τις οποίες συνοδεύουμε τα σημεία που χρησιμοποιούμε.

Καθένας από μας έχει στο κεφάλι του ένα λεξικό – μη πλήρες, αλλά αυτοτελές – του συστήματος των σημείων του περιβάλλοντός του και της χώρας του. Η δουλειά του συγγραφέα είναι να παίρνει απ' το λεξικό τις λέξεις, σαν αντικείμενα απ' τα ράφια, και να τις χρησιμοποιεί με ειδικό τρόπο – ειδικό, καθότι συναρτημένο με την ιστορική κατάσταση του συγγραφέα και την ιστορία αυτών των λέξεων. Αυτό έχει ως συνέπεια να επαυξάνεται η ιστορικότητα της λέξης· δηλαδή, να διευρύνεται το νόημα.

Αν ο συγγραφέας αυτός περάσει στην αιωνιότητα, η «δική του ειδική χρήση της λέξης» θα περάσει στα λεξικά του μέλλοντος ως μια διαφορετική πιθανή χρήση της λέξης.

Η έκφραση, η επινόηση του συγγραφέα προσθέτει λοιπόν ιστορικότητα (δηλαδή, πραγματικότητα) στη γλώσσα: ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη γλώσσα και τη χρησιμοποιεί τόσο ως γλωσσικό σύστημα όσο και ως πολιτιστική παράδοση. Αλλά η ενέργειά του, αν θέλουμε να την περιγράψουμε «τοπωνυμικά», είναι *μία*: είναι μια νέα επεξεργασία της σημασίας ενός σημείου που βρισκόταν ταξινομημένο μέσα στο λεξικό, έτοιμο προς χρήση.

Αντίθετα, η ενέργεια του κινηματογραφιστή, αν και κατά βάσιν παρόμοια, είναι εντούτοις πολύ πιο σύνθετη.

Λεξικό των εικόνων δεν υπάρχει. Εικόνες ταξινομημένες, έτοιμες προς χρήση, δεν υπάρχουν. Αν θέλουμε, για κάποιους λόγους, να φανταστούμε ένα λεξικό εικόνων, θα πρέπει να βάλουμε με το νου μας ένα *απεριόριστο λεξικό*, όπως απεριοριστο θα ήταν και το *λεξικό των πιθανών λέξεων*.

Ο δημιουργός στον κινηματογράφο δεν έχει στη διάθεσή του κάποιο λεξικό, έχει όμως απεριόριστες δυνατότητες. Δεν τραβάει τα σημεία του, τα εικονικά του σημεία, από κάποιο συρτάρι ή από κάποιο σακούλι, αλλά απ' το χάος, όπου μια αυτοματική ή ονειρική επικοινωνία βρίσκεται σε δυνάμει κατάσταση, κάπου στο σκοτάδι. Συνεπώς, από «τοπωνυμικής» πλευράς, η επέμβαση του σκηνοθέτη *δεν είναι μία: είναι διπλή*. Πρέπει πρώτα να τραβήξει το εικονικό σημείο απ' το χάος, να το φέρει σε δυνάμει κατάσταση και να το θεωρήσει ταξινομημένο σ' ένα λεξικό εικονικών σημείων (χειρονομίες, περιβάλλον, όνειρα, μνήμη): κατόπιν, πρέπει να κάνει την ίδια τη δουλειά του συγγραφέα, να πλουτίσει δηλαδή το οποιοδήποτε καθαρά μορφολογικό εικονικό σημείο με την προσωπική του έκφραση. Εκεί που η δουλειά του συγγραφέα είναι αισθητική επινόηση, η δουλειά του κινηματογραφιστή είναι πρώτα απ' όλα γλωσσική επινόηση και κατόπιν αισθητική.

Είν' αλήθεια ότι, μετά από πενήντα περίπου χρόνια κινηματογράφου, έχει καθιερωθεί ένα είδος κινηματογραφικού λεξικού ή, μάλλον, μια σύμβαση, η οποία έχει το εξής περίεργο χαρακτηριστικό: είναι στυλιστική, προτού γίνει γραμματική.

Ας πάρουμε την εικόνα των τροχών ενός τρένου που γυρίζουν μέσα σε σύννεφα ατμού. Δεν πρόκειται για ένα σύνταγμα: πρόκειται για μια στυλιστική μονάδα. Αυτό μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο κινηματογράφος δε θα κατορθώσει προφανώς ποτέ να έχει έναν αληθινό γραμματικό κανόνα, καθαρά δικό του, αλλά μια στυλιστική γραμματική, θα μπορούσαμε να πούμε. Κάθε φορά που ένας κινηματογραφιστής κάνει μια ταινία, χρειάζεται να επαναλαμβάνει τη *διπλή διεργασία* που ανέφερα, και ν' αρκείται κατά κανόνα σ' έναν ορισμένο αριθμό εκφραστικών μέσων, που δεν μπορεί να τ' απαριθμήσει κανείς και που, αν και γεννήθηκαν ως στυλιστικές μονάδες, κατέληξαν να είναι συντάγματα.

Σ' αντιστάθμισμα, ο κινηματογραφιστής δεν έχει να κάνει με μια στυλιστική παράδοση αιώνων, αλλά μερικών δεκαετιών: τελικά, προβάλλοντας την αντίθεσή του στις συμβάσεις, δε διακινδυνεύει κανένα σκάνδαλο ακραίο: η «ιστορική συνεισφορά» του στο εικονικό σημείο πηγαινει σ' ένα εικονικό σημείο πολύ νεαρής ηλικίας.

Εδώ, ίσως, οφείλεται η αίσθηση ότι ο κινηματογράφος είναι εύθραυστος: τα γραμματικά του σημεία ανήκουν σ' έναν κόσμο πάντοτε χρονολογικά εξαντλημένο. Τα ρούχα του '30, τα αυτοκίνητα του '50 κ.λπ. είναι πράγματα χωρίς ετυμολογία, ή, τουλάχιστον, η ετυμολογία τους δεν υπάρχει παρά στο αντίστοιχο σύστημα λέξεων.

Το νόημα των λέξεων συμπορεύεται με την εξέλιξη που ακολουθεί η μόδα του ρούχου ή της γραμμής των αυτοκινήτων. Γ' αντικείμενα, αντίθετα, δε διαπερνώνται απ' αυτήν: δε μεταβάλλονται και δε λένε από μόνα τους τι είναι τη στιγμή εκείνη. Το φανταστικό λεξικό στο οποίο ο

κινηματογραφιστής τα ταξινομεί στη διάρκεια του πρώτου σταδίου της εργασίας του, δεν αργεί να δώσει ένα ιστορικό υπόστρωμα, σημαίνουν για όλους, τώρα και πάντα.

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι υπάρχει μια ορισμένη μονοσημία κι ένας ορισμένος ντετερμινισμός του αντικειμένου που γίνεται κινηματογραφική εικόνα. Φυσικό είναι να συμβαίνει κάτι τέτοιο, γιατί η λέξη (lip-segno) που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, είναι εμπλουτισμένη με μια ολόκληρη γραμματική, λαϊκή και πεπαιδευμένη ιστορία, ενώ το εικονικό σημείο (im-segno) που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης, μόλις που το έχει απομονώσει ιδεατά απ' το βουβό χάος των πραγμάτων – με μιαν αναφορά στο υποθετικό λεξικό μιας κοινότητας που επικοινωνεί διαμέσου των εικόνων.

Αλλά ας γίνουμε πιο συγκεκριμένοι. Παρότι οι εικόνες ή τα εικονικά σημεία δεν είναι ταξινομημένα σε κάποιο λεξικό και δε διέπονται από μια γραμματική, αποτελούν, παρ' όλα αυτά, μια κοινή κληρονομιά. Όλοι έχουμε δει την περιφφημη ατμομηχανή που λέγαμε, με τους τροχούς της και τους μοχλούς της. Είναι κομμάτι της οπτικής μας μνήμης και των ονείρων μας. Όταν τη βλέπουμε στην πραγματικότητα, μας «λέει κάτι». Η παρουσία της στις έρρημες εκτάσεις μας λέει, για παράδειγμα, πόσο συγκινητικός είναι ο ανθρώπινος μόχθος και τι δύναμη έχει η βιομηχανική κοινωνία –ο καπιταλισμός, δηλαδή– που προσαρτά μ' αυτό τον τρόπο εκμεταλλεύσιμους τόπους· και, ταυτόχρονα, λέει σε μερικούς από μας ότι ο μηχανοδηγός είναι ένας άνθρωπος τον οποίο εκμεταλλεύονται κι ο οποίος, παρ' όλα αυτά, εκπληρώνει άξια το έργο του προς όφελος μιας κοινωνίας που είναι αυτή που είναι, έστω κι αν ταυτίζεται μ' εκείνους που ωφελούνται κ.λπ. Όλα αυτά, το αντικείμενο-ατμομηχανή σαν πιθανό κινηματογραφικό σύμβολο, μπορεί να τα πει επικοινωνώντας άμεσα μαζί μας και, έμμεσα –ως κοινή οπτική κληρονομιά–, με τους άλλους.

Στην πραγματικότητα, συνεπώς, δεν υπάρχουν «ακατέργαστα αντικείμενα»: απ' τη φύση τους είναι όλα αρκετά σημαίνοντα, ώστε να γίνονται συμβολικά σημεία. Να γιατί είναι θεμιτή, στο πρώτο της στάδιο, η δουλειά του σκηνοθέτη. Αυτός διαλέγει μια σειρά αντικειμένων, πραγμάτων, τοπίων ή προσώπων ως συνταγμάτων (σημεία μιας συμβολικής γλώσσας), τα οποία, *έστω κι αν έχουν μια γραμματική ιστορία που τους αποδίδεται τη συγκεκριμένη στιγμή* –όπως σ' ένα «χάπενινγκ» που ορίζεται από μια επιλογή κι ένα μοντάζ–, *δεν παύουν να έχουν και μια ήδη μακριά και έντονη προγραμματισμένη ιστορία.*

Με δυο λόγια, όπως στο ύφος του ποιητή το προ-γραμματικό στοιχείο των σημείων της ομιλίας έχει τα δικαιώματά του, έτσι έχει τα δικαιώματά του και το προ-γραμματικό στοιχείο των αντικειμένων στο ύφος του σκηνοθέτη. Αυτός είναι ένας άλλος τρόπος να πούμε αυτό που είπα προηγουμένως: ότι δηλαδή ο κινηματογράφος είναι κατά βάση ονειρικός, εξαιτίας του στοιχειαστικού χαρακτήρα των αρχετύπων του (επαναλαμβάνουμε: καθ' ἑξιν παρατήρηση και, άρα, ασυνειδητή του περιβάλλοντος, χειρονομίες, μνήμη, όνειρα) και της ουσιαστικής υπεροχής τού προ-γραμματικού χαρακτήρα των αντικειμένων ως συμβόλων της οπτικής γλώσσας.

Πρέπει να προσθέσουμε ότι, κατά τη διάρκεια της προκαταρκτικής και θεμελιακής εργασίας του, που είναι η συγκρότηση ενός λεξικού, ο κινηματογραφιστής δεν μπορεί ποτέ να συγκεντρώσει αφηρημένους όρους.

Αυτή είναι σίγουρα η κύρια διαφορά ανάμεσα στο λογοτεχνικό και το κινηματογραφικό έργο. Το γλωσσικό και γραμματικό πεδίο του σκηνοθέτη συνίσταται από εικόνες. Οι εικόνες λοιπόν είναι πάντοτε συγκεκριμένες (και μόνο μια πρόβλεψη που θα υπερηφιδούσε χιλιετίες, θα μπορούσε να διανοηθεί εικόνες-σύμβολα με εξέλιξη ανάλογη μ' εκείνη των λέξεων ή, τουλάχιστον, των ριζών των λέξεων, οι οποίες, αν και συγκεκριμένες αρχικά, έγιναν κατόπιν, με τη χρήση, αφηρημένες). Γι' αυτό το λόγο κι ο κινηματογράφος σήμερα είναι μια καλλιτεχνική και

όχι φιλοσοφική γλώσσα. Μπορεί να είναι παραβολικός, αλλά ποτέ άμεση εννοιολογική έκφραση.

Αυτό είναι το τρίτο επιχείρημά μας σχετικά με τη βαθιά καλλιτεχνική φύση του κινηματογράφου, την εκφραστική του δύναμη, την ικανότητά του να δίνει σάρκα στο όνειρο· δηλαδή, τον ουσιαστικά μεταφορικό του χαρακτήρα.

Τελικά, όλα αυτά θα μπορούσαν να μας κάνουν να σκεφτούμε ότι η γλώσσα του κινηματογράφου είναι κατά κύριο λόγο μια «γλώσσα της ποίησης». Όμως, αντίθετα, ιστορικά και μέσα στο χώρο της πρακτικής, ύστερα από κάποιες προσπάθειες που αμέσως εξοβελίστηκαν, η κινηματογραφική παράδοση που διαμορφώθηκε, μοιάζει περισσότερο να είναι μια παράδοση «γλώσσας του πεζού λόγου» ή, τουλάχιστον, μιας «γλώσσας της αφηγηματικής πρόζας».

Όπως θα δούμε, όμως, πρόκειται για μια πρόζα τελείως ιδιόμορφη και διαφορούμενη, στο βαθμό που η ανορθολογική συνιστώσα του κινηματογράφου επιβλήθηκε σαν νέα «τεχνική» ή νέο «είδος» έκφρασης, σαν νέα «τεχνική» ή νέο «είδος» θεάματος φυγής, κερδίζοντας ένα πλήθος καταναλωτών, που κανένα άλλο είδος έκφρασης δε θα μπορούσε να φανταστεί. Αυτό σημαίνει ότι ο κινηματογράφος υπέστη μια παραβίαση, αρκετά προβλεπτή και αναπόφευκτη κατά τα άλλα: ό,τι ανορθολογικό, ονειρικό, στοιχειώδες και βάρβαρο το διατήρησε σε μη συνειδητοποιημένη κατάσταση και το εκμεταλλεύτηκε σαν ασυνείδητο παράγοντα κλονισμού ή γοητείας και πάνω σ' αυτό το υπνωτικό monstium που είναι πάντοτε μια ταινία, πολύ γρήγορα οικοδομήθηκε μια ολόκληρη αφηγηματική σύμβαση, που έδωσε το δικαίωμα σε ανώφελες και δήθεν αποτιμητικές συγκρίσεις με το θέατρο και το μυθιστόρημα. Χωρίς καμιά αμφιβολία, η αφηγηματική αυτή σύμβαση παρουσιάζει μια αναλογία με τη γλώσσα που επικοινωνεί σε γραπτή πρόζα, αλλά το κοινό της σημείο μ' αυτή τη γλώσσα είναι μια εξωτερική σχέση (οι λογικές διαδικασίες και οι μέθοδοι απεικόνισης), ενώ της λείπει ένα απ' τα βασικά στοιχεία της «γλώσσας του πεζού λόγου»: το ορθολογικό. Η αφηγηματική αυτή σύμβαση στηρίζεται πάνω σε μια μυθική και εμβρυώδη ταινία, μια «υπο-ταινία» που, απ' την ίδια τη φύση του κινηματογράφου, ξετυλίγεται πίσω από κάθε εμπορική ταινία, έστω κι αν είναι καλή ή αρκετά ώριμη από κοινωνικής και αισθητικής πλευράς.

(Πάντως—όπως θα δούμε παρακάτω—και οι ταινίες τέχνης υιοθέτησαν ως δική τους γλώσσα αυτή τη «γλώσσα του πεζού λόγου», αυτή την αφηγηματική σύμβαση δίχως κανέναν ιμπρεσιονιστικό ή εξπρεσιονιστικό εκφραστικό τόνο.)

Μπορούμε όμως επίσης να πούμε ότι η παράδοση της κινηματογραφικής γλώσσας, που χρονολογείται από μερικές δεκαετίες τώρα, έχει μια τάση προς το νατουραλισμό και την αντικειμενικότητα. Στο γεγονός αυτό υπάρχει μια αρκετά ασυνήθιστη αντίφαση, που αξίζει ν' αναλύσουμε και τα αίτιά της και τις βαθύτερες συμπαραδηλώσεις της.

Για να καταλήγουμε, ας πούμε ότι τα γλωσσικά αρχέτυπα των εικονικών σημείων είναι οι εικόνες της μνήμης και του ονείρου· δηλαδή, οι εικόνες της «επικοινωνίας με τον εαυτό σου» (και μόνο έμμεσης επικοινωνίας με τους άλλους, στο μέτρο που η εικόνα την οποία έχει κάποιος για το πράγμα που του μιλάω, αποτελεί μια κοινή αναφορά). Συνεπώς, τα αρχέτυπα αυτά παρέχουν μιαν άμεση βάση «υποκειμενικότητας» στα εικονικά σημεία, σημάδι ότι ανήκουν ολοσχερώς στο ποιητικό· πράγμα που σημαίνει, ότι η τάση της κινηματογραφικής γλώσσας θα έπρεπε να είναι σαφώς υποκειμενική και λυρική.

Όπως είδαμε, όμως, τα εικονικά σημεία έχουν κι άλλα αρχέτυπα: την ενσωμάτωση των κινήσεων και των χειρονομιών στην ομιλούμενη γλώσσα, καθώς και την πραγματικότητα που παρουσιάζεται στα μάτια μας με καθαρά αναγνωστικά σημάδια. Αυτά τα αρχέτυπα είναι τελείως

διαφορετικά απ' τα μνημικά και τα ονειρικά· δηλαδή, είναι εντόνως αντικειμενικά· κι ανήκουν σ' έναν τύπο «επικοινωνίας με τους άλλους», κοινό σε όλους και αυστηρά λειτουργικό, με αποτέλεσμα, η τάση που αποτυπώνουν στη γλώσσα των εικονικών σημείων, να είναι αρκετά επίπεδα πληροφοριακή και αντικειμενική.

Εκτός αυτού, η πρώτη δουλειά του σκηνοθέτη –η επιλογή των εικονικών σημείων που συνθέτουν το λεξιλόγιό του– δεν έχει φυσικά την αντικειμενικότητα του αληθινού λεξιλογίου των λέξεων, το οποίο είναι κοινά εδραιωμένο. Ήδη δηλαδή απ' το πρώτο στάδιο, υπεισέρχεται μια υποκειμενική παρέμβαση, εφόσον καθορίζεται τελικά απ' την ιδεολογική και ποιητική όραση της πραγματικότητας που έχει ο σκηνοθέτης τη δεδομένη στιγμή. Η γλώσσα λοιπόν των εικονικών σημείων είναι κατ' ανάγκην υποκειμενική.

Το στοιχείο αυτό εμπειριέχει μιαν αντίφαση. Η σύντομη ιστορία του ύφους στον κινηματογράφο (λόγω των εκφραστικών περιορισμών που επιβάλλει το πολυάριθμο κοινό – οι αποδέκτες της ταινίας) είχε ως αποτέλεσμα, οι στυλιστικές μονάδες που έγιναν άμεσα συντάγματα στον κινηματογράφο –και, άρα, αποτέλεσαν τμήμα του γλωσσικού θεσμού–, να είναι τελικά ελάχιστα και, κατά βάθος, χονδροειδείς. (Δεν έχουμε παρά να θυμηθούμε το παράδειγμα των τροχών της ατμομηχανής: μια ατέλειωτη σειρά από ολόidia «γκρο-πλαν»...) Όλα αυτά τονίζουν τον στοιχειώδη, συμβατικό και αντικειμενικό χαρακτήρα της γλώσσας των εικονικών σημείων. Με δυο λόγια, ο κινηματογράφος, η γλώσσα των εικονικών σημείων έχει διπλή φύση: είναι, ταυτόχρονα, εξαιρετικά υποκειμενικός κι εξαιρετικά αντικειμενικός (αντικειμενικότητα που, τελικά, είναι μια αναπότρεπτη ροπή προς το νατουραλισμό). Οι δύο αυτές ουσιαστικές όψεις είναι στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους, σε σημείο που να είναι αδιαχώριστες, ακόμα και για τις ανάγκες της ανάλυσης.

Και η λογοτεχνική γλώσσα έχει διπλή φύση: σ' αυτήν, όμως, οι δύο φάσεις ξεχωρίζουν μεταξύ τους: υπάρχει μια «γλώσσα της ποίησης» και μια «γλώσσα του πεζού λόγου», τελείως διαφοροποιημένες η μία από την άλλη, ώστε, από διαχρονική σκοπιά, καθεμιά να έχει άλλη ιστορία.

Με τις λέξεις μπορώ ν' ακολουθήσω δύο διαφορετικές διεργασίες και να καταλήξω είτε σ' ένα «ποίημα» είτε σε μιαν «αφήγηση». Με τις εικόνες –τουλάχιστον μέχρι του παρόντος– δεν μπορώ να κάνω παρά κινηματογράφο (όπου ο περισσότερο ή λιγότερο ποιητικός ή πεζός χαρακτήρας του είναι υπόθεση λεπτών αποχρώσεων· αυτά, στη θεωρία· στην πρακτική, όπως είδαμε, πολύ γρήγορα διαμορφώθηκε μια παράδοση της «πεζής κινηματογραφικής αφηγηματικής γλώσσας»).

Υπάρχουν βέβαια και οριακές περιπτώσεις, όπου ο ποιητικός χαρακτήρας της γλώσσας τονίζεται μέχρι παροξυσμού. Ο *Ανδάλουσιανός σκύλος*, για παράδειγμα, υπακούει κατά τρόπο κατάφωρο σε μια θέληση καθαρής εκφραστικότητας· για να φτάσει όμως ο Buñuel σ' αυτό το σημείο, χρειάστηκε να καταφύγει στη σημειακή πανοπλία του σουρεαλισμού – και πρέπει να πούμε ότι, ως σουρεαλιστικό προϊόν, είναι πρώτης τάξεως. Πολύ λίγα λογοτεχνικά ή εικονικά έργα μπορούν να συγκριθούν μαζί του, εφόσον η ποιητική τους ποιότητα έχει διαβρωθεί απ' την απλοϊκή υπερτροφία του περιεχομένου που παρατηρείται στη σουρεαλιστική ποιητική και ζημιώνει την εκφραστική καθαρότητα των λέξεων και των χρωμάτων. Εδώ, αντίθετα, η καθαρότητα των κινηματογραφικών εικόνων δεν έρχεται πια σ' αντίθεση, αλλά επιτείνεται απ' το σουρεαλιστικό περιεχόμενο· γιατί, στον κινηματογράφο, ο σουρεαλισμός ξαναβρίσκει την αληθινή ονειρική φύση των ονείρων και της ασυνείδητης μνήμης...

Ο κινηματογράφος, εξαιτίας της έλλειψης κάποιου λεξικού εννοιών, είναι άμεσα μεταφορικός. Ωστόσο, κάθε θελημένη μεταφορά εμπειριέχει αναπόφευκτα κάτι το χονδροειδές και το συμβατικό: μάρτυρας, τα περισσότερα που πετάνε άλλοτε ανήσυχα κι άλλοτε ανέμελα· κι αυτό, για να

δειξουν τη βασανισμένη ή ανέφελη ψυχική κατάσταση ενός προσώπου. Με δυο λόγια, η λεπτεπίλεπτη μεταφορά, η αδιόρατη ποιητική χαρά που απομακρύνει με μια απόσταση ταυτόχρονα ανεπαίσθητη και αβυσσαλέα τη γλώσσα του Leopardi (*A Sylvia*) από την κλασική πετρωχο-αρχαϊκή γλώσσα, είναι μια μεταφορά ανέφικτη για τον κινηματογράφο. Και η πιο δυνατή μεταφορική διάσταση στον κινηματογράφο είναι πάντοτε στενά δεμένη με την άλλη φύση του κινηματογράφου, την αυστηρά επικοινωνιακή φύση της πράξης που υπερίσχυσε στη σύντομη παράδοση της Ιστορίας του Κινηματογράφου, αναμγγύνοντας σε μία και μόνη γλωσσική σύμβαση τις ταινίες τέχνης και τις ταινίες φυγής, τα αριστουργήματα και τις λαϊκές επιφυλλίδες.

Παρ' όλα αυτά, όμως, η τάση του πιο πρόσφατου κινηματογράφου – από τον Rossellini, άλλον Σωκράτη, ως το «νέο κύμα» και την παραγωγή των τελευταίων χρόνων, των τελευταίων μηνών (συμπεριλαμβανομένων, υποθέτω, και των περισσότερων ταινιών που προβλήθηκαν στο φεστιβάλ του Πέζαο) – οδεύει προς έναν «κινηματογράφο της ποίησης».

Συνεπώς, το ερώτημα που τίθεται σε μας, είναι το εξής: «Πώς μπορεί να εξηγηθεί θεωρητικά και να υπάρξει πρακτικά στον κινηματογράφο η “γλώσσα της ποίησης”;»

Στο ερώτημα αυτό θα ήθελα ν' απαντήσω βγαίνοντας έξω απ' τα καθαρά κινηματογραφικά όρια, διευρύνοντας τη συζήτηση και εκμεταλλευόμενος την ελευθερία που μου εξασφαλίζει η ιδιαίτερη θέση μου ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία. Θα τροποποιήσω συνεπώς το ερώτημα για λίγο.

Το ερώτημα: «Είναι δυνατόν να υπάρξει στον κινηματογράφο γλώσσα της ποίησης;» θα γίνει: «Είναι δυνατόν να υπάρξει στον κινηματογράφο η τεχνική του έμμεσου ελεύθερου λόγου;» Πραγματικά, πιο πέρα, θα δούμε πώς, στον κινηματογράφο, η γέννηση μιας τεχνικής παράδοσης της «γλώσσας της ποίησης» συνδέεται με μια ιδιαίτερη μορφή, αυτήν του έμμεσου κινηματογραφικού λόγου. Προηγουμένως, όμως, πρέπει να διευκρινίσω τι εννοώ λέγοντας «έμμεσος ελεύθερος λόγος».

Πρόκειται, απλά, για το εξής: ο δημιουργός εισχωρεί στην ψυχή του ήρωά του και, μ' αυτό τον τρόπο, δεν υιοθετεί μόνο την ψυχολογία του, αλλά και τη γλώσσα του.

Στη λογοτεχνία, τα παραδείγματα του έμμεσου (κοινά: πλάγιου) ελεύθερου λόγου ήταν ανέκαθεν πάμπολλα. Έμμεσο ελεύθερο λόγο χρησιμοποιεί λ.χ. ο Δάντης, όταν κάνει από μμητισμό χρήση όρων που φανταζόμαστε ότι δεν ήταν του κοινωνικού περιβάλλοντος των ηρώων: εκφράσεις της αυλικής γλώσσας, των μυθιστοριών της εποχής, χοντρές κουβέντες των χαμινιών της πόλης...

Φυσικά, η χρήση του έμμεσου ελεύθερου λόγου εξαπλώθηκε αρχικά με το νατουραλισμό (ας θυμηθούμε τον ποιητικό και αρχαϊζοντα λόγο του Verga) και, κατόπιν, με τη σκοτεινή και πιο προσωπική λογοτεχνία του 19ου αιώνα, που είναι φτιαγμένη στην ουσία της από αναβιώσεις λόγων.

Το χαρακτηριστικό κάθε αναβιούμενου λόγου είναι ότι ο συγγραφέας δεν μπορεί να του αφαιρέσει μια ορισμένη κοινωνική συνείδηση του περιβάλλοντος στο οποίο ο λόγος αυτός αναφέρεται: αυτή είναι η κοινωνική συνθήκη ενός προσώπου που ορίζει τη γλώσσα του (ειδικές γλώσσες, διάλεκτοι, αργκό).

Πρέπει επίσης να διακρίνουμε τον εσωτερικό μονόλογο απ' τον έμμεσο ελεύθερο λόγο: ο εσωτερικός μονόλογος είναι ένας λόγος τον οποίο ο συγγραφέας αναβιώνει διαμέσου ενός χαρακτήρα που ανήκει, ιδεατά τουλάχιστον, στην ίδια τάξη και στην ίδια γενιά. Η γλώσσα λοιπόν μπορεί να είναι η ίδια και για το χαρακτήρα και για το συγγραφέα: ο ψυχολογικός και αντικει-

μενικός χαρακτηρισμός στην περίπτωση αυτή δεν είναι γλωσσικό, αλλά στυλιστικό γεγονός. Ο έμμεσος ελεύθερος λόγος είναι αφ' εαυτού πιο νατουραλιστικός, αφού είναι τελικά ένας άμεσος λόγος δίχως εισαγωγικά, που καθιστά αναγκαία τη χρήση της γλώσσας του ήρωα.

Στην αστική λογοτεχνία, που στερείται ταξικής συνείδησης (όπου δηλαδή γίνεται μια ταύτιση με ολόκληρη την ανθρωπότητα), ο έμμεσος ελεύθερος λόγος είναι, τις περισσότερες φορές, ένα πρόσωπο. Ο συγγραφέας πλάθει ένα πρόσωπο (μιλώντας, εν ανάγκη, μια κατασκευασμένη γλώσσα), το οποίο του επιτρέπει να εκφράσει τη δική του κοσμοεμπειρία. Σ' αυτόν τον έμμεσο λόγο που, για πολλούς –αγαθούς και μη– σκοπούς, αποτελεί ένα πρόσωπο, μπορούμε να βρούμε μια αφήγηση διανθισμένη με πολλά δάνεια απ' τη «γλώσσα της ποίησης».

Στον κινηματογράφο, ο άμεσος λόγος αντιστοιχεί στην υποκειμενική πρόταση. Στον άμεσο (κοινά: ευθύ) λόγο, ο συγγραφέας παραμερίζει τον εαυτό του και δίνει το λόγο εντός εισαγωγικών στο πρόσωπο που διαλέγει:

«Κι ο ποιητής σηκώθηκε μπροστά μου και είπε: “Έλα τώρα και δεξ τον μεσημβρινό να τον αγγίζει ο ήλιος, και πάνω στην όχθη, το πέλμα της νύχτας να 'χει σκεπάσει το Μαρόκο”».

Με τον άμεσο λόγο, ο Δάντης μεταφέρει αυτούσια τα λόγια του δασκάλου του. Όταν ο σεναριογράφος σημειώνει: «όπως τη βλέπει ο Ακατόνε, η Στέλλα προχωρά στην αλάνα...» ή: «“γκρο-πλαν” της Καμπίρια που παρατηρεί γύρω της και βλέπει στο βάθος, μες στις ακακίες, τα παιδιά που προχωράνε παίζοντας μουσική και χορεύοντας», προδιαγράφει εκείνο που στο γύρισμα και το μοντάζ της ταινίας θα γίνει «υποκειμενική πρόταση».

Δε λείπουν κι οι περιπτώσεις ακραίων και φημισμένων «υποκειμενικών προτάσεων»: ως θυμηθούμε στο *Vampyr* του Dreyer το «υποκειμενικό» πλάνο του νεκρού, που βλέπει τον κόσμο όπως μπορεί να τον δει κανείς ξαπλωμένος στο φέρετρο· δηλαδή, από κάτω προς τα πάνω και εν κινήσει.

Όπως οι συγγραφείς δεν έχουν πάντα μια συγκεκριμένη τεχνική συνείδηση της διεργασίας του έμμεσου ελεύθερου λόγου, έτσι και οι σκηνοθέτες έχουν δημιουργήσει ως τώρα τους στυλιστικούς όρους αυτής της διεργασίας – είτε χωρίς την παραμικρή συνείδηση του πράγματος είτε με μια θολή συνείδηση.

Πάντως, το σίγουρο είναι ότι ο έμμεσος ελεύθερος λόγος είναι δυνατόν να υπάρξει στον κινηματογράφο. Ας ονομάσουμε «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα» τη διεργασία αυτή (η οποία, σε σύγκριση με το λογοτεχνικό της ανάλογο, στερείται ευκαμψίας και πολυπλοκότητας). Και εφόσον προσδιορίσαμε τη διαφορά μεταξύ «έμμεσου ελεύθερου λόγου» και «εσωτερικού μονολόγου», θα πρέπει να δούμε με ποια απ' τις δυο διαδικασίες συγγενεύει περισσότερο η «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα».

Μπορεί να είναι ένας πραγματικός «εσωτερικός μονόλογος», εφόσον ο κινηματογράφος δε διαθέτει την ιδιότητα της εσωτερικεύσης και της αφαίρεσης που διαθέτει η λέξη: είναι ένας «εσωτερικός μονόλογος» με εικόνες· αυτό είν' όλο. Της λείπει λοιπόν μια ολόκληρη αφηρημένη και θεωρητική διάσταση, η οποία, προφανώς, ενυπάρχει στο μονόλογο, πράξη ανάκλησης και γνώσης. Έτσι, η έλλειψη ενός στοιχείου (των εννοιών της λογοτεχνίας) εμποδίζει την «έμμεση ελεύθερη υποκειμενική πρόταση» να βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με τον εσωτερικό μονόλογο της λογοτεχνίας. Περιπτώσεις ολοσχερούς εσωτερικεύσης του δημιουργού σε κάποιο πρόσωπο δεν μπορώ ν' αναφέρω από την Ιστορία του Κινηματογράφου πριν απ' το '60: δε νομίζω να υπάρχει ταινία που να είναι ολόκληρη μια «πλάγια ελεύθερη υποκειμενική πρόταση», που η ιστορία της ν' αφηγείται μέσω του ήρωα και με απόλυτη εσωτερικεύση του συστήματος αναφορών του δημιουργού.



Jean-Luc Godard, *Bande à part*
(1965)



Michelangelo Antonioni, *Η κόκκινη έρημος* (1964)

Η «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα» δεν αντιστοιχεί στον «εσωτερικό μονόλογο» και, ακόμα λιγότερο, στον «έμμεσο ελεύθερο λόγο».

Όταν ένας συγγραφέας «αναβιώνει το λόγο» ενός από τους χαρακτήρες του, διαποτίζεται απ' την ψυχολογία του, αλλά κι απ' τη γλώσσα του· συνεπώς, ο «έμμεσος ελεύθερος λόγος» είναι πάντοτε γλωσσικά διαφοροποιημένος απ' τη γλώσσα του συγγραφέα.

Το ότι ο συγγραφέας είναι σε θέση ν' αναπαράγει, αναβιώνοντάς τες, τις διάφορες γλώσσες των διαφόρων κοινωνικών κατηγοριών, οφείλεται στο γεγονός ότι αυτές υπάρχουν. Κάθε γλωσσική πραγματικότητα είναι ένα σύνολο διαφοροποιημένων και κοινωνικά διαφοροποιητικών γλωσσών. Ο συγγραφέας που χρησιμοποιεί τον έμμεσο ελεύθερο λόγο, πρέπει κυρίως να έχει συνείδηση του πράγματος: είναι μια μορφή της ταξικής συνείδησης.

Όμως, όπως είδαμε, η «καθιερωμένη γλώσσα του κινηματογράφου» είναι, τελικά, μια υπόθεση· ή, αν υπάρχει, είναι άπειρη, γιατί ο δημιουργός οφείλει πάντοτε να δημιουργεί το δικό του λεξιλόγιο. Αλλά ακόμα και το ιδιαίτερο αυτό λεξιλόγιο καταλήγει σε μια καθολική γλώσσα· γιατί όλοι έχουμε μάτια. Δεν τίθεται θέμα να εξετάζουμε ποιες είναι οι ειδικές γλώσσες, οι υπο-γλώσσες, οι αργκό, οι κοινωνικές διαφοροποιήσεις, γιατί, και να υπάρχουν, είναι τελείως αδύνατον να ταξινομηθούν για να χρησιμοποιούνται.

Είναι φανερό ότι η «ματιά» ενός χωρικού (κυρίως αν προέρχεται από μια υπανάπτυκτη περιοχή) κι ενός καλλιεργημένου αστού πάνω στο ίδιο αντικείμενο περικλείει δύο διαφορετικές πραγματικότητες: όχι μόνον ο ένας κι ο άλλος αντιλαμβάνονται δύο «σειρές» διαφορετικών πραγμάτων, αλλά και το ίδιο πράγμα παρουσιάζει στις δύο «ματιές» δύο διαφορετικά «πρόσωπα». Κι αυτό όμως δεν είναι παρά ένα λογικό συμπέρασμα και ξεφεύγει από κάθε είδους θεματοποίηση.

Πρακτικά, λοιπόν, σ' ένα κάποιο κοινό γλωσσικό επίπεδο, θεμελιωμένο πάνω σ' αυτές τις «ματιές», η διαφορά που μπορεί να συναντήσει ένας σκηνοθέτης ανάμεσα στον εαυτό του και τον ήρωά του, είναι ψυχολογικής και κοινωνικής τάξης, *όχι γλωσσικής*: πράγμα που εμποδίζει πέρα για πέρα κάθε νατουραλιστική μίμηση ανάμεσα στη γλώσσα του σκηνοθέτη και τη γλώσσα, την υποθετική «ματιά», που ρίχνει κάποιος άλλος πάνω στην πραγματικότητα.

Αν ο κινηματογραφιστής εξομοιώνεται με τον ήρωά του και μέσω αυτού διηγείται μια ιστορία ή αναπαριστά τον κόσμο, δεν μπορεί να καταφύγει στο θαυμάσιο όργανο διαφοροποίησης: τη γλώσσα. *Η διεργασία του δεν μπορεί να είναι γλωσσική, αλλά στιλιστική.*

Άλλωστε, ο συγγραφέας που αναβιώνει το λόγο ενός ήρωα *κοινωνικά όμοιον προς τον ίδιο*, δεν μπορεί να διαφοροποιήσει την ψυχολογία με τη γλώσσα – που είναι η ίδια η δική του – αλλά μόνο με το ύφος και, συγκεκριμένα, με ορισμένες χαρακτηριστικές εκφράσεις της «γλώσσας της ποίησης».

Το βασικό χαρακτηριστικό της «έμμεσης ελεύθερης υποκειμενικότητας» δεν είναι λοιπόν γλωσσικής, αλλά στιλιστικής φύσης. Μπορεί να οριστεί σαν ένας εσωτερικός μονόλογος, ο οποίος είναι στερημένος από το εννοιολογικό και φιλοσοφικό στοιχείο, σαφές και αφηρημένο.

Αυτό –θεωρητικά, τουλάχιστον– συνεπάγεται ότι η έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα στον κινηματογράφο είναι προικισμένη με γερά διαρθρωμένες στιλιστικές δυνατότητες κι απελευθερώνει τις εκφραστικές δυνατότητες –που έχουν καταπνιγεί απ' τις παραδομένες αφηγηματικές συμβάσεις– σ' ένα είδος επιστροφής στις ρίζες, φτάνοντας στο σημείο να ξαναβρίσκει στα τεχνικά μέσα του κινηματογράφου τις ονειρικές, βάρβαρες, ακανόνιστες, επιθετικές και οραματικές αρχέτυπες διαστάσεις. Η «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα» θεμελιώνει λοιπόν μια πιθανή παράδοση της «τεχνικής γλώσσας της ποίησης» στον κινηματογράφο.

Για να δώσω συγκεκριμένα παραδείγματα αυτού που λέω, πρέπει να επιχειρήσω μια ανάλυση έργων του Antonioni, του Bertolucci και του Godard. (Θα μπορούσα όμως εξίσου να διαλέξω και βραζιλιάνους σκηνοθέτες-δημιουργούς, τον Rocha λ.χ., ή Τσεχοσλόβακους, σαν τον Forman, ή και άλλους, απ' αυτούς που συμμετέχουν στο φεστιβάλ του Πέζαρο.)

Σχετικά με την *Κόκκινη έρημο* του Antonioni, δε θα σταθώ στα σημεία που, κατά γενική άποψη, θεωρούνται «ποιητικά» και που είναι πάμπολλα. Παράδειγμα, οι δυο-τρεις βιολέτες σε πρώτο πλάνο, φλουταρισμένες όταν οι δύο πρωταγωνιστές μπαίνουν στο σπίτι του νευρωτικού εργάτη και που, λίγο αργότερα, την ώρα που το ζευγάρι φεύγει, ξαναεμφανίζονται στο βάθος του πλάνου, όχι πια φλουταρισμένες, αλλά με άγρια καθαρότητα· ή, ακόμα, η σκηνή του ονείρου, που, μετά από τόση δουλειά στα χρώματα, έχει κινηματογραφηθεί πολύ απλά σε κοινότοπο «τεχνολόγο» (που μιμείται ή, καλύτερα, αναβιώνει με έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα τη φαντασίωση ενός παιδιού για τις τροπικές ακρογιαλιές, σαν μέσα από κόμικς)· ή, ακόμα, η προετοιμασία του ταξιδιού στην Παταγονία: οι εργάτες που ακούνε κ.λπ., εκείνο το εκπληκτικό «γκρο-πλαν» του εργάτη απ' την Εμίλια και, αμέσως μετά, το αχαλινόπο «πανοραμιά βερτικάλ» κατά μήκος μιας μπλε ηλεκτρική γραμμής στον ασβεστωμένο τοίχο του μαγαζιού. Όλα αυτά, με τη βαθιά, μυστηριώδη και κάποτε ακραία έντασή τους, μαρτυρούν τη μορφική ιδέα που ερεθίζει τη φαντασία του Antonioni.

Αλλά για ν' αποδείξουμε ότι το βάθος της ταινίας είναι κατ' ουσίαν ο φορμαλισμός, θα ήθελα να εξετάσω δύο απ' τις μορφές μιας ειδικής και πολύ σημαντικής στιλιστικής διεργασίας (την ίδια που θα εξετάσω και στον Bertolucci και στον Godard). Οι δύο στιγμές της διεργασίας αυτής είναι οι εξής: 1) Το σταδιακό πλησίασμα δύο οπτικών, με πολύ μικρή διαφορά μεταξύ τους, πάνω στο ίδιο αντικείμενο· δηλαδή, η διαδοχή δύο πλάνων που καθάρονται το ίδιο κομμάτι της πραγματικότητας, πρώτα από κοντά κι ύστερα από *λίγο μακρύτερα*· ή, πρώτα μετωπικά κι ύστερα *λίγο πλάγια*· ή, τέλος, στον ίδιο μεν άξονα, αλλά με δύο διαφορετικούς φακούς. Έτσι γεννιέται μια επίμονη ιδεοληπτική διάσταση, σαν ένας μύθος της αγνής και αγχώδους ομορφιάς που έχουν τα πράγματα από μόνα τους. 2) Η τεχνική εισόδων και εξόδων των χαρακτήρων απ' το κάδρο, που έχει ως αποτέλεσμα, το μοντάζ να είναι μια διαδοχή από «πίνακες» (θα τους χαρακτηρίζα άμορφους), όπου μπαίνουν τα πρόσωπα, λένε ή κάνουν κάτι, κι έπειτα βγαίνουν, αφήνοντας πάλι τον πίνακα στην καθαρή και απόλυτη σημασία του· κι αυτό επαναλαμβάνεται επ' άπειρον, έτσι ώστε ο κόσμος να παρουσιάζεται σαν να διέπεται απ' το μύθο μιας καθαρής εικαστικής ομορφιάς που τα πρόσωπα κατακλύζουν μεν, αλλά υποτασσόμενα στους κανόνες αυτής της ομορφιάς, αντί να την παραβιάζουν με την παρουσία τους.

Ο εσωτερικός νόμος της ταινίας, ο νόμος των «έμμονων καθραρισμάτων», δείχνει λοιπόν φανερά την υπεροχή ενός φορμαλισμού ως μύθου τελικά απελευθερωμένου και, ως εκ τούτου, ποιητικού (το γεγονός ότι χρησιμοποιώ τον όρο «φορμαλισμός» δεν αποτελεί διόλου αξιολόγηση· γνωρίζω πολύ καλά ότι υπάρχει μια αυθεντική και αυστηρή φορμαλιστική έμπνευση: η ποιήση της γλώσσας).

Πώς όμως έγινε δυνατή η απελευθέρωση αυτή στον Antonioni; Απλούστατα, χάρη στη δημιουργία μιας «στιλιστικής προϋπόθεσης» που υπηρετεί η «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα», η οποία αντιστοιχεί σ' ολόκληρη την ταινία.

Στην *Κόκκινη έρημο*, ο Antonioni δεν εφαρμόζει πια κάπως αδέξια, όπως στις προηγούμενες ταινίες του, τη δική του φορμαλιστική όραση του κόσμου μ' ένα στρατευμένο περιεχόμενο (το πρόβλημα της νευρώσης που προέρχεται απ' την αλλοτρίωση), αλλά κοιτάζει τον κόσμο έχοντας ταυτιστεί με τη νευρωτική του ηρωίδα και αναβιώνοντάς τον μέσα απ' τη δική της «ματιά» (που αυτή τη φορά δε βρίσκεται τυχαία πέρα απ' το κλινικό όριο: έχει κιόλας αποπειραθεί ν' αυτοκτονήσει).



Πάνω: Ingmar Bergman, *Η
νόστα των σαλιμπαγκών* (1960)

Κάτω: Bernardo Bertolucci,
Πριν από την επανάσταση (1964)

Μ' αυτόν τον στιλιστικό μηχανισμό, ο Antonioni μάς προσφέρει την πιο αυθεντική του στιγμή: κατάφερε τελικά να παραστήσει τον κόσμο όπως τον βλέπουν τα *δικά του μάτια*, γιατί αντικατέστησε συνολικά την άποψη που έχει για τον κόσμο ένας νευρωτικός, με τη δική του άποψη, που είναι ένα αισθητικό παραλήρημα: αυτή η συνολική υποκατάσταση στηρίζεται στην πιθανή αναλογία των δύο απόψεων. Ακόμα κι αν υπήρχε κάποια αυθαιρέσια σ' αυτή την υποκατάσταση, πάλι δε θα μπορούσαμε να έχουμε οποιαδήποτε αντίρρηση. Είναι φανερό ότι η «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα» είναι μια αφορητή: προφανώς, ο Antonioni τη χρησιμοποίησε αυθαίρετα, για να έχει τη μεγαλύτερη δυνατή ποιητική ελευθερία: ελευθερία, που πλησιάζει (και γι' αυτό είναι μεθυστική) την αυθαιρέσια.

Η έμμεση ακινησία του πλάνου είναι επίσης τυπικό χαρακτηριστικό της ταινίας του Bertolucci *Πριν από την επανάσταση*. Έχει ωστόσο διαφορετικό νόημα απ' ό,τι στον Antonioni. Ο Bertolucci δεν ενδιαφέρεται για το κομμάτι του κόσμου που περιλαμβάνεται μέσα σ' ένα πλάνο κι έτσι μετατρέπεται σ' ένα κομμάτι εικαστικής ομορφιάς με μοναδική αναφορά τον εαυτό της. Ο φορμαλισμός του Bertolucci είναι πολύ λιγότερο εικαστικός, και το πλάνο του δε δρα μεταφορικά πάνω στην πραγματικότητα, τεμαχίζοντάς την σε διάφορα μυστηριωδώς αυτόνομα κομμάτια σαν πίνακες.

Το πλάνο του Bertolucci εφάπτεται στην πραγματικότητα σύμφωνα με τον κανόνα ενός ορισμένου ρεαλισμού (σύμφωνα με μια τεχνική ποιητικής γλώσσας που ακολούθησαν οι κλασικοί, απ' τον Chaplin ως τον Bergman): η ακινησία του πλάνου σ' ένα κομμάτι της πραγματικότητας (το ποτάμι της Πάρμας, οι δρόμοι της Πάρμας) φανερώνει τη χάρη μιας αναποφάσιστης και βαθιάς αγάπης γι' αυτό ακριβώς το κομμάτι της πραγματικότητας.

Η αλήθεια είναι ότι όλο το στιλιστικό σύστημα του *Πριν από την επανάσταση* είναι μια «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα», στηριγμένη στην ψυχική κατάσταση της ηρωίδας της ταινίας, της νεαρής νευρωτικής θείας. Αλλά ενώ στον Antonioni η οπτική της άρρωστης υποκαθιστόταν απ' τον πυρετώδη φορμαλισμό του δημιουργού, στον Bertolucci αυτή η συνολική υποκατάσταση δεν πραγματοποιείται: γίνεται μάλλον μια σύμφυση ανάμεσα στην οπτική που έχει για τον κόσμο η νευρωτική, και σ' εκείνην του δημιουργού· κι όντας μοιραία ανάλογες, οι οπτικές αυτές πολύ δύσκολα διαφορίζονται· αντίθετα, μάλιστα, ανακατεύονται η μια με την άλλη, επιβιάζοντας το ίδιο στυλ.

Οι μόνες στιγμές της ταινίας με έντονη εκφραστικότητα είναι ακριβώς τα επίμονα καθραρίσματα κι οι επίμονοι ρυθμοί του μοντάζ. Σ' αυτά υπάρχει ένας βασικός ρεαλισμός (τα νεορεαλιστικά προηγούμενα του Rossellini κι ο μυθικός ρεαλισμός ορισμένων άλλων –νεότερων– δασκάλων), που φορτίζεται μέσω της ασυνήθιστης διάρκειας του καθραρίσματος ή ενός ρυθμού μοντάζ, μέχρι σε σημείο να εκρήγνυται σ' ένα τεχνικό σκάνδαλο. Αυτή η επιμονή στις λεπτομέρειες –και μάλιστα, σε παρεκβατικές λεπτομέρειες– αποτελεί παρέκκλιση στο όλο σύστημα της ταινίας: είναι η απόπειρα να κάνεις μίαν άλλη ταινία. Υποδηλώνει την παρουσία του δημιουργού, ο οποίος, έχοντας ασυνήθιστη ελευθερία, ξεπερνά την ταινία του και απειλεί συνεχώς να την εγκαταλείψει, αδράχνοντας μίαν απρόοπτη έμπνευση, υποκλύποντας σ' έναν λανθάνοντα οίστρο αγάπης για τον ποιητικό κόσμο και τις δικές του ζωτικές εμπειρίες· στιγμή γυμνής και ωμής υποκειμενικότητας, τελείως φυσικής, σε μια ταινία όπου (όπως και στον Antonioni) η υποκειμενικότητα φενακίζεται τελείως, διαμέσου αυτής της διαδικασίας ψευδοαντικειμενισμού, που οφείλεται στο πρόσημα της «έμμεσης ελεύθερης υποκειμενικότητας». Πίσω απ' την τεχνική που υπαγορεύει η προσανατολισμένη, αποδιοργανωμένη ψυχική κατάσταση της ηρωίδας, διαφαίνεται συνήθως ο κόσμος έτσι όπως τον βλέπει ο δημιουργός, ο οποίος δεν είναι λιγότερο νευρωτικός: ένας κόσμος, που κυριαρχείται από ένα ελεγεϊακό, γλαφυρό, αλλά ποτέ «κλασικιστικό», πνεύμα.



Charlie Chaplin, *Τα φάτα της
ράμπας* (1952)

Αντίθετα, στην κοσμοθεωρία του Godard υπάρχει κάτι το βίαιο και, ίσως, ελαφρά χυδαίο: ο Godard δε συλλαμβάνει την ελεγγεία, γιατί, όντας Παριζιάνος, δεν μπορεί να τον αγγίξει ένα αίσθημα τόσο επαρχιώτικο και χωριάτικο· για τον ίδιο λόγο δε συλλαμβάνει –ακόμα λιγότερο, μάλιστα– τον μορφικό κλασικισμό του Antonioni: είναι καθαυτό μετα-μπρεσιονιστής και δε διαθέτει διόλου αυτή τη γερασμένη ηδυπάθεια που διαποτίζει το συντηρητικό «παντουο-ρομάνικο» πνεύμα, ακόμα κι αν παρουσιάζεται (όπως στον Antonioni) εξευρωπαϊσμένη. Ο Godard δεν έχει θέσει στον εαυτό του καμιά ηθική επιταγή: δε νιώθει ούτε την ανάγκη μιας μαρξιστικής σφράγισης (είναι παλιά ιστορία) ούτε την ακαδημαϊκή ένοχη συνείδηση (αυτός είναι επαρχιωπισμός). Η ζωτικότητα του δεν έχει ούτε αναστολές, ούτε ντροπές, ούτε ενδοιασμούς. Ανακατασκευάζει μέσα της τον κόσμο όλο· εξ άλλου, είναι κυνική απέναντι στον εαυτό της. Η ποιητική του Godard είναι οντολογική: τ' όνομά της είναι κινηματογράφος. Ο φορμαλισμός του, συνεπώς, είναι τεχνικισμός που, απ' την ίδια του τη φύση, είναι ποιητικός: ό,τι μια κάμερα παγώνει στην κίνησή του, είναι ωραίο· είναι η τεχνική και, άρα, ποιητική αποκατάσταση της πραγματικότητας. Κι ο Godard, φυσικά, παίζει το συνηθισμένο παιχνίδι: κι αυτός χρειάζεται μια «κυριαρχούσα ψυχική κατάσταση» του ήρωα, για να θεμελιώσει την τεχνική του ελευθερία: μια κυριαρχούσα κατάσταση, νευρωτική και σκανδαλώδη στη σχέση της με την πραγματικότητα. Οι ήρωες του Godard είναι, λοιπόν, κι αυτοί άρρωστοι, γέννημα και θρέμμα ανθοί τής αστικής τάξης: όχι όμως σε κλινική κατάσταση· προσβεβλημένοι μιν, αλλά γεμάτοι ζωή. Δεν έχουν φτάσει ακόμα στο στάδιο της παθολογικής περίπτωσης· απλώς, αντιπροσωπεύουν τον μέσο όρο ενός νέου ανθρωπολογικού τύπου. Ακόμα κι η ιδεοληψία τους είναι χαρακτηριστική της σχέσης τους με τον κόσμο: η έμμονη προσκόλληση σε μια λεπτομέρεια ή σε μια κίνηση, σε μια χειρονομία (κι εδώ παρεμβαίνει η κινηματογραφική τεχνική, που είναι περισσότερο σε θέση απ' την τεχνική της λογοτεχνίας να τραβήξει κάτι τέτοιες καταστάσεις στα άκρα). Αλλά στον Godard δεν έχουμε να κάνουμε με κάποια επιμονή που ξεπερνά την ανεκπή διάρκεια πάνω σ' ένα αντικείμενο· σ' αυτόν δεν υπάρχει η λατρεία του αντικείμενου ως μορφής (όπως στον Antonioni), ούτε η λατρεία του αντικείμενου ως συμβόλου ενός χαμένου κόσμου (όπως στον Bertolucci)· ο Godard δε λατρεύει τίποτα και βάζει τα πάντα στο ίδιο επίπεδο: ο έμμεσος ελεύθερος λόγος που χρησιμοποιεί σαν πρόσχημα, είναι μια απερίφραστη και ομοιόμορφη συστηματοποίηση χιλιάδων μικρολεπτομερειών του κόσμου, που έχουν συναρμολογηθεί με την ψυχή και σχεδόν ικανοποιημένη ιδεοληψία (που χαρακτηρίζει τους «αμοράλ» ήρωές του) μιας αποσύνθεσης που ανασυγκροτείται μέσα απ' τον έναρθο λόγο. Ο Godard είναι τελείως ξένος προς τον κλασικισμό. Στην περίπτωση του, μπορούμε να μιλήσουμε για νεοκυβισμό ή, καλύτερα, για ατονικό νεοκυβισμό. Πίσω απ' τις ιστορίες των ταινιών του, πίσω απ' την «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα» που μιμείται την ψυχική κατάσταση των ηρώων του, διεισδύει πάντα μια μηχανική και παράτονη ταινία, φτιαγμένη με αποκλειστικό σκοπό την απόλαυση της αποκατάστασης μιας πραγματικότητας, θυματισμένης απ' την τεχνική ή, ανασυγκροτημένης από έναν βάρβαρο Braque.

Ο κινηματογράφος «της ποίησης» –όπως παρουσιάζεται λίγα χρόνια μετά τη γέννησή του– έχει ως χαρακτηριστικό ότι παράγει ταινίες διπλής φύσης. Η ταινία που βλέπουμε και δεχόμαστε συνήθως, είναι μια «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα», πολύ συχνά ακανόνιστη, ασαφής και πολύ ελεύθερη: ο δημιουργός χρησιμοποιεί την «κυρίαρχη ψυχολογική κατάσταση της ταινίας», που είναι εκείνη του άρρωστου, ανώμαλου ήρωά του, για να τη μιμηθεί, γεγονός που του επιτρέπει μια μεγάλη, ανορθόδοξη και προκλητική στιλιστική ελευθερία.

Πίσω απ' την ταινία αυτή ξετυλίγεται η άλλη ταινία: εκείνη που θα έκανε ο δημιουργός χωρίς το πρόσχημα της οπτικής μίμησης του ήρωά του· μια ταινία, καθαρά και ελεύθερα εκφραστική και μπρεσιονιστική.

Τα έμμονα καθραρίσματα κι οι έμμονοι ρυθμοί του μοντάζ προδίδουν την παρουσία αυτής της

υπολανθάνουσας ταινίας που δεν πραγματοποιήθηκε. Το έμμονο αυτό χαρακτηριστικό δεν αντιφάσκει μόνο με τη νόρμα της κοινής κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά και με την ίδια την εσωτερική οργάνωση της ταινίας ως «έμμεσης ελεύθερης υποκειμενικότητας».

Είναι λοιπόν η στιγμή που η γλώσσα, ακολουθώντας μια έμπνευση διαφορετική και, ίσως, πιο αυθεντική, απελευθερώνεται απ' τη λειτουργία της και παρουσιάζεται ως «γλώσσα καθαυτή», γίνεται στυλ.

Ο «κινηματογράφος της ποίησης», λοιπόν, στηρίζεται ουσιαστικά σε μιαν άσκηση ύφους σαν έμπνευση, η οποία, στις περισσότερες περιπτώσεις, είναι γνήσια ποιητική: πράγμα που απομακρύνει κάθε υποψία παραπλάνησης σχετικά με τη χρησιμοποίηση της «έμμεσης ελεύθερης υποκειμενικότητας» που παίρνεται σαν πρόσοχημα.

Τι σημαίνει αυτό;

Σημαίνει, ότι μια ολόκληρη τεχνικο-στιλιστική παράδοση αρχίζει να διαμορφώνεται: μια γλώσσα του κινηματογράφου της ποίησης. Κι η γλώσσα αυτή τείνει να παρουσιάζεται από δω και πέρα ως διαχρονική σε σχέση με τη γλώσσα της κινηματογραφικής αφήγησης· διαχρονικότητα, που μοιάζει προορισμένη να εντείνεται ολοένα και περισσότερο, όπως συμβαίνει και με τα λογοτεχνικά συστήματα.

Αυτή η τεχνικο-στιλιστική παράδοση που γεννιέται, στηρίζεται πάνω στο σύνολο των κινηματογραφικών στιλιστικών μονάδων που διαμορφώθηκαν σχεδόν κατά τρόπο φυσικό σε συνάρτηση με τις ψυχολογικές υπερβάσεις των ηρώων που είχαν επιλεγεί να χρησιμεύσουν σαν προσχήματα· ή, καλύτερα, σε συνάρτηση με μια κατ' ουσίαν φορμαλιστική κοσμοθεωρία (άτυπη στον Antonioni, ελεγειακή στον Bertolucci, τεχνικιστική στον Godard). Η έκφραση αυτής της εσωτερικής οπτικής απαιτεί κατ' ανάγκη μια γλώσσα ειδική, με τις στιλιστικές της επιτηδεύσεις και την τεχνική της αφθονία που συνυπάρχουν με την έμπνευση, η οποία, με το να είναι φορμαλιστική, βρίσκει σ' αυτά και το όργανο και το αντικείμενό της.

Οι «κινηματογραφικές στιλιστικές μονάδες» που εμφανίστηκαν μ' αυτό τον τρόπο και ταξινομήθηκαν σε μια παράδοση που μόλις γεννιέται και δεν έχει ακόμα τους κανόνες της (παρά μόνο ενστικτωδώς και πραγματιστικά, θα τολμούσα να πω), συμπίπτουν όλες τους με χαρακτηριστικά βήματα της καθαρά κινηματογραφικής έκφρασης. Είναι καθαρά γλωσσικά γεγονότα και, συνεπώς, απαιτούν ειδική γλωσσική έκφραση. Για να κάνει κανείς το ευρετήριό τους, χρειάζεται να σκιαγραφήσει μια πιθανή «προσωδία» που δεν είναι ακόμα κωδικοποιημένη και δεν τελεφορεί, αλλά έχει μια δυνάμει κανονιστικότητα (απ' το Παρίσι στη Ρώμη, κι απ' την Πράγα στη Βραζιλία).

Το πρώτο χαρακτηριστικό αυτών των σημείων, που συνιστούν μια παράδοση του κινηματογράφου της ποίησης, έγκειται στο φαινόμενο που οι ειδικοί ορίζουν συνήθως με την κοινή φράση «να αισθάνεσαι την παρουσία της κάμερας». Έτσι, τη μεγάλη αρχή των σοφών κινηματογραφιστών, που ίσχυε ως τις αρχές της δεκαετίας του '60 («να αισθάνεσαι την παρουσία της κάμερας»), διαδέχθηκε η αντίθετη. Τα δύο αυτά αντιτιθέμενα γνωσιολογικά και γνωμικά σημεία ορίζουν ξεκάθαρα την ύπαρξη δύο διαφορετικών κινηματογραφικών γλωσσών.

Τότε, όμως, πρέπει να πούμε ότι τα μεγάλα κινηματογραφικά ποιήματα, από τον Chaplin ως τον Μιτσογκούσι και τον Bergman, είχαν το γενικό κοινό χαρακτηριστικό ότι δε γινόταν αισθητή η παρουσία της κάμερας: δεν είχαν γυριστεί σύμφωνα με τους κανόνες της «γλώσσας του κινηματογράφου της ποίησης».

Η ποίησή τους βρισκόταν αλλού και όχι στη γλώσσα ως τεχνική της γλώσσας.

Το γεγονός ότι δεν αισθανόταν κανείς σ' αυτές τις ταινίες την παρουσία της κάμερας, σήμαινε ότι η γλώσσα εφαρμόζόταν στις έννοιες, μπαίνοντας στην υπηρεσία τους: ήταν μέχρι τελειότητας διάφανη. Δεν παρεμβάλλόταν στα γεγονότα, παραβιάζοντάς τα μέσα απ' τις τρελές σημασιολογικές στρεβλώσεις που επιφέρει η παρουσία της ως συνεχούς τεχνικο-στιλιστικής συνειδησης.

Ας θυμηθούμε τη «σεκάνς» της πυγμαχίας στα *Φώτα της πόλης*: τον Σαρλώ κι έναν πυγμαχό πολύ πιο δυνατό του (ως συνήθως), το εκπληκτικό κωμικό μπαλέτο του Σαρλώ, τα βηματάκια του δεξιά κι αριστερά, συμμετρικά, ανώφελα, συναρπαστικά, γελοία· η κάμερα λοιπόν έμενε ακίνητη και τραβούσε ένα κάποιο συνολικό πλάνο. Δεν ήταν καθόλου αισθητή. Ή, πάλι, ας θυμηθούμε ένα απ' τα τελευταία προϊόντα του κλασικού «κινηματογράφου της ποίησης»: *Το μάτι του διαβόλου* του Bergman, όταν ο Δον Χουάν κι ο Πάμπλο βγαίνουν απ' την κόλαση μετά από τρεις αιώνες και ξαναντικρίζουν τον κόσμο· η εμφάνιση του κόσμου (πράγμα τόσο εκπληκτικό) αποδίδεται απ' τον Bergman μ' ένα «πλάνο βάθους», όπου οι δύο ήρωες βρίσκονται στον ορίζοντα μιας σχετικά άγριας ανοιξιάτικης εξοχής, με δυο-τρία πολύ κοινά «γκρο-πλαν» κι ένα μεγάλο γενικό πλάνο ενός σουηδικού τοπίου, εξαιτίας ομορφιάς μέσα στην ταπεινή και κρυστάλλινη δραστηριότητά του. Η κάμερα ήταν ακίνητη, καθδράροντας αυτές τις εικόνες με τελείως φυσικό τρόπο. Δεν την αισθανόταν κανείς.

Ο ποιητικός χαρακτήρας των κλασικών ταινιών δεν οφειλόταν λοιπόν στη χρήση μιας ειδικά ποιητικής γλώσσας· πράγμα που σημαίνει, ότι δεν ήταν ποιήματα, αλλά αφηγημένες ιστορίες· ο κλασικός κινηματογράφος ήταν και παρέμεινε αφηγηματικός: η γλώσσα του πεζού λόγου. Η ποίησή του είναι εσώτερη: όπως στις ιστορίες του Τσέχωφ ή του Melville.

Η διαμόρφωση μιας «κινηματογραφικής γλώσσας της ποίησης» δίνει λοιπόν, αντίθετα, τη δυνατότητα να κάνει κανείς ψευτο-αφηγήματα, γραμμένα στη γλώσσα της ποίησης· τη δυνατότητα μιας έντεχνης πρόζας, μιας σειράς λυρικών σελίδων, η υποκειμενικότητα των οποίων εξασφαλίζεται με τη χρήση του «έμμεσου ελεύθερου υποκειμενικού λόγου» που χρησιμοποιεί σαν πρόσχημα· κύριος όμως πρωταγωνιστής τους είναι το στίλ.

Αισθανόμαστε λοιπόν την παρουσία της κάμερας για εύλογους σκοπούς: η εναλλακτική χρησιμοποίηση διαφορετικών φακών, ενός εικοαπεντάρη ή ενός τριαντάρη πάνω στο ίδιο πρόσωπο, η υπερβολική χρήση του «ζουμ», που κολλάει στα αντικείμενα, διαστέλλοντάς τα σαν παραφουσκωμένα ψωμιά, οι συνεχείς λήψεις «κοντρο-λυμιέρ» που σε τυφλώνουν, οι κινήσεις με την κάμερα στο χέρι, τα παροξυστικά «τραβελινγκ», τα ασυνεχή μονταζικά «εφέ» για εκφραστικούς λόγους, τα εκνευριστικά «ρακόρ» κ.λπ., όλος αυτός ο τεχνικός κώδικας δημιουργήθηκε από μια μισαλλοδοξία προς τους κανόνες, απ' την ανάγκη για ανορθόδοξη και προκλητική ελευθερία, απ' την αυθεντική και ηδονική κλίση για αναρχία. Έγινε όμως πολύ γρήγορα κανόνας, προσωδιακή και γλωσσική κληρονομιά, που αφορά ταυτόχρονα όλους τους κινηματογράφους του κόσμου.

Σε τι χρησιμεύει να ταυτίζουμε και, κατά κάποιο τρόπο, να βαφτίζουμε την όψιμη αυτή τεχνικοστιλιστική παράδοση «κινηματογράφου της ποίησης»; Χρησιμεύει απλά σαν ορολογία, πράγμα που δεν σημαίνει τίποτα, αν δεν κάνουμε στη συνέχεια μια συγκριτική εξέταση αυτού του φαινομένου μέσα σε μια ευρύτερη κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική κατάσταση.

Ο κινηματογράφος, μάλλον απ' το 1936 και μετά, τη χρονιά που πρωτοπροβλήθηκαν οι *Μοντένοι Καιροί*, είχε το προβάδισμα πάνω στη λογοτεχνία· ή, τουλάχιστον, λειτούργησε με μια επικαιρότητα που του έδινε χρονολογική προτεραιότητα, σαν κατάλυτης των βαθύτερων κοινωνικοπλαστικών μοτίβων που, λίγο αργότερα, θα γίνονταν χαρακτηριστικά στοιχεία της λογοτεχνίας.

Ο κινηματογραφικός νεορεαλισμός (*Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*) προοιωνίστηκε όλο τον μεταπολεμικό λογοτεχνικό ιταλικό νεορεαλισμό μέχρι ένα μέρος της δεκαετίας του '50· οι νεο-παρακμαϊκές ή νεο-φορμαλιστικές ταινίες του Fellini και του Antonioni προδιέγραψαν τη νεο-«αβάν-γκαρντ» ιταλική αναγέννηση ή την εξάλειψη του νεορεαλισμού· το «νέο κύμα» προαναγγέλλει τη «σχολή του βλέμματος», εκδηλώνοντας κατάφωρα τα πρώτα της συμπτώματα· ο νέος κινηματογράφος ορισμένων σοσιαλιστικών δημοκρατιών είναι το πρώτο και το πιο αξιοσημείωτο δεδομένο μιας γενικής αφύπνισης αυτών των χωρών, προς όφελος του δυτικής προέλευσης φορμαλισμού, συνεχίζοντας μια τάση του 20ού αιώνα που είχε υποστεί ανακοπή.

Σε μια συνολική οπτική, η διαμόρφωση μιας παράδοσης «ποιητικής κινηματογραφικής γλώσσας» μαρτυρεί μια έντονη γενική αναζωπύρωση του φορμαλισμού ως μέσης και τυπικής παραγωγής της πολιτιστικής ανάπτυξης του νεοκαπιταλισμού. (Μένει φυσικά η επιφύλαξη, που οφείλεται στη μαρξιστική μου ηθική, ότι μπορεί να υπάρξει μια εναλλακτική λύση: μια ανάνεωση της ιδιότητας του συγγραφέα που, προς το παρόν, μοιάζει να έχει λήξει.)

Συμπέρασμα:

1. Η τεχνικο-στιλιστική παράδοση ενός κινηματογράφου της ποίησης γεννιέται σ' ένα κλίμα νεο-φορμαλιστικών αναζητήσεων, που ανταποκρίνονται στη διακειμενική και, κυρίως, γλωσσο-στιλιστική έμπνευση που κατέκτησε πάλι την επικαιρότητα στη λογοτεχνική παραγωγή.

2. Η χρήση της «έμμεσης ελεύθερης υποκειμενικότητας» στον κινηματογράφο της ποίησης, όπως ήδη έχουμε επαναλάβει πολλές φορές, είναι ένα πρόσημα: χρησιμεύει να μιλάς έμμεσα –διαμέσου ενός κάποιου αφηγηματικού άλλοθι– στο πρώτο πρόσωπο· και άρα, η γλώσσα που χρησιμοποιείται στους εσωτερικούς μονολόγους των προσηματικών προσώπων, είναι η γλώσσα ενός «πρώτου προσώπου», που βλέπει τον κόσμο με μια ουσιαστικά ανορθολογική έμπνευση και που, για να εκφραστεί, πρέπει κατά συνέπεια να καταφύγει στα πιο φανταχτερά εκφραστικά μέσα της «γλώσσας της ποίησης».

3. Τα προσηματικά πρόσωπα δεν είναι δυνατόν παρά να επιλέγονται απ' το πολιτιστικό περιβάλλον του δημιουργού· να έχουν μια αναλογία μαζί του, ως προς την κουλτούρα, τη γλώσσα και την ψυχολογία· να 'ναι «γέννημα και θρέμμα της αστικής τάξης». Αν συμβεί ν' ανήκουν σ' έναν άλλο κόσμο, μυθοποιούνται κι εξομοιώνονται με τις κατηγορίες των ανώμαλων, των νευρωτικών ή των υπερευαίσθητων. Η αστική τάξη, ακόμα και στον κινηματογράφο, ταυτίζεται ξανά με την ανθρωπότητα ολόκληρη, σ' ένα ανορθολογικό ταξικό συνονθύλευμα.

Όλα αυτά αποτελούν μέρος της γενικής τάσης της αστικής κουλτούρας να ξανακερδίσει το χαμένο έδαφος στη μάχη με το μαρξισμό και την ενδεχόμενη επανάστασή του. Κι αυτό εγγράφεται στη μεγαλειώδη –κατά μία έννοια– εξελικτική κίνηση της αστικής τάξης, που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε ανθρωπολογική, πάνω στους «άξονες» μιας «εσωτερικής επανάστασης» του καπιταλισμού· δηλαδή, το νεοκαπιταλισμό, που αμφισβητεί και μεταβάλλει τις ίδιες τις δομές του, κι έτσι αποδίδει ξανά στους ποιητές μια όψιμη ουμανιστική λειτουργία: το μύθο και την τεχνική συνείδηση της φόρμας.

(Αυτό το κείμενο διαβάστηκε από τον Pier Paolo Pasolini, τον Ιούλιο του 1965, στο πρώτο Φεστιβάλ Νέου Κινηματογράφου που έγινε στο Πέζαρο. Δημοσιεύτηκε στο Uccellacci e uccellini, Garzanti, Μιλάνο 1966, και, αργότερα, στη συλλογή δοκιμίων του Pasolini Empirismo Eretico, Garzanti, Μιλάνο 1972. Μετάφραση: Κλαίρη Μπισοτάκη).

Ο ΦΟΒΟΣ ΤΟΥ ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΥ

του Pier Paolo Pasolini

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟ «ΠΛΑΝΟ-ΣΕΚΑΝΣ»

Ας εξετάσουμε τη μικρή ταινία (σε 16 χιλ.) που γυρίστηκε τη στιγμή του θανάτου του Kennedy από κάποιον θεατή ανάμεσα στο πλήθος. Είναι ένα «πλάνο-σεκάνς» – και μάλιστα, το τυπικό-τερο «πλάνο-σεκάνς» που θα μπορούσε να υπάρξει.

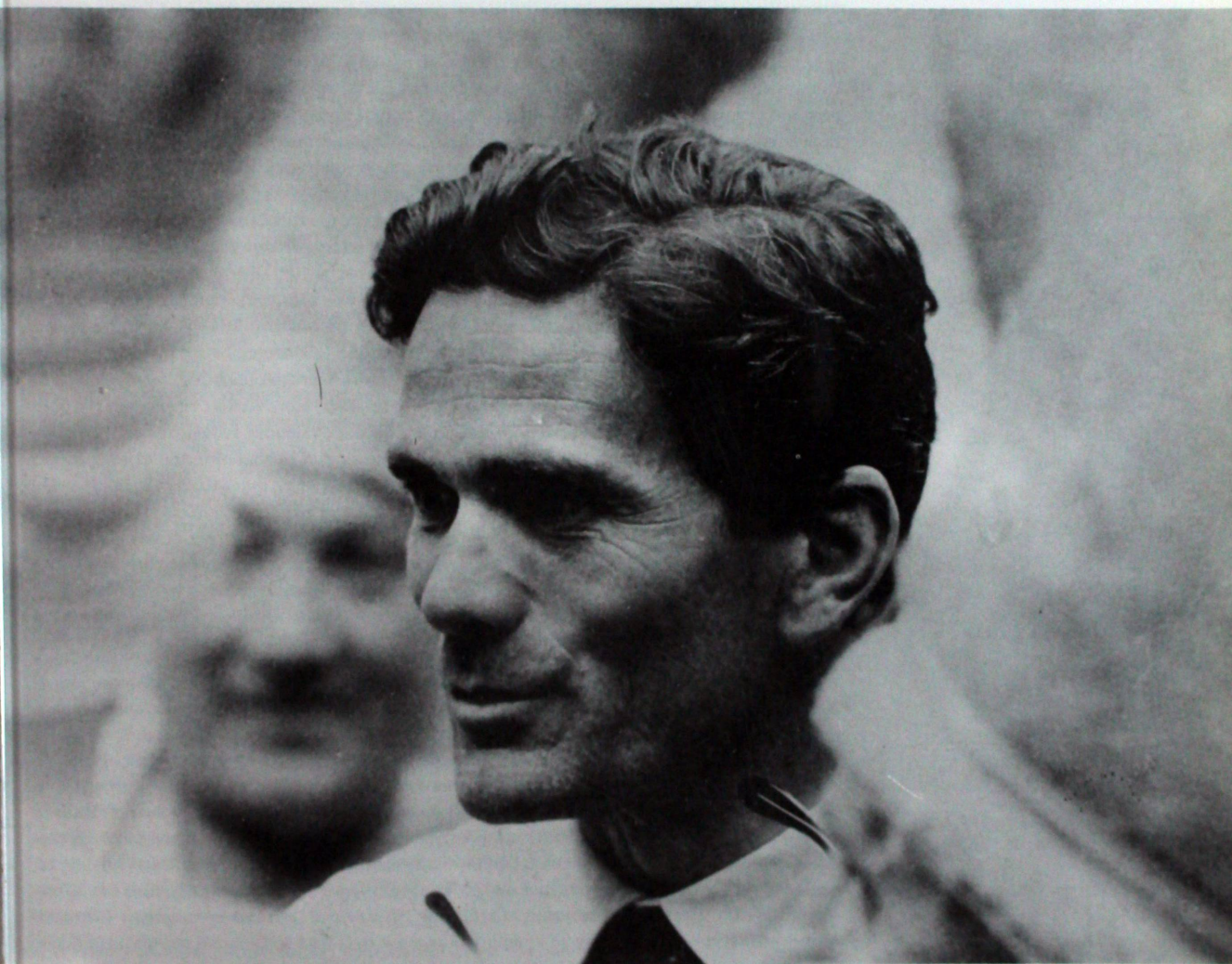
Πράγματι, αυτός ο θεατής-οπερατέθ δε διάλεξε τη γωνία λήψεώς του. Κινηματογράφησε απλά και μόνο από το μέρος όπου βρισκόταν, καθράροντας εκείνο που έβλεπε το μάτι του ή, μάλλον, ο φακός του.

Το τυπικό «πλάνο-σεκάνς» λοιπόν είναι μια ματιά «υποκειμενική» (*soggettiva*). Απ' την ταινία που θα μπορούσε να γίνει με θέμα το θάνατο του Kennedy, απουσιάζουν όλες οι άλλες οπτικές γωνίες: του ίδιου του Kennedy, της Jacqueline, του δολοφόνου που πυροβολούσε, των μαρτύρων που βρίσκονταν σε καλύτερη θέση απ' τον ερασιτέχνη κινηματογραφιστή μας, των αστυνομικών της συνοδείας κ.λπ. Αλλά ας υποθέσουμε ότι διαθέτουμε όλες τις μικρές ταινίες που έχουν γυριστεί απ' όλες τις δυνατές οπτικές γωνίες. Τι ακριβώς θα διαθέταμε τότε; Θα διαθέταμε μια σειρά από «πλάνα-σεκάνς» που θ' αναπαριστούσαν τα πραγματικά γεγονότα, τη συγκεκριμένη εκείνη στιγμή, ιδωμένα ταυτόχρονα από διαφορετικές γωνίες, ιδωμένα δηλαδή μέσα από μια σειρά «υποκειμενικών ματιών». Η «υποκειμενική ματιά» αποτελεί, λοιπόν, το ακραίο σημείο του ρεαλισμού σε κάθε οπτικοακουστική τέχνη. Δεν είναι δυνατόν, ούτε πιθανό, «να δεις και ν' ακούσεις» την πραγματικότητα εν τη γενέσει της, παρά μόνο από μια γωνία λήψης, από μια οπτική γωνία. Και πρόκειται πάντοτε για την οπτική γωνία ενός υποκειμένου που βλέπει και ακούει. Το υποκείμενο αυτό είναι ένα υποκείμενο με σάρκα και οστά. Ακόμα κι όταν επιπλέουμε σε μια ταινία με υπόθεση, μια ιδανική οπτική γωνία (και, κατά συνέπεια, αφηρημένη και καθόλου νατουραλιστική) γίνεται ρεαλιστική και οριακά νατουραλιστική, απ' τη στιγμή που τοποθετούμε εκεί μια κάμερα κι ένα μαγνητόφωνο. Αυτό που θα καταγραφεί εκεί, θα μοιάζει ιδωμένο κι ακουσμένο από ένα υποκείμενο με σάρκα και οστά, δηλαδή, προικισμένο με μάτια και αφτιά). Η πραγματικότητα όμως, τη στιγμή που προβάλλει, είναι πάντοτε σε χρόνο ενεστώτα.

Ο χρόνος λοιπόν του «πλάνου-σεκάνς» (που θεωρείται ως το πρωταρχικό και αρχέγονο στοιχείο του κινηματογράφου, κάτι δηλαδή σαν μια ατελείωτη «υποκειμενική ματιά») είναι ο ενεστώτας, το παρόν. Ο κινηματογράφος, κατά συνέπεια, αναπαράγει το παρόν. Το «ντιρέκτ» της τηλεόρασης είναι η παραδειγματική αναπαραγωγή του παρόντος, ενός πράγματος που συμβαίνει.

Ας υποθέσουμε λοιπόν ότι διαθέτουμε όχι μόνο τη μικρή αυτή ταινία για το θάνατο του Kennedy, αλλά μια ντουζίνα ανάλογες μικρές ταινίες-«πλάνα-σεκάνς», που αναπαράγουν υποκειμενικά το παρόν του θανάτου του Προέδρου.

Αν δούμε το ένα μετά το άλλο όλα αυτά τα υποκειμενικά «πλάνα-σεκάνς» (ακόμα και για λόγους καθαγής πληροφόρησης, σε μια αίθουσα προβολής της αστυνομίας, λόγου χάρι, κατά τη διάρκεια της αστυνομικής έρευνας), αν δηλαδή προσθέσουμε το ένα με το άλλο (έστω κι αν αυτό δεν το κάνουμε στην κυριολεξία), τι κάνουμε; Κάνουμε μοντάζ – τελείως, βέβαια, στοιχειώ-



Σ' ένα γέμισμα του Κατά
Ματθαίον Ευαγγελίου

δες και χονδροειδές. Και τι πετυχαίνουμε με το μοντάζ αυτό; *Τον πολλαπλασιασμό των «παρόντων»*, σαν να μην εκτυλισσόταν η δράση μία και μοναδική φορά κάτω απ' τα μάτια μας, αλλά διαδοχικά, αρκετές φορές. Αυτός ο πολλαπλασιασμός των «παρόντων» καταργεί, στην πραγματικότητα, το παρόν· η ύπαρξή του μας βεβαιώνει για τη σχετικότητα, την αληθοφάνεια, την ανακρίβεια και το διαφορούμενο κάθε άλλου παρόντος. Εξετάζοντας αυτές τις μικρές ταινίες στο πλαίσιο μιας αστυνομικής έρευνας (που δεν την ενδιαφέρει καθόλου η οποιαδήποτε αισθητική διάσταση, αλλά, αντίθετα, ασχολείται μόνο με τη ντοκυμαντερίστικη αξία των μικρών αυτών ταινιών, με την έννοια της αξίας που έχει μια λεπτομερειακή αναπαράσταση ενός πραγματικού γεγονότος από επιτόπιες μαρτυρίες), το πρώτο πράγμα που θα έπρεπε να αναρωτηθούμε, είναι: «Ποια απ' αυτές τις μικρές ταινίες αντιπροσωπεύει για μένα (με τη μεγαλύτερη δυνατή προσέγγιση) την αληθινή πραγματικότητα των γεγονότων;» Ένα τελειωμένο για πάντα κεφάλαιο της πραγματικότητας ξετυλίχτηκε μπροστά σε τόσα ατελή μάτια κι αφτιά (μπροστά σε τόσες κάμερες και μαγνητόφωνα) και παρουσιάστηκε στο κάθε ζευγάρι των φυσικών οργάνων ή των τεχνικών εργαλείων με διαφορετικό τρόπο («champ- contrechamp», γενικό πλάνο, αμερικάνικο πλάνο, «γκρο-πλαν») κι απ' όλες τις πιθανές γωνίες λήψης. Αλλά καθεμιά από τις γωνίες απ' όπου παρουσιάστηκε η πραγματικότητα, είναι εξαιρετικά φτώχη, εξαιρετικά τυχαία και σχεδόν οικτρή, στο βαθμό που είναι μία από τις άπειρες πιθανές γωνίες λήψης. Ωστόσο, είναι φανερό ότι η πραγματικότητα εκφράστηκε με όλες τις όψεις της. Είτε μερικά πράγματα σε όποιον ήταν παρών. (Παρών σ' αυτήν, αποτελώντας κομμάτι της· *γιατί η πραγματικότητα δε μιλάει σε κανέναν άλλον πέρα απ' τον εαυτό της.*) Είτε κάτι με τη γλώσσα της δράσης (γλώσσα, που οι ανθρωπίνες συμβολικές και συμβατικές γλώσσες ενσωμάτωσαν): ένας πυροβολισμός, πολλοί πυροβολισμοί, ένα σώμα που πέφτει, ένα αυτοκίνητο που φρενάρει, μια γυναίκα που ουρλιάζει, άνθρωποι που φωνάζουν. Όλα αυτά *τα μη συμβολικά σημεία* λένε πως συμβαίνει κάτι. Ο θάνατος του Προέδρου, εδώ και τώρα, στο παρόν. Κι αυτό το παρόν, το επαναλαμβάνω, είναι ο χρόνος των διαφόρων «υποκειμενικών ματιών», «πλάνα-σεκάνς» γυρισμένα από τις διάφορες οπτικές γωνίες όπου η μοίρα τοποθετούσε τους μάρτυρες, με τα τεχνικά τους εργαλεία ή τα ατελή τους αισθητήρια όργανα.

Η «γλώσσα της δράσης» είναι λοιπόν η γλώσσα των συμβολικών σημείων του ενεστώτος χρόνου. Ωστόσο, αυτή η γλώσσα δεν αποκτά κανένα νόημα στο παρόν· ή, αν έχει κάποιο νόημα, αυτό γίνεται μόνον υποκειμενικά· δηλαδή, κατά τρόπο ατελή, αβέβαιο και μυστηριώδη. *Ο Kennedy, πεθαίνοντας, εκφράστηκε με την τελευταία του πράξη:* με το να πέσει να πεθάνει πάνω στο κάθισμα του μαύρου προεδρικού αυτοκινήτου, μέσα στα αδύναμα χέρια μιας αμερικανίδας αστής με ύφος μικρού, λιχουδιικού κοριτσιού. Αλλά αυτή η έσχατη γλώσσα της «δράσης» με την οποία εκφράστηκε ο Kennedy, μπροστά στους διάφορους θεατές του δράματος, παραμένει στο παρόν—όταν γίνεται αντιληπτή και κινηματογραφείται (πράγμα που είναι ένα και το αυτό)—μετέωρη και ασύνδετη. Όπως κάθε στιγμή της γλώσσας της δράσης, *είναι μια αναζήτηση.* Αναζήτηση τίνος πράγματος; Αναζήτηση της εγκαθίδρυσης ορισμένων σχέσεων με όλες τις γλώσσες της «δράσης» με τις οποίες εκφράζονται, ταυτόχρονα με τον Kennedy, όλοι οι υπόλοιποι παρόντες. Στην περίπτωση που εξετάζουμε, τα έσχατα ζωντανά συντάγματα (sintagmi viventi) του Kennedy ζητούσαν να εγκαθιδρύσουν μια σχέση με τα ζωντανά συντάγματα όσων, εκείνη τη στιγμή, εκφράζονταν ζώντας γύρω του· για παράδειγμα, του ή των δολοφόνων του, που πυροβολούσε ή πυροβολούσαν.

Όσο δεν έχουν αποκατασταθεί οι σχέσεις ανάμεσα σε τέτοια συντάγματα, η γλώσσα της τελευταίας πράξης του Kennedy και η γλώσσα της πράξης των δολοφόνων του θα είναι γλώσσες ευνουχιωμένες και ατελείς, πρακτικά ακατανόητες. Τι θα πρέπει λοιπόν να συμβεί για να γίνουν πλήρεις και κατανοητές; Πρέπει επιτέλους να εγκαθιδρυθούν οι σχέσεις που καθεμιά απ' αυτές τις γλώσσες αναζητεί, ψελλίζοντας σχεδόν και ψηλαφώντας στα τυφλά· όχι όμως μέσω

ενός απλού πολλαπλασιασμού των παρόντων –πράγμα που πετυχαίνεται με την παράθεση των διαφόρων «υποκειμενικών ματιών», αλλά με τη συναρμογή τους. Μια τέτοια συναρμογή των γλωσσών της «δράσης» (των παρόντων) δεν έχει πια ως συνέπεια (όπως η απλή παράθεσή τους) να καταστρέφεται και ν' αδειάζει από νόημα το παρόν (όπως αναπόφευκτα θα γίνει αν δούμε διαδοχικά τις μικρές ταινίες, στην υποθετική αίθουσα προβολής του F.B.I.), αλλά έχει ως συνέπεια να μετασχηματίζεται το παρόν σε παρελθόν.

Μόνο τα πεπραγμένα και τελειωμένα γεγονότα μπορούν να έρθουν σε συναρμογή μεταξύ τους, ν' αποκτήσουν νόημα (πράγμα που θα καταδείξω καλύτερα παρακάτω). Ας κάνουμε ακόμα μια υπόθεση. Ας υποθέσουμε ότι ανάμεσα στους ανακριτές που παρακολουθούν την υποθετική προβολή μας και βλέπουν τις διάφορες υποθετικές (δυστυχώς) ταινίες με θέμα το θάνατο του Kennedy, τη μία μετά την άλλη, απ' την αρχή ως το τέλος, ας υποθέσουμε λοιπόν ότι ανάμεσά τους υπάρχει ένας ανακριτής, προικισμένος με μεγαλοφυή ικανότητα ανάλυσης.

Ε λοιπόν, η μεγαλοφυΐα του αυτή δε θα μπορούσε να είναι παρά μεγαλοφυΐα συναρμογής. Μαντεύοντας την αλήθεια –ύστερα από προσεκτική ανάλυση των νατουραλιστικών αποσπασμάτων που αποτελούν αυτές τις μικρές ταινίες–, θα ήταν σε θέση να την ανασυστήσει. Με ποιο τρόπο; Επιλέγοντας από τα διαφορετικά αυτά «πλάνο-σεκάνς» τα αποσπάσματα που θα είχαν πραγματική σημασία, και ανακαλύπτοντας, κατά συνέπεια, την πραγματική τους λογική σειρά. Θα επρόκειτο, πολύ απλά, για ένα μοντάζ. Μετά από τέτοια δουλειά επιλογής και συναρμογής, οι διαφορετικές οπτικές γωνίες που κυβερνούσαν τις διάφορες «υποκειμενικές ματιές», θα εξαφανίζονταν, κι η αντικειμενικότητα θα καταλάμβανε τη θέση μιας υπαρξιακής υποκειμενικότητας. Δε θα υπήρχε πια αυτή η σειρά α των (συγκινητικών) ζευγαριών από μάτια και αφτιά (από κάμερες και μαγνητόφωνα) που «πιάνουν» και αναπαράγουν μια φευγαλέα και προσωπική πραγματικότητα, αλλά στη θέση τους θα υπήρχε ένας αφηγητής. Ο αφηγητής αυτός μετασχηματίζει το παρόν σε παρελθόν.

Το συμπέρασμα όλων αυτών είναι ότι ο κινηματογράφος (ή, καλύτερα, η οπτικοακουστική τεχνική) είναι στην ουσία ένα ατελείωτο «πλάνο-σεκάνς», όπως ακριβώς είναι για τα μάτια και τ' αφτιά μας η πραγματικότητα, όσο είμαστε σε θέση να βλέπουμε και ν' ακούμε (ένα υποκειμενικό «πλάνο-σεκάνς», που δεν τελειώνει ποτέ ή, τουλάχιστον, που δεν τελειώνει παρά με το τέλος της ίδιας της ζωής μας). Κι αυτό το «πλάνο-σεκάνς», όπως το έχω συχνά πει, δεν είναι άλλο απ' την αναπαραγωγή της γλώσσας της «δράσης»· μ' άλλα λόγια, απ' την αναπαραγωγή του παρόντος.

Αλλά απ' τη στιγμή που ελεμβαίνει το μοντάζ, καθώς δηλαδή περνά απ' τον κινηματογράφο στην ταινία (που είναι δύο πράγματα τελείως διαφορετικά, όπως το «γλωσσικό σύστημα» είναι άλλο πράγμα από τη «λέξη»), το παρόν μετασχηματίζεται σε παρελθόν (γιατί τότε έχει εγκαθιδρυθεί μια συναρμογή των διαφόρων ζωντανών γλωσσών): ένα παρελθόν που, για λόγους εγγενείς στην ίδια τη φύση του κινηματογράφου, κι όχι για λόγους αισθητικής επιλογής, έχει πάντοτε τα χαρακτηριστικά και τον τόνο του παρόντος. *Πρόκειται λοιπόν για έναν ιστορικό ενεστώτα.*

Θα πρέπει να πω τι σκέφτομαι για το θάνατο. Αφήνω τον σκεπτικιστή αναγνώστη ν' αναλογιστεί ποια σχέση έχει ο θάνατος με τον κινηματογράφο. Έχω ήδη πει αρκετές φορές –πάντοτε, δυστυχώς, άσχημα– ότι η πραγματικότητα έχει μια γλώσσα – και μάλιστα τέτοια που, για να περιγραφεί, απαιτεί μια «Γενική Σημειολογία», κάτι που προς το παρόν λείπει, ακόμα και ως έννοια. (Οι σημειολόγοι μελετούν πάντοτε αντικείμενα τελείως καθορισμένα και διαφορισμένα μεταξύ τους, που είναι οι διάφορες υπάρχουσες γλώσσες, άσχετα με το αν αποτελούνται ή όχι από σημεία, αλλά δεν έχουν ανακαλύψει ακόμα ότι η σημειολογία είναι η περιγραφική επιστήμη της πραγματικότητας.)

Αυτή η γλώσσα –το έχω ξαναπεί, και πάντοτε άσχημα– συμπίπτει, σε ό,τι αφορά στον άνθρωπο, με την ανθρώπινη «δράση». Πράγματι, ο άνθρωπος εκφράζεται πριν απ' όλα με τη «δράση» του (την οποία δε θεωρούμε με την καθαρή, πραγματιστική έννοια), γιατί μ' αυτήν μετατρέπει την πραγματικότητα κι επιδρά πάνω στο πνεύμα. Αλλά η «δράση» του δεν έχει ενόητα, ούτε νόημα, όσο δεν έχει τελειωθεί, όσο δεν έχει ολοκληρωθεί. Όσο ζούσε ο Λένιν, η «γλώσσα της δράσης» του παρέμενε (εν μέρει) ανεξιχνίαστη, γιατί αυτή η «δράση» ήταν ακόμα δυναμική και, άρα, μπορούσε ν' αλλοιωθεί από ενδεχόμενες κατοπινές «δράσεις». Έτσι, όσο υπάρχει μέλλον, όσο δηλαδή παραμένει ένας άγνωστος συντελεστής, ο άνθρωπος μένει ανέκφραστος. Μπορούμε, για παράδειγμα, να συναντήσουμε την περίπτωση ενός τίμιου ανθρώπου που, στα εξήντα του χρόνια, κάνει ένα έγκλημα. Μια τέτοια καταδικάσιμη πράξη αλλοιώνει όλες τις προηγούμενες πράξεις του και τον κάνει να φαίνεται διαφορετικός απ' ό,τι ήταν ώς τότε. Όσο δεν είμαι νεκρός, κανείς δεν μπορεί να είναι βέβαιος ότι με ξέρει πραγματικά, δεν μπορεί δηλαδή να δώσει νόημα στη «δράση» μου, που παραμένει, σαν γλωσσολογική στιγμή, δύσκολα αποκρυπτογραφήσιμη.

Είναι, λοιπόν, απόλυτα αναγκαίο να πεθάνουμε, γιατί, ενόσω ζούμε, δεν έχουμε νόημα, κι η γλώσσα της ζωής μας –μέσω της οποίας εκφραζόμαστε και στην οποία, επομένως, δίνουμε τη μεγαλύτερη σημασία– παραμένει μη μεταφράσιμη, ένα χάος πιθανοτήτων, μια αδιάκοπη αναζήτηση σχέσεων και σημασιών χωρίς λύση της συνέχειας. Ο θάνατος επιτελεί ένα αστραπιαίο μοντάζ της ζωής μας, διαλέγει δηλαδή τις στιγμές αυτής της ζωής που έχουν αληθινά σημασία, που δεν μπορούν πια ν' αλλοιωθούν από τον ερχομό άλλων πιθανών στιγμών, ανταγωνιστικών ή ασυνεχών, και τις τοποθετεί σε μια συνέχεια, μετατρέποντας το ατελείωτο, ασταθές, αβέβαιο και, κατά συνέπεια, μη περιγράψιμο γλωσσολογικά παρόν μας, σ' ένα καθαρό, βέβαιο και, κατά συνέπεια, άριστα περιγράψιμο γλωσσολογικά (στο πλαίσιο ακριβώς μιας Γενικής Σημειολογίας) παρελθόν. Μόνο χάρις στο θάνατό μας, η ζωή μάς χρησιμεύει για να εκφραστούμε.

Το μοντάζ επιτελεί, λοιπόν, πάνω στο υλικό της ταινίας –που αποτελείται είτε από πολύ μεγάλα είτε από απειροστά αποσπάσματα, από «πλάνα-σεκάνς» που ισοδυναμούν με ατελείωτες πιθανές «υποκειμενικές ματιές»– αυτό που ο θάνατος επιτελεί στη ζωή.

ΤΟ ΕΙΝΑΙ, ΕΙΝΑΙ ΦΥΣΙΚΟ;

Έτσι, η ταινία μπορεί να οριστεί σαν μια «λέξη χωρίς γλωσσικό σύστημα». Πράγματι, οι διάφορες ταινίες, για να γίνουν κατανοητές, δεν πρέπει να έχουν ως σύνολο αναφοράς τον κινηματογράφο, αλλά την ίδια την πραγματικότητα. Είναι φανερό ότι, υποστηρίζοντας τα παραπάνω, υποστηρίζω κατά συνέπεια ότι η σημειολογία του κινηματογράφου θα έπρεπε να είναι ένα κεφάλαιο της Γενικής Σημειολογίας της πραγματικότητας.

Ας πούμε, για παράδειγμα, ότι εμφανίζεται σε μια ταινία το πλάνο ενός αγοριού με μαύρα σγουρά μαλλιά, με μαύρα γελαστά μάτια, με πρόσωπο γεμάτο σπυράκια, με το καρύδι του λαϊμού λίγο προτεταμένο, με μια έκφραση χαράς κι επιθυμίας να πηγάξει απ' το σύνολό του. Παραπέμπει άραγε αυτό το πλάνο μιας ταινίας σε κάποια κοινωνική σύμβαση αποτελούμενη από σύμβολα: σύμβαση, που θα ήταν ο κινηματογράφος, αν οριζόταν σε αναλογία με το «γλωσσικό σύστημα»; Οπωσδήποτε παραπέμπει σε μια κοινωνική σύμβαση, μη όντας συμβολική, που δε διαχωρίζεται απ' την πραγματικότητα, δηλαδή απ' τον αληθινό Ninetto Davoli, με σάρκα και οστά, τον οποίο δείχνει αυτό το πλάνο.

Έχουμε ήδη στο μυαλό μας ένα είδος «Κώδικα της Πραγματικότητας» (δηλαδή, αυτής της εν δυνάμει Γενικής Σημειολογίας για την οποία μιλώ), κι αυτός ο ανέκφραστος και ασυνείδητος κώδικας μας επιτρέπει να κατανοήσουμε επίσης και τις διάφορες ταινίες και, για να συμπλη-

ρώσω: αναγνωρίζουμε την πραγματικότητα μέσα στις ταινίες με τον πιο απλό και στοιχειώδη τρόπο, γιατί η πραγματικότητα μας απευθύνεται μέσα απ' αυτές όπως το κάνει, καθημερινά, στη ζωή.

Ένα πρόσωπο στον κινηματογράφο, όπως και σε κάθε στιγμή της πραγματικότητας, μας μιλάει με τα σημεία –ή τα ζωντανά συντάγματα– της «δράσης» του. Αυτά τα σημεία, ταξινομημένα σε κεφάλαια, θα μπορούσαν να είναι: 1) η γλώσσα της φυσικής παρουσίας, 2) η γλώσσα της συμπεριφοράς, 3) η γλώσσα του γραπτού-ομιλούμενου γλωσσικού συστήματος. Αλλά όλα συντίθενται απ' τη γλώσσα της «δράσης», που εγκαθιδρύει τις σχέσεις ανάμεσα σ' εμάς και τον αντικειμενικό κόσμο. Σε μια Γενική Σημειολογία της πραγματικότητας, καθένα απ' αυτά τα κεφάλαια θα έπρεπε φυσικά να υποδιαιρείται σ' έναν ποικίλλοντα αριθμό παραγράφων. Αυτό είναι κάτι που έχω παραμελήσει, εδώ και αρκετό καιρό. Θα περιοριστώ λοιπόν να παρατηρήσω ότι η δεύτερη παράγραφος, που τιτλοφορείται «γλώσσα της συμπεριφοράς», θα ήταν η πληρέστερη και η πιο ενδιαφέρουσα. Θα έπρεπε η ίδια να υποδιαιρεθεί σε δύο άλλες παραγράφους: στη «γλώσσα της γενικής συμπεριφοράς» (που θα συνέθετε όλους τους τρόπους τού υπάρχειν, τους κεκτημένους από την παιδεία, σε μια κοινωνία κωδικοποιητική) και στη «γλώσσα της ειδικής συμπεριφοράς» (που θα χρησιμοποιούσε για την έκφραση μέσα σε ειδικές κοινωνικές καταστάσεις και κατά τη διάρκεια ορισμένων στιγμών αυτών των καταστάσεων, τις οποίες θα χαρακτηρίζα ιδιωματικές).

Ας ξαναπάρουμε το παράδειγμα αυτού του ηθοποιού με τα μαύρα σγουρά μαλλιά, στον οποίο μόλις αναφερθήκαμε. Η γλώσσα της γενικής συμπεριφοράς του μας υποδεικνύει άμεσα –μέσα απ' τη σειρά των πράξεων, των εκφράσεων και των λόγων του– τις ιστορικές, εθνικές και κοινωνικές του συντεταγμένες. Αλλά η γλώσσα της ειδικής συμπεριφοράς του προσδιορίζει αυτές τις συντεταγμένες με τον πιο συγκεκριμένο τρόπο (όπως ακριβώς διάλεκτος και αρχικό προσδιορίζουν με συγκεκριμένο τρόπο το γλωσσικό σύστημα). Η γλώσσα λοιπόν της ειδικής συμπεριφοράς αποτελείται κατ' ουσίαν από μια σειρά τελετουργικών στοιχείων, που το αρχέτυπό τους ανήκει στον ζωϊκό ή τον φυτικό κόσμο: το παγώνι που ανοίγει τα φτερά του, ο κόκορας που τραγουδάει πάντοτε μετά το ζευγάρι, τα λουλούδια που ανθίζουν πάντοτε σε μια δεδομένη εποχή. Με λίγα λόγια, η γλώσσα του κόσμου είναι, στην ουσία, ένα θέμα. Στην περίπτωση μιας συμπλοκής, το σγουρόμαλλο αγόρι που πήραμε για παράδειγμα, δε θα παρέλειπε να χρησιμοποιήσει όλες τις απαιτούμενες απ' τον λαϊκό κώδικα «στάσεις». Απ' τις πρώτες ατάκες που λέει, με την ιδιαίτερη έκφραση κάποιου που δεν ακούει καλά, ως τις πρώτες απειλές, που σχεδόν προφέρει σαν να οικτρίζει τον αντίπαλο, μέχρι τα πρώτα χτυπήματα στο στήθος του άλλου, με τα δυο χέρια ανοιχτά και τις παλάμες προς τα μπρος.

Ξεκινώντας απ' αυτές τις διάφορες τελετουργίες της γλώσσας της ειδικής συμπεριφοράς, φτάνουμε ανεπαίσθητα στις διάφορες συνειδητές τελετουργίες. Περνάμε, έτσι, απ' τις τελετουργίες που είναι μαγικές και αρχικές, σ' εκείνες που έχουν εγκαθιδρυθεί απ' τους κανόνες της σωστής εκπαίδευσης και των καλών τρόπων της σύγχρονης αστικής τάξης. Έπειτα, πάντοτε ανεπαίσθητα, φτάνουμε στις διάφορες συμβολικές, αλλά στερημένες από σημεία, ανθρώπινες γλώσσες – γλώσσες που, για να εκφραστεί ο άνθρωπος μέσα απ' αυτές, χρησιμοποιεί το ίδιο του το σώμα, το ίδιο του το πρόσωπο. Οι θρησκευτικές τελετές, οι μιμήσεις, οι χοροί, οι θεατρικές παραστάσεις ανήκουν σ' αυτούς τους τύπους ζωντανών και παραστατικών γλωσσών. Το ίδιο ισχύει και για τον κινηματογράφο.

Μιας και δεν έχω χαράξει ακόμα τις βασικές γραμμές της «Γενικής Σημειολογίας» μου, θα περιοριστώ εδώ, για μια ακόμα φορά, στο να καταδείξω πως η Γενική Σημειολογία θα μπορούσε να είναι ταυτόχρονα Σημειολογία της Γλώσσας του Κινηματογράφου. Για να περάσουμε απ' τη μια στην άλλη, αρκεί να λάβουμε υπ' όψη μας ένα μόνο πρόσθετο στοιχείο: την οπτικοακουστι-



Την εποχή του Δεκαήμερου

κή αναπαραγωγή. Πάνω στις παραλλαγές αυτής της αναπαραγωγής –που αναδημιουργεί στον κινηματογράφο τα ίδια γλωσσικά χαρακτηριστικά μ' εκείνα της ζωής, θεωρούμενης ως γλώσσα– θα μπορούσαμε να θεσπίσουμε μια γραμματική του κινηματογράφου. Μ' αυτό ακριβώς το θέμα ασχολήθηκα άλλοτε. Θα έπρεπε να σημειώσουμε εδώ –κι αυτό είναι το σημαντικότερο σημείο αυτών των σκέψεων– πως, ενώ δεν υπάρχει σημειολογικά καμιά διαφορά ανάμεσα στο χρόνο ζωής και το χρόνο του κινηματογράφου ως αναπαραγωγής της ζωής –με την έννοια του ατέλειωτου «πλάνου-σεκάνς»–, υπάρχει, αντίθετα, μια θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στο χρόνο της ζωής και το χρόνο των διαφόρων ταινιών.

Ας πάρουμε ένα «πλάνο-σεκάνς» σε «καθαρή» μορφή: δηλαδή, την οπτικοακουστική αναπαραγωγή, μέσα από μια υποκειμενική οπτική γωνία, ενός αποσπάσματος απ' την ατέλειωτη διαδικασία των πραγμάτων και των πράξεων που θα μπορούσε ν' αναπαραγάγει. Ένα τέτοιο «πλάνο-σεκάνς» σε «καθαρή» μορφή θ' αποτελείται από μια εξαιρετικά πληκτική σειρά ασήμαντων γεγονότων και πράξεων. Ό,τι μου συμβαίνει και μου παρουσιάζεται μέσα σε πέντε λεπτά της ζωής μου, αν προβαλλόταν σε μια οθόνη, θα γινόταν κάτι το τελείως αδιάφορο, που θα χαρακτηριζόταν από μια τέλεια ασήμαντοτητα και ματαιότητα. Στην πραγματικότητα, αυτή η ασήμαντοτητα δεν εκδηλώνεται σ' εμένα τον ίδιο, γιατί αυτά τα πέντε λεπτά είναι τα πέντε λεπτά του ζωτικού μονολόγου της πραγματικότητας με τον εαυτό της.

Το υποθετικό μας «πλάνο-σεκάνς» σε «καθαρή» μορφή, αναπαριστώντας τη ζωή, φανερώνει την ασήμαντοτητα της ζωής. Όμως, μέσω αυτού του υποθετικού «πλάνου-σεκάνς» σε «καθαρή» μορφή, μαθαίνω επίσης –με την ίδια ακρίβεια που χαρακτηρίζει τα εργαστηριακά πειράματα– ότι η θεμελιώδης πρόταση που εκφράζεται από κάτι ασήμαντο, είναι «υπάρχω» ή «υπάρχει» ή, πολύ απλά, «είναι». Αλλά αυτό το «είναι», είναι φυσικό; Όχι, δε νομίζω. Αντίθετα, φαίνεται ότι έχουμε να κάνουμε με κάτι θαυμαστό, μυστηριώδες και, οπωσδήποτε, μη φυσικό.

Όμως, το «πλάνο-σεκάνς» (με δεδομένα τα χαρακτηριστικά που περιέγραψα) γίνεται, στις ταινίες με υπόθεση, η «νατουραλιστικότερη» στιγμή της κινηματογραφικής αφήγησης. Ένας άντρας χαστουκίζει μια γυναίκα, κι έπειτα ανεβαίνει σ' ένα αυτοκίνητο και παίρνει το δρόμο για τη θάλασσα. Αν τοποθετήσω ένα μαγνητόφωνο και μια κάμερα εκεί που θα μπορούσε να βρίσκεται ένας μάρτυρας, με σάρκα και οστά, κινηματογραφώ όλη τη σκηνή στη συνέχειά της, σαν να την έβλεπε και να την άκουγε εκείνος, μέχρις ότου το αυτοκίνητο χαθεί προς τη μεριά της Όσπιας. Γι' αυτή τη σκηνή που ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μου, όπως και για την αναπαραγωγή της, η θεμελιώδης κυρίαρχη πρόταση είναι: «όλα αυτά υπάρχουν». (Ωστόσο, όπως δεν αδιαφορώ μπροστά στην πραγματικότητα, δε μένω επίσης αδιάφορος μπροστά στην αναπαραγωγή της. Και καθώς, μπροστά στην ταινία, η κρίση μου αναφέρεται στον Κώδικα της Πραγματικότητας, αναπαράγω μέσα μου τα ίδια σχεδόν συναισθήματα σαν να ζούσα υλικά αυτά τα γεγονότα.)

Αφού ο κινηματογράφος δεν μπορεί ποτέ ν' απαλλαγεί από τέτοια «πλάνο-σεκάνς» (έστω και πολύ σύντομα), δεδομένου ότι πρόκειται πάντοτε για αναπαραγωγή της πραγματικότητας, κατηγορείται για νατουραλισμό. Αλλά ο φόβος του νατουραλισμού (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στον κινηματογράφο) είναι φόβος αυτού που «είναι»: του υπάρχοντος· είναι δηλαδή, σε τελευταία ανάλυση, ο φόβος της έλλειψης του φυσικού, αυτού που «υπάρχει», ο φόβος του τρομερού διαφορούμενου της πραγματικότητας – διαφορούμενου, που οφείλεται στο ότι η πραγματικότητα θεμελιώνεται πάνω σε μιαν αμφιβολία, πάνω στο ότι ο χρόνος είναι παρελθόν, στην παρελθοντική διάσταση του χρόνου. Πρόκειται, λοιπόν, για κάτι πολύ περισσότερο από νατουραλισμό: το να κάνεις κινηματογράφο, είναι σαν να γράφεις πάνω σ' ένα φλεγόμενο χαρτί!

Για να καταλάβουμε τι είναι ο νατουραλισμός του κινηματογράφου, ας πάρουμε ένα ακραίο παράδειγμα – που παρουσιάζεται ή το παρουσιάζουν σαν παράδειγμα πρωτοποριακού κινημα-

τογράφου. Στα υπόγεια «new american cinemas» της Νέας Υόρκης προβάλλουν «πλάνα-σεκάνς» που διαρκούν πολλές ώρες: το πλάνο ενός ανθρώπου που κοιμάται, για παράδειγμα. Να λοιπόν κινηματογράφος σε «καθαρή» μορφή – όπως το έχω ήδη πει αρκετές φορές για το «πλάνο-σεκάνς». Ως τέτοιος, ως αναπαράσταση δηλαδή της πραγματικότητας, ιδωμένης από μία και μόνη οπτική γωνία, ο κινηματογράφος αυτός είναι υποκειμενικός και, με μια έννοια, τρελά νατουραλιστικός, γιατί, πάνω απ' όλα, αναπαράγει *ακόμα και τον φυσικό χρόνο* αυτής της πραγματικότητας. Πολιτιστικά, ο νέος κινηματογράφος είναι συνέπεια του νεορεαλισμού. Κρατάει απ' αυτόν τη λατρεία για το ντοκουμέντο και το αληθινό. Αλλά ενώ ο νεορεαλισμός λάτρευε την πραγματικότητα καλοπροαίρετα, με αισιοδοξία και ορθολογισμό, χρησιμοποιώντας σειρές από «πλάνα-σεκάνς» που το ένα εξαρτιόταν από το άλλο, ο νέος κινηματογράφος αντιστρέφει τα πράγματα: η έξαλλη λατρεία του για την πραγματικότητα, και τα ατελείωτα «πλάνα-σεκάνς» που χρησιμοποιεί, κάνουν ώστε η θεμελιώδης του πρόταση, από: «αυτό που είναι ασήμαντο, υπάρχει» να γίνεται: «αυτό που υπάρχει, είναι ασήμαντο». Αυτή όμως η ασήμαντότητα γίνεται αισθητή τόσο εξοργιστικά και οδυνηρά, που καταλήγει να επιτίθεται στο θεατή και, ταυτόχρονα, στην ιδέα του για τάξη, στην ανθρώπινη και υπαρξιακή αγάπη του για ό,τι «υπάρχει». Το σύντομο, λογικό, μετρημένο, φυσιολογικό και αξιαγάπητο «πλάνο-σεκάνς» του νεορεαλισμού μάς δίνει την ευχαρίστηση ν' αναγνωρίζουμε την πραγματικότητα μέσα στην οποία ζούμε καθημερινά, και να τη γευόμαστε μέσα από μια αισθητική σύγκρουση που αντιτίθεται στις ακαδημαϊκές συμβάσεις. Αντίθετα, το μεγάλο, άλογο, υπερβολικό, τερατώδες και σιωπηλό «πλάνο-σεκάνς» μας κάνει να αισθανόμαστε τρόπο για την πραγματικότητα, μέσα από μια αισθητική σύγκρουση που αντιτίθεται πια στο νεορεαλισμό, τον οποίο θεωρεί μια ακαδημαϊκοποίηση της ζωής.

Πρακτικά, η διαφορά ανάμεσα στην πραγματικότητα και την αναπαράγωγή της –δηλαδή, ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον κινηματογράφο– είναι ζήτημα χρονικού ρυθμού. Όμως, με μια διαφορά στους χρόνους επίσης, εγκαθιδρύεται και η διαφορά ανάμεσα στη ζωή και τον κινηματογράφο. Η διάρκεια ενός πλάνου ή ο ρυθμός διαδοχής των πλάνων μεταλλάσσουν την αξία μιας ταινίας, την κάνουν ν' ανήκει περισσότερο σε μια σχολή, σε μια εποχή, σε μια ιδεολογία και όχι σε μιαν άλλη. Αν ακόμα σκέφτομαι ότι είναι δυνατόν σε ταινίες με υπόθεση να δημιουργηθεί η ψευδαίσθηση του «πλάνου-σεκάνς» χάρη στο μοντάζ, η αξία του «πλάνου-σεκάνς» γίνεται ιδανικότερη: γίνεται η αξία της αληθινής επιλογής ενός κόσμου. Πράγματι, η αξία, ενώ το αυθεντικό ιδανικό «πλάνο-σεκάνς» αναπαράγει καθαυτή μια πραγματική πράξη και υιοθετεί τη χρονικότητά της (τον υπάρχοντα σ' αυτήν χρόνο), *το προσποιητό* «πλάνο-σεκάνς» –αυτό, άλλωστε, συναντάμε συχνότερα, στις περισσότερες νεορεαλιστικές ταινίες, κι αυτό χρησιμοποιεί συστηματικά ο τυπικός νατουραλιστικός κινηματογράφος των εμπορικών συμβάσεων– *μυμείται* την αντίστοιχη πραγματική πράξη, αναπαράγοντας τα διάφορα χαρακτηριστικά της, αλλά τα ανασυνθέτει έπειτα σε μια χρονικότητα που τα παραποιεί, νοθεύοντας το φυσικό τους.

Αντίθετα, το μοντάζ του νέου κινηματογράφου έχει πρώτο χαρακτηριστικό να δηλώνει καθαρά την παραποίηση του πραγματικού χρόνου: ή, στην περίπτωση των «αιωνίων» «πλάνων-σεκάνς» του «new cinema» στην οποία αναφέρθηκα, δηλώνει την εξάντλησή του, με την αντιστροφή της αξίας του ασήμαντου.

Έχουν δίκιο οι δημιουργοί του νέου κινηματογράφου; Πρέπει να καταστρέφεται αποφασιστικά μέσα σ' ένα έργο ο πραγματικός χρόνος; Κι αυτή η καταστροφή πρέπει να είναι το πρώτο και το πιο έκδηλο στοιχείο του σιλ, στο βαθμό που εξαλείφει τελείως απ' το θεατή την ψευδαίσθηση της χρονολογικής διαδοχής των «δράσεων» μέσα στο χρόνο, έτσι όπως τη συναντάμε στις αφηγήσεις και στα παραμύθια, παλιά και νέα;

Κατά τη γνώμη μου, οι δημιουργοί του νέου κινηματογράφου δεν πεθαίνουν αρκετά μέσα στα

έργα τους. Κινούνται, μορφάζουν, στην καλύτερη περίπτωση ψυχορραγούν μέσα απ' αυτά, αλλά δεν πεθαίνουν. Γι' αυτό το λόγο, τα έργα τους μένουν σαν μαρτυρίες μιας οδύνης ως προς το παράλογο που υπάρχει μέσα στο φαινόμενο του χρόνου, και, μ' αυτή τη έννοια, δεν μπορούν ν' αντιμετωπιστούν και να γίνουν κατανοητά παρά σαν πράξεις ζωής.

Σε τελική ανάλυση, ο φόβος του νατουραλισμού παραμένει στα όρια του ντοκουμέντου, κι η υποκειμενικότητα, σπρωγμένη μέχρι το σημείο να παράγει είτε ατελείωτα «πλάνα-σεκάνς» –που τρομοκρατούν το θεατή με την ασημαντότητα της πραγματικότητάς του– είτε έργα μοντάζ –που εξαλείφουν απ' το θεατή την ψευδαίσθηση της συνέχειας στο χρόνο της πραγματικότητάς του–, καταλήγει στο να γίνει η καθαρή υποκειμενικότητα των ψυχολογικών ντοκουμέντων. Ακόμα και στην πιο πρωτοποριακή –και φαινομενικά ανεξιχνίαστη– λογοτεχνική σελίδα υπάρχει αναφορά στην πραγματικότητα ή σε κάποια πραγματικότητα. Δεν ξεφεύγουμε απ' την πραγματικότητα, γιατί αυτή μιλάει στον εαυτό της, κι εμείς βρισκόμαστε στα σπλάχνα της. Από μίαν ακατανόητη πρωτοποριακή σελίδα ξεπετάγεται κι εκφράζεται πάντοτε μια πραγματικότητα: η πραγματικότητα του συγγραφέα, που μέσα απ' το ίδιο του το κείμενο εκφράζει την ψυχολογική του μξέρια, τους λογοτεχνικούς υπολογισμούς του, την ευγενή ή ταπεινή μικροαστική του νεύρωση.

Θα το ξαναπώ: μια ζωή, με όλες της τις πράξεις, δεν εξιχνιάζεται αληθινά και με πληρότητα παρά μόνο μετά θάνατον. Τότε οι χρόνοι «συστέλλονται», «συρρικνώνονται», και το ασημαντό εκπίπτει, απορρίπτεται. Τότε, η θεμελιώδης πρόταση της ζωής δεν είναι απλώς και μόνον: «είναι», και το φυσικό της γίνεται ταυτόχρονα ένας ψεύτικος στόχος κι ένα ψεύτικο ιδανικό. Αυτός που κάνει ένα «πλάνο-σεκάνς» για να δηλώσει τη φρίκη της ασημαντότητας της ζωής, σφάλει μ' έναν τρόπο αντιστρόφως ανάλογο μ' εκείνον που κάνει ένα «πλάνο-σεκάνς» για να δείξει την ποιότητα της ασημαντότητας. Τη στιγμή του θανάτου (δηλαδή, μετά το μοντάζ), η συνέχεια της ζωής χάνει αυτή την πληθώρα των χρόνων μέσα στους οποίους βυθιζόμαστε όσο ζούμε, τέρποντάς μας με την τέλεια αντιστοιχία –που μας οδηγεί στην κατάρπωση– ανάμεσα στη φυσική ζωή μας και στο χρόνο που περνά – δεν υπάρχουν στιγμές που μια τέτοια αντιστοιχία να μην είναι τέλεια. Μετά το θάνατο, δεν υπάρχει πια *τέτοια συνέχεια της ζωής*, υπάρχει όμως *το νόημά της*.

Ή μένεις αθάνατος και ανέκφραστος, ή εκφράζεσαι και πεθαίνεις.

Η διαφορά, λοιπόν, ανάμεσα στη ζωή και τον κινηματογράφο είναι αμελητέα, κι η ίδια η Γενική Σημειολογία που περιγράφει την πρώτη, μπορεί να περιγράψει και τον δεύτερο.

Αυτός είναι ο λόγος που, ενώ μια πράξη που συμβαίνει στη ζωή –εγώ που μιλάω εδώ, για παράδειγμα– έχει ως σημαινόμενο το νόημά της –ένα νόημα που δεν μπορεί ν' αποκρυπτογραφηθεί παρά μόνο μετά θάνατον–, μια πράξη που συμβαίνει στον κινηματογράφο, έχει ως σημαινόμενο το σημαινόμενο της ίδιας πράξης στη ζωή, ή: δεν έχει το νόημά της παρά έμμεσα. (Νόημα που, και σ' αυτή την περίπτωση, δεν αποκρυπτογραφείται παρά μόνο μετά θάνατον.) Η μοναδική διαφορά, λοιπόν, που υπάρχει ανάμεσα στη ζωή και τον κινηματογράφο, είναι ότι (σε μια ταινία) μια πράξη (ή εμφανιζόμενο σημείο, μια εικόνα, ένα εκφραστικό μέσο, ένα αναπαραγόμενο ζωντανό σύνταγμα – διαλέξτε τον προσδιορισμό που θέλετε), έχοντας ως σημαινόμενο το σημαινόμενο της ανάλογης πραγματικής πράξης (επιτελούμενης από τα ίδια πρόσωπα με σάρκα και οστά, και στο ίδιο φυσικό και κοινωνικό πλαίσιο), αποκτά ένα τελειωμένο κι αποκρυπτογραφημένο νόημα, σαν να είχε επέλθει ο θάνατος. Αυτό σημαίνει ότι, στην ταινία, ο χρόνος είναι πεπερασμένος, παρελθόν, ακόμα κι όταν πρόκειται για μια ταινία με υπόθεση. Είμαστε λοιπόν υποχρεωμένοι να δεχτούμε το μύθο. Ο χρόνος δεν είναι εκείνος της ζωής εν ζωή, αλλά της ζωής μετά θάνατον: είναι πραγματικός, δεν είναι ψευδαίσθηση, και μπορεί θαυμάσια να είναι ο χρόνος της ιστορίας μιας ταινίας.

Το άρθρο αυτό [«La paura del Naturalismo (Osservazioni sul piano-sequenza)»] πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Nuovi Argomenti» και αποτελεί το κείμενο μιας διάλεξης στο Φεστιβάλ του Πέζαρο, 1967. Ενωματώθηκε, το 1972, στο Empirismo Eretico. Η μετάφραση του Χρήστου Βακαλόπουλου έγινε απ' τα γαλλικά («Cahiers du Cinéma», No 192).



ΟΙ ΛΕΙΜΩΝΕΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΝΕΙΡΟΥ

του Νίκου Κολοβού

1. ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΙΣ ΡΙΖΕΣ

Ο Pier Paolo Pasolini πέρασε στον κινηματογράφο διαμέσου της λογοτεχνίας, του γραπτού λόγου. Σκεφτόταν (δηλαδή, ονειρευόταν) από παιδί να γίνει σκηνοθέτης.¹ Άρχισε όμως να εξιχνιάζει, να φοβερίζει, ν' αναθεωρεί τον μικρό και μέγα κόσμο όπου βρέθηκε έφημος, με τη λογοτεχνία πρώτα, όχι με τον κινηματογράφο· με την ποίηση και το μυθιστόρημα· δηλαδή, με μορφές οργανωμένου και φθαρμένου ανθρώπινου λόγου, που τον παίδεψαν τριάντα χρόνια, χωρίς να τον κάνουν ν' ακουστεί έξω απ' τα όρια της Ιταλίας. Η ναρκωμένη εκείνη κλίση του αφυπνίστηκε, όταν άρχισε συμπτωματικά να γράφει σενάρια· με πρώτο τη *Γυναίκα του ποταμού* του Mario Soldati. Ο Pasolini θεωρούσε το σενάριο ως μια δυναμική και αυτόνομη δομή, η οποία εμπεριέχει την ενεργό αναφορά της σε μια άλλη δομή: το κινηματογραφικό έργο· ένα scénario-texte, που παραπέμπει σ' ένα ciné-texte. Το σενάριο, μ' άλλα λόγια, δεν αποτελούσε για κείνον ένα ξηρό προσχέδιο για το γύρισμα μιας ταινίας, αλλά ένα γλωσσικό σημειωτικό σύστημα που «έτεινε» προς ένα άλλο, που κωφορούσε ένα εικονικό-φιλμικό σημειωτικό σύστημα.²

Το 1961, γύρισε το *Ακατόνε*, την πρώτη του ταινία, διεκδικώντας αδιάλλακτα τη θέση του «δημιουργού» της ταινίας (auteur) και όχι απλά του συνδημιουργού ή του σκηνοθέτη της. Είχε γράψει το σενάριο κι έκανε τη σκηνοθεσία. Διάλεξε τη μουσική του Bach και τα «επικο-θρησκευτικά» στοιχεία που εμφώλευαν στη μικροκοινωνία του ρωμαϊκού υποπρολεταριάτου. Βρήκε τους ηθοποιούς και τους ζύμωσε με τα χέρια του – εκτός απ' την Anna Magnani, που ήταν, απ' την εποχή του *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, ένα άτρωτο κι αδιάβλητο «τέρας» – όλα αυτά, με «πλήρη έλλειψη τεχνικών γνώσεων»· αγνοώντας το ειδικό λεκτικό του κινηματογράφου· με διορατικό οδηγό το «παλιό πάθος» του να μιλήσει το λεκτικό αυτό, και την ψευδαίσθηση ότι συνεχίζει με άλλους τρόπους τη γραφή των ποιημάτων και των μυθιστορημάτων του.³

Το 1965, μόλις τέσσερα χρόνια μετά το *Ακατόνε*, έγραψε και δημοσίευσε δύο θεμελιώδη δοκίμια: το ένα για τον «ελεύθερο έμμεσο λόγο» και το άλλο για τον «κινηματογράφο της ποίησης»· θέλοντας αμέσως να οχυρωθεί θεωρητικά μέσα στον εργώδη, θαυμάσιο και βάρβαρο μαζί κόσμο του κινηματογράφου.

Ο συγγραφέας μετέχει της «κοινωνιολογικής συνείδησης» των ηρώων του μέσω της γλώσσας τους, η οποία και τους προσδιορίζει· γιατί οι τελευταίοι αυτοί, ζώντας σ' έναν άλλο γλωσσικό, ψυχολογικό, ιστορικό, πολιτιστικό κόσμο, σε μια άλλη τάξη πραγμάτων, γίνονται κατανοητοί και περιγραφίσιμοι χάρη σ' αυτή τη συμμετοχή του συγγραφέα. Ο «ελεύθερος έμμεσος λόγος» μοιάζει μ' έναν «εσωτερικό μονόλογο» που εξωτερικεύεται όχι απευθείας απ' τον ομιλητή του, αλλά έμμεσα: απ' τον πλασματικό εξαγγελτή κι εκφωνητή του που υπάρχει μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο. Η διαφορά βρίσκεται στο ότι ο «ελεύθερος έμμεσος λόγος» είναι περισσότερο νατουραλιστικός· δηλαδή, εκφέρεται ευθέως και «χωρίς εισαγωγικά»· ενώ ο «εσωτερικός μονόλογος» ρέει απόμακρα από κάθε νατουραλισμό· εγγύτερα στη «γλώσσα της ποίησης», «σε μια ζώνη όπου η ψυχή του συγγραφέα συγχέεται με την ψυχή του "προσώπου"-ήρωα».⁴

Ο «κινηματογράφος της ποίησης» χαρακτηρίζεται από μια ανάλογη διαδικασία: την «ελεύθερη έμμεση υποκειμενικότητα»· όπου προσδιοριστικός παράγοντας δεν είναι η γλώσσα, αλλά η «τεχνική» της γραφής της, το στυλ· ενώ η συγγένεια με τον «εσωτερικό μονόλογο» γίνεται στενότερη. Μέσα απ' τη διαδικασία αυτή, απελευθερώνονται εκφραστικές δυνατότητες που έχει

εξαιλείπει με την κακοχησία η «παραδοσιακή αφηγηματική συμβατικότητα». Παρατηρείται επιφρόσυνα μια «επιστροφή στις ρίζες», μια ανεύρεση «μέσα στις τεχνικές του κινηματογράφου των ονειρικών, άγιων, ακανόνιστων, επιθετικών, οραματικών ποιημάτων των ριζών».⁵

2. Η ΓΡΑΠΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ο Pasolini, ενώ γύριζε ταινίες «ρεαλιστικές», «επικολυρικές», «εθνικολαϊκές», όπως τις χαρακτηρίζει ο ίδιος,⁶ με τα θεωρητικά του δοκίμια εκχέρωνε το έδαφος για τον δικό του «κινηματογράφο της ποίησης». Στο *Ακατόνε* (1961), τη *Μάμα Ρόμα* (1962), το *La ricotta* [σκετς στην ταινία *Rogorag* (1963)], προσπαθούσε «να αιχμαλωτίσει, να καταβροχθίσει την πραγματικότητα», «να μείνει πιστός στην πραγματικότητα που ανήκε σε άλλους, στο λαό», αφήνοντας να πνέει ανεπαίσθητα ανάμεσα στις πτυχές του φιλμικού κειμένου μια ποιητική αίσθηση. Παράλληλα, οικοδομούσε σχεδόν διαισθητικά και εμπειρικά, πάντως όχι γνωστικά και επιστημονικά, μια θεωρία υπέρβασης της ίδιας του της κινηματογραφικής πρακτικής. Προπαντός, αγωνιούσε να (επανα)προοριόσει την οριστική –και μόνη, μπορούμε να πούμε τώρα– σχέση του με την Πραγματικότητα: ενώ, παράλληλα, δοκίμαζε να λύσει την εγγενή απορία του, ποια γλωσσική γέφυρα συνέδεε τη λογοτεχνία με τον κινηματογράφο. Η εξήγηση αυτού του υγιούς και γόνιμου παραδόξου βρίσκεται σ' ένα πλέγμα κοινωνικών, ιδεολογικών και πολιτιστικών λόγων: η θητεία στον πόλεμο, στην πενία, στην ποίηση των αιθιαλών ερωτών και του κινδύνου, στη μετανάστευση από τόπο σε τόπο, απ' το Φριούλι ως τη Ρώμη· το οξύμωρο σχήμα των ταξικών αντιθέσεων· οι «μεροκαματιάθρηδες» απ' τη μια, κι οι «μεγαλοκτηματίες» της γης απ' την άλλη, σε μόνιμες θέσεις μάχης· η αθόρυβη και διεισδυτική σκέψη του Antonio Gramsci, που έφθανε στον Pasolini μέσω πολιτισμικών διόδων, μέσω του πυρετώδους ενδιαφέροντος του πρώτου για την εθνική λογοτεχνία, για τη ζωντανή γλώσσα και για τη μοίρα του διανοουμένου ως οργανικού οδηγητή· επίσης, η ενασχόλησή του με τη λογοτεχνική γραφή σε διάφορες περιόδους της πρώιμης ζωής του, από τότε που μιλούσε για τα «αηδόνια» του Φριούλι και την αθλιότητα της ρωμαϊκής Ρεμίμπια, για τις συγκινήσεις της φύσης και του σώματος, τα μικρά δράματα και την αργιότητα των ανωνύμων του περιθωρίου· τέλος, το διακαές ενδιαφέρον του για τα στοιχεία και τη λειτουργία των γλωσσών, ιδιαίτερα κοιταγμένων κάτω απ' τα πρίσματα της σημειωτικής διδασκαλίας. Το παράδοξο ήταν ότι οι ταινίες της πρώτης περιόδου του Pasolini ως κινηματογραφιστή, γυρίστηκαν «κάτω απ' τον αστερισμό του Gramsci»⁷ και την επίρεια της μαχητικής κοινωνικής και κομματικής στράτευσης· ενώ τα θεωρητικά του κείμενα γράφτηκαν κάτω απ' την επιρροή του Saussure, του Barthes και του Metz, οι οποίοι καμία σχέση δεν είχαν με τέτοιες δεσμεύσεις.

Όταν ο Pasolini περνούσε στο πεδίο της κινηματογραφικής δημιουργίας, σκεφτόταν ότι απλώς θα άλλαζε τεχνική.⁸ Είχε την εντύπωση ότι ο κινηματογράφος αποτελούσε μια γλώσσα παρεμφερή μ' εκείνη της λογοτεχνίας. Έτσι μπορούσε να μεταφερθεί ευχερώς απ' τη χρήση και τη μελέτη της μάς στην ομιλία και την έρευνα της άλλης. Στην πορεία κατάλαβε ότι η κινηματογραφική γλώσσα είναι τελείως διαφορετική απ' τη γραπτή γλώσσα και «ιδιάζουσα»· γιατί «εκφράζει την πραγματικότητα με την πραγματικότητα», ενώ η λογοτεχνική γλώσσα είναι συμβολική. Αυτή η ζέουσα και απτή διαφορά ώθησε τον Pasolini να προτιμήσει τον κινηματογράφο απ' τη λογοτεχνία: να εκφραστεί κυρίως με την πραγματικότητα των εικόνων, παρά με τη συμβολικότητα των λέξεων. Άξιζε συνεπώς να περιγραφούν τα χαρακτηριστικά της γλώσσας αυτής, να διατυπωθούν η γραμματική και το συντακτικό της, να γίνει η σημειωτική θεώρησή της.⁹

Η κατά Pasolini Πραγματικότητα δεν αντιστοιχούσε σ' εκείνη των ρεαλιστών και νεορεαλιστών κινηματογραφιστών. Δεν είχε σχέση με την «ωμότητα» του Stroheim π.χ., ούτε με τη διαύγεια του Rossellini. Περιείχε κάτι το ιερό και το βάρβαρο, κάτι το ζωτικά διηνεκές και ωραία βίαιο· μια παράξενη, προ-μεταφυσική ποιότητα και μια ρωμαλέα, αδαπάνητη ουσία. Ταυτιζό-

ταν με τα πράγματα και τη ζωή. Καλούσε σε μια επική και γενναία στράτευση, κι ασκούσε μιαν ακαταμάχητη έλξη. Η Πραγματικότητα για τον Pasolini είχε αναχθεί σ' ένα είδος φετιχιστικού συνεχούς,¹⁰ υποκαθιστώντας με την εικόνα της την επιθυμία της Ζωής. Το επιχείρημα που επαναλάμβανε με ασφαλή—κατά την άποψή του—εμμονή, ήταν απλό: η πρώτη γλώσσα των ανθρώπων είναι η δράση τους μέσα στην πραγματικότητα. Ο κινηματογράφος δεν κάνει τίποτ' άλλο απ' το να αναπαράγει, να γράφει με τους δικούς του τρόπους αυτή τη φυσική γλώσσα της πραγματικότητας. Αν αυτό είναι ο κινηματογράφος, όταν μιλάμε για τη σημειωτική του, πρέπει να κάνουμε το ίδιο για τη σημειωτική της πραγματικότητας.¹¹ Πέρα απ' όλα αυτά, ολόκληρη η πραγματικότητα είναι μια γλώσσα με αμέτρητα σημεία. Ο Pasolini, γράφοντας π.χ. για «το λόγο των μαλλιών», παρατηρούσε με ενθουσιασμό ότι «ένα μόνο—το μήκος ακριβώς των μαλλιών τους που έπεφταν στους ώμους—περιείχε μέσα του όλα τα πιθανά σημεία της φυσικής παρουσίας».¹² Κατά τον ίδιο τρόπο, ξεχώριζε μια «γλώσσα της συμπεριφοράς» και μιαν άλλη της «δράσης», θεωρώντας τις ως συστήματα πραγματικών και ενεργών σημείων.¹³ ακολουθώντας το παράδειγμα του Barthes του *Mythologies* και του *Système de mode*, στον οποίο εξ άλλου οφείλει κατά μέγα μέρος το τεχνικό ιδιόλεκτο της σημειωτικής—μαζί με τον Metz και τον Eco. Αφού οι επιμέρους πραγματικότητες συνέθεταν ένα υποσύστημα σημείων η καθεμιά, η Πραγματικότητα στο σύνολό της αποτελούσε μια σύνθετη γλώσσα εικόνων, ήχων, πραγμάτων, ανθρώπων, αντικειμένων, φαινομένων, σχημάτων, χρωμάτων, στοιχείων, τα οποία ο Pasolini ονόμαζε *cinèmes* (*σηήματα*), κατά το *rhonèmes* (*φωνήματα*) της γλωσσολογίας. Όλα αυτά απαιτούσαν να έχουν τη δική τους πρωτότυπη και αυθεντική μορφή. Ο κινηματογράφος ήρθε ν' αναπληρώσει αυτό το κενό. Έγινε και μένει η γραπτή γλώσσα (*langue*) της Πραγματικότητας, των *σηημάτων*. Τα φιλμικά κείμενα που συμπληρώνουν αενάως έναν αιώνα τώρα το «ολικό» αυτό οικονομικό, κοινωνικό και αισθητικό φαινόμενο που ονομάζεται κινηματογράφος, συνιστούν τις ιδιαίτερες διαχρονικές κωδικοποιήσεις αυτής της Πραγματικότητας. Η κάθε εικόνα αποτελεί κι ένα *im-signe* (*εικόνα-σημείο*) ή το κάθε πλάνο κι ένα *monème* (*μόνημα*), κατά τη γλωσσολογία. Η μικρότερη μονάδα της γλώσσας αυτής αποτελείται απ' τα *cinèmes*, δηλαδή τα πολλαπλά αντικείμενα στοιχεία της πραγματικότητας που περικλείει ένα πλάνο. Η πραγματικότητα δεν είναι τελικά παρά κινηματογράφος απέραντος «εκ του φυσικού». Ο κινηματογράφος είναι οπωσδήποτε η γραπτή γλώσσα της πραγματικότητας εκ του ορατού και του ακουστού.¹⁴ Είναι γλώσσα (*langue*), γιατί, κι αν ακόμα δεν μπορεί να κωδικοποιηθεί, όπως η γραπτή-προφορική γλώσσα, έχει διπλή άρθρωση όπως αυτή η τελευταία. Οι μονάδες της δεύτερης άρθρωσης προέρχονται απ' το θησαυρό των στοιχείων που ονομάστηκαν *σηήματα* (*cinèmes*), ενώ οι μονάδες της πρώτης άρθρωσης αποτελούν τα πλάνα (*μονήματα*) και οι εικόνες-σημεία (*im-signes*). Έτσι, η γλώσσα του κινηματογράφου μπορεί ν' αποκτήσει, με τη συναγωγή γενικότερων κανόνων, τη δική της γραμματική και το δικό της συντακτικό.¹⁵ παρ' όλο που αυτά μπορεί να είναι «ετερόκλητα» και όχι τόσο «κανονιστικά» (*normatifs*). Μ' αυτή τη δυνατότητα, υποστηρίζει ο Pasolini, αντίθετα απ' τον Metz, ο κινηματογράφος είναι και λεκτικό (*langage*), το οποίο μπορεί να υποστεί μια γραμματική, αλλά, συγχρόνως, και μια σημειολογική ανάλυση.¹⁶

Είναι περιττό να σημειώσουμε ότι η ανορθόδοξη και μετεπιστημονική αυτή γλωσσική θεωρία του Pasolini προκάλεσε αντιδράσεις, κυρίως απ' τον Christian Metz και τον Umberto Eco. Απαντήσεις και σχόλια και διευκρινίσεις έδωσε εκείνος, χωρίς να εγκαταλείψει την αιωρούμενη έπαλξή του.¹⁷

3. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ο Pasolini εξάγγειλε ακόμα μια αιρετική άποψη, λέγοντας ότι ο κινηματογράφος έχει περισσότερες «αντιστοιχίες» με την ποίηση—και μάλιστα, τη λυρική—παρά με το μυθιστόρημα και το διήγημα. Η ρητορική του κρατά νοση μια «παιδικότητα» και της δίνει ωραίους παλμούς, μια



Μάμα Πόπα (Anna Magnani)

«μουσικότητα»: ιδιότητες, που είναι «στο βάθος πολύ πιο ποιητικές παρά αφηγηματικές».¹⁸ Η φιλική εικόνα είναι και μπορεί να εγγραφεί «ακατέργαστη», «αρχαϊκή», «ανορθολογική»: περισσότερο απ' όσο μια λέξη. Έτσι, ο κινηματογράφος γίνεται «λιγότερο ορθολογικός απ' τη λογοτεχνία» και, φυσικά, περισσότερο ποιητικός. Πλημμυρίζει πολλές φορές από ονειρικές, αρχετυπικές, αθώες μορφές, που τον διαφοροποιούν απ' την αφηγηματική λογοτεχνία και τον παρόμοιο της αφηγηματικό κινηματογράφο (ή κινηματογράφο της πρόζας).¹⁹

Ο κινηματογράφος της ποίησης, όπως γράψαμε στην πρώτη ενότητα, ενεργοποιείται με την «ελεύθερη έμμεση υποκειμενικότητα», μέσω της δυνατότητας που έχει ο κινηματογραφικός δημιουργός (auteur) να εκφράσει με τις τεχνικές, τους κώδικες και τα υλικά έκφρασης του κινηματογράφου την υποκειμενική άποψη και την εύφλεκτη ανησυχία του για τα δρώμενα, την Ιστορία, τον παρόντα κόσμο όπου δημιουργεί: να παρακάμψει την ξηρή από χυμούς και στερημένη από ζωοποιό δύναμη αφηγηματικότητα: να ενορχηστρώσει εικόνες και ήχους σ' ένα άλλο παρθενικό πεδίο, της ποίησης, του «ιερού» και του «ανορθολογικού», του βλάσφημου και του μη ρεαλιστικού: να δημιουργήσει, να γράφει φιλικά κείμενα με βάση τους αχειροποίητους και μαγικούς κανόνες μιας ποιητικής της άλλης πραγματικότητας: αυτό που έκαναν π.χ. ο Antonioni, ο Godard, ο Straub, ο Rocha, ο ίδιος ο Pasolini στη δεύτερη περίοδό του, την «ανορθολογική» και μεθυστική.²⁰

Η κινηματογραφική ποιητική γραφή είναι σχετισμένη με τον κώδικα του μοντάζ και τις ποικίλες ρυθμίσεις του. Δεν εξαρτάται απ' τις εικόνες-σημεία,²¹ αλλά απ' το ήθος και την τεχνική της χρήσης τους μέσα στο φιλικό κείμενο. Το τραπέζι και η ώρα του μοντάζ είναι προορισμένα να επιβεβαιώσουν την «ελευθερία» του δημιουργού: να τον αποδεσμεύσουν απ' τη ντροπή, το φόβο της αυτοτιμωρίας, τον ενδοιασμό της καταστροφής, τη γλωσσολογική ακαμψία: να του επιτρέψουν να εκφραστεί με ενθουσιασμό και οργή, με αγαλλίαση και βιαιότητα²² να του δώσουν την πολλαπλή ευχέρεια να «ανακατασκευάσει και όχι ν' αναπαραγάγει φυσικά αυτό που συμβαίνει στη ζωή»,²³ καθώς και ό,τι θα μπορούσε να συμβεί. Έτσι, το «πλάνο-σεκάνς» αποκλείεται απ' αυτή την ποιητική διεργασία: γιατί δεν είναι τίποτ' άλλο παρά ένας κώδικας φυσικής αναπαραγωγής της πραγματικότητας, του παρόντος της ζωής μέχρι συντελείας της, αφού όλα αυτά δεν είναι παρά «ένα άπειρο "πλάνο-σεκάνς"». Μ' αυτόν τον κώδικα είναι αναγκασιμένος ο δημιουργός να υπακούει σ' έναν κανόνα μη ελευθερίας της έκφρασης: να υπόκειται στο νατουραλιστικό.²⁴ Είναι δέσιμος του «πολλαπλασιασμού των παρόντων» και απομακρυσμένος αρκετά απ' τους λεγόμενες της μνήμης και του ονείρου: δηλαδή, απ' τα ποιητικά πεδία που όρισε ο Pasolini. Μ' αυτή τη συλλογιστική, ο Godard είναι «όπως ένας άγνωστος μάρτυρας» του μοντάζ.²⁵ Το ίδιο «όσοι» και θύματα μιας πελώριας προδοσίας προς τον ρεαλιστικό, αφηγηματικό, συμβατικό κινηματογράφο είναι και όλοι οι δημιουργοί του κινηματογράφου της ποίησης: ενός κινηματογράφου, ο οποίος τελικά απορροφά, χωρίς βέβαια ν' αφομοιώνει, τον μοντέρνο κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, αν λάβουμε υπόψη και τους δημιουργούς που κατονόμασε ο Pasolini ότι λειτουργούν μέσα σ' αυτόν.

4. Η ΦΙΛΜΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Ο Pasolini υποστήριζε ότι υπάρχει διάκριση ανάμεσα στον «κινηματογράφο» και σε «μια ταινία». Με τη χρήση του μοντάζ, ο δημιουργός αρχίζει να μεταμορφώνει τη «γλώσσα» (langue) σε ομιλία (parole).²⁶ Μιλώντας ελεύθερα κι ανακαλύπτοντας μέτρα με τη μέτρα τη γλώσσα του κινηματογράφου, γύρισε ταινίες κινούμενες σε δύο αισθητικούς άξονες: «αυτόν που θα περιγράψουμε ως μια παιδαγωγική της αντικειμενικής πραγματικότητας, και τον άλλο που χαρακτηρίζεται, αντίθετα, από την ελεύθερη ποιητική έμπνευση».²⁷

Στην ενότητα 2 γράψαμε ότι απ' το *Akatónē* (1961) ως το *La ricotta* (1963), ο Pasolini ήταν προ-

σηλωμένος «θρησκευτικά» (κατά κυριολεξία) στην πραγματικότητα. Τον απασχολούσε έντονα η κοινωνική προβληματική και η «παιδαγωγική» του λαού· να προβληθεί η ανωνυμία της δυστυχίας και η αδρή ομορφιά του ήθους των λαϊκών ανθρώπων. Οι «Ακατόνε» και οι «Μάμα Ρόμα» είναι μετωνυμικά πρόσωπα, που αναδεικνύονται και ενταφιάζονται στον εφήμερο χρόνο των υποπρολεταρίων, στα ξεχασμένα περιθώρια των μεγάλων πόλεων. Είναι παιδιά και μητέρες της ζωής, το μεγαλείο της οποίας βρίσκεται στο ότι φυτρώνει και αναπτύσσεται, παρ' όλο που είναι καταδικασμένη να μαραζώσει γοργά.

Ο Pasolini ήταν αδύνατον να σταματήσει την κινηματογραφική περιπέτειά του στην καταγραφή της αντικειμενικής πραγματικότητας. Η θεωρητική, αλλά και υπαρξιακή, άποψή του για την προτεραιότητα της ποιητικής ομιλίας τον βοήθησε ν' αποκλίνει και ν' απογειωθεί. Η φαντασία του γίνεται «λιγότερο ρεαλιστική». Είναι υποχρεωμένος «να δίνει αληθοφανή μορφή σε πράγματα που δεν είναι εύλογα». Χρησιμοποιεί την κάμερα για τους κινηματογραφικούς κώδικες, αυτά που ο ίδιος αποκαλεί «τεχνικές», για να κάνει «σαφείς, αποδεκτές, θετικές τις παράδοξες ιστορίες», ν' αναγάγει «τα στοιχεία στα ουσιώδη»,²⁸ κεντώντας το προσωπικό του στίλ της «ελεύθερης έμμεσης υποκειμενικότητας».

Το πρώτο φιλικό κείμενο αυτής της δεύτερης «ποιητικής» περιόδου είναι, κατά τη γνώμη μου, *Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο* (1964), το κορυφαίο το *Θεώρημα* (1968) και το έσχατο το *Σαλό ή Οι 120 μέρες των Σοδόμων* (1974). Στο *Ευαγγέλιο*, ο Pasolini είχε ν' αντιμετωπίσει ένα ιερό κείμενο, τον Θεάνθρωπο που ενέπνευσε την αφήγησή του και την «επλήρωσε» με τις ειδικότερες αφηγήσεις του λόγου και της πράξης του (θαύματα, διαδρομές, Πάθη), τον κειμενογράφο Ματθαίο, τον εκλεκτό λαό του Ισραήλ και το χώρο όπου θα συνέβαιναν όλα αυτά και θα συνυπήρχαν. Η ταπεινότητα των μεγεθών, η πενία του ήθους, ο πρωτογονισμός των τόπων και η απλή χάρη των κρυμμάτων, ακόμα και η προσγείωση του δράματος του Θεανθρώπου, αρμόζουν στις ανθρώπινες διαστάσεις. Δε βγαίνουν απ' τα όρια του ιερού ευαγγελικού κειμένου. Διαποτίζονται από ένα γλυκό, παρηγορητικό φως. Μετριάζουν τον όγκο της οργής και του θανάτου στη μορφή ενός φαινομένου αναγκαίου, μοιραίου, αλλά περαστικού, όπως μια σύντομη θύελλα. Ο Θεάνθρωπος δεν είναι δημεγέρτης, ούτε επαναστάτης. Αίρει όμως με τον παθιασμένο κι επίμονο λόγο του τη σιωπηλή αγανάκτηση και αναμονή του πλήθους.

Στο *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο*, η κινηματογραφική γλώσσα είναι λιτή και διανοητική. Η ρεαλιστική χροιά της δεν οφείλεται στην εξομίωση με την πραγματικότητα, αλλά στην ασκητική δομή του ευαγγελικού λόγου και την αποστέωση του ίδιου του μύθου. Οι σημασίες κι οι αναφορές διασχίζουν μια διαδρομή που ξεκινά απ' τον Χριστό και καταλήγει στον Marx. Οι κινήσεις της κάμερας είναι άκρως περιορισμένες, και τα πλάνα συνόλου εναλλάσσονται με το πλάνο της μορφής του Χριστού και μεμονωμένων προσώπων απ' το πλήθος. Είναι ασυνεχή, τέμνουν τη διήγηση, παγώνουν την ένταση των σημαντικών γεγονότων. Όλοι είναι άνθρωποι που μεταφέρθηκαν στις εικονογραφίες της ταινίας κατά τον τρόπο που έρχονταν στους πίνακες των ζωγράφων της Τοσκάνης, του Mantegna, του Piero della Francesca, του Ducio. Η ποίηση αναβλύζει φυσικά και αβίαστα, όπως φαίνεται να φύτευαν και να έζησαν στον τόπο τους τα ανώνυμα και επώνυμα πρόσωπα της αφήγησης.

Στο *Θεώρημά* του, ο Pasolini φεύγει για λίγο απ' τη χώρα των καταγραμμένων και παγκόσμιων μύθων, οριστικά όμως απ' τις γραμμές της ιδεολογικής στρατεύσης (θεματολογία και στίλ). Άλλωστε, το κοράκι στην ταινία *Uccellacci e uccellini* είχε προφητέψει ότι «ο καιρός του Brecht και του Rossellini τέλειωσε». Στο *Θεώρημα*, ο Pasolini επιχειρεί να «σακρώσει» έναν δικό του μύθο για το εναλλακτικό τέλος της αστικής τάξης. Αν ο Θεάνθρωπος ήταν ο καταλύτης της εωσφορικής εξουσίας και ο λυτρωτής του γένους των ανθρώπων με το λόγο της αγάπης, ο επισκέπτης του μεγαλοαστικού σπιτιού είναι ο καταστροφικός των κειμένων πραγμάτων και ο μεταλλάκτης των συνειδήσεων. Οπλισμένος μ' ένα αινιγματικό και ανεξάντλητο ερωτογόνο σώμα,



«διαφθείρει» διαδοχικά όλα τα μέλη της οικογένειας, απ' την υπηρέτρια ως τον οικοδεσπότη. Η πρώτη, μετά τη φυγή του, επιστρέφει στο πεδινό χωριό της και γηράζει μεταβαλλόμενη σε λαϊκή «αγία». Ο γιος της οικογένειας περιπλέκεται στους λαβύρινθους της ζωγραφικής δημιουργίας, αμήχανος και σε μερική σύγχυση. Η κόρη βυθίζεται απότομα σε κατάθλιψη και οδηγείται εκούσια στους προθαλάμους του θανάτου. Η μητέρα υποκύπτει στον πειρασμό ν' ανανεώσει το μαραμμένο σώμα της με τη σεξουαλική επαφή των πικραγγέλων των δρόμων. Ο πατέρας φεύγει γυμνός και πορεύεται στην οίμωγή της περιρρέουσας ερήμου. Όλοι αυτοί εξομολογήθηκαν στον επισκέπτη τη διαταραχή και την ανατροπή που τους είχε προκαλέσει εκείνος. Αφού γύμνωσαν το σώμα τους, άδειασαν και την ψυχή τους μπροστά στον «Άγγελο Εξολοθρευτή» τους που έφτασε απ' την έρημο, μεταφέροντάς την ως συμβολικό τόπο στην άλλη έρημο της μεγάλης κατοικημένης πόλης. Ο επισκέπτης τελείωσε το έργο του έχοντας φύγει αφήνοντας απλά το δαιμονικό πνεύμα του πίσω, αργοπορημένο, μαζί με τα σταχτογάλανα μάτια του.

Το *Θεώρημα* αρχίζει με μια ζωντανή συνέντευξη, όπου τα ερωτήματα για το μέλλον της αστικής τάξης πέφτουν σαν βροχή. «Σινεμά-ντιρέκτ» ή τηλεοπτικό ρεπορτάζ έγχρωμο. Στη συνέχεια, σε βουβά και μελανά πλάνα, παρουσιάζονται τα μέλη της μεγαλοαστικής οικογένειας. Παρεμβάλλεται η έρημος με τα μικρά νέφη της σκόνης και των ατμών να περιφέρονται μέσα της, σπρωγμένα απ' τον αφανή άνεμο. Η προέκτασή της είναι τα κλειστά εργοστάσια, το σπίτι της οικογένειας, η πόλη του Μιλάνου. Ακούγεται μια φωνή: «Ο Θεός με εκάλεσε να πορευθώ μέσω της ερήμου...» Έρχεται, είναι κιάλας μέσα στο σπίτι ο επισκέπτης. Μικρόχρονα πλάνα: τα πλείστα, ακίνητα με την κάμερα στάσιμη· το μοντάζ ως βασικός κώδικας γλωσσικής έκφρασης. Η αφήγηση, κατακερματισμένη σε τέσσερις άξονες που εναλλάσσονται, παρακολουθεί την έλξη και την απόθνηση των κυρίων προσώπων στη σχέση τους με τον επισκέπτη, παρόντα πρώτα, απόντα ύστερα· ο φυσικός λόγος, στοχαστικός, αποκαλυπτικός, τιμωρητικός και σωτήριος. Η σιωπή εγγίζει μερικές φορές το παραλήρημα της αγιότητας (αφήγηση της υπηρέτριας) ή την βάσανο της ενοχής (αφήγηση της μητέρας). Γλώσσα και αφήγηση, εικόνες και στίλ, οδηγούν προς την καταδίκη της οικογένειας, τη διάλυση και το διασκορπισμό της στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα. Πίσω απ' όλα αυτά ακούγεται η ομιλία του Pasolini, η ανήσυχη και περιδεής και απόλυτη υποκειμενικότητά του.

Το *Σαλό ή Οι 120 μέρες των Σοδόμων* είναι το κύκνειο άσμα του Pasolini, το οποίο ακούγεται ως «αρά» πιο ηχηρή και πιο βάρβαρη από εκείνην του *Θεωρήματος*. Σ' έναν πύργο έχουν κλειστεί οπαδοί του Sade, του αιώνιου φασισμού και της ακραίας βαρβαρότητας. Ένας δούκας, ένας ανώτερος δικαστικός, ένας επίσκοπος, σινιόροι και σινιόρες της αστικής τάξης, δυο ομάδες νεαρών κοριτσιών και αγοριών, μαζεμένες απ' τους δρόμους και τις φασιστικές νεολαιίστικες οργανώσεις. Οι κύριοι και οι κυρίες είναι οι –από θέση και ταξική ισχύ– θύτες: ηδονοβλεπτικοί, διαβρωμένοι, υποκριτές, κυνικοί και θανατόφιλοι· σε πλήρη αποσύνθεση και όζουσα απωρίμανση· οι νέοι παρίες, τα θύματα.

Στο *Σαλό*, ο Pasolini σκηνοθετεί το παρατεταμένο και απεχθές αυτό όργιο με αρχιτεκτονική φροντίδα, ασυνήθιστη γι' αυτόν. Όπως ο Sade, στο κείμενο του οποίου βασίζεται η ταινία του, τακτοποιεί τις πράξεις σε τρεις χρόνους: της ανάπαυσης, του φαγητού, της σεξουαλικής ακολουσίας, προλαβαίνοντας έγκαιρα την υπερχείλιση της τελευταίας αυτής στο φιλικό κείμενο. Η κίνηση της κάμερας γίνεται όσο επιβάλλεται για ν' ανοίξει το πλάνο. Απ' τη χρονική αυτή στιγμή, η κάμερα ακινητοποιείται. Το πλάνο κυριολεκτικά παγώνει. Μόνο η φωνή της αφηγήτριας, ένα σιγαλό τραγούδι, η αφνίδια έκρηξη ενός θεατή κι οι κινήσεις των εναλλασσόμενων ακόλαστων συνδαιτημών διαταράσσουν την επιφάνειά του. Το χρώμα συμπυκνώνεται ή αραιώνει, αφήνοντας κυρίαρχες δύο αποχρώσεις: του κόκκινου και του μαύρου. Όλα –η εργασία της κάμερας, οι χώροι του πύργου, οι χειρονομίες των προσώπων, το μοντάζ, το χρώμα, η μουσική



Θρώπια (Laura Betti)

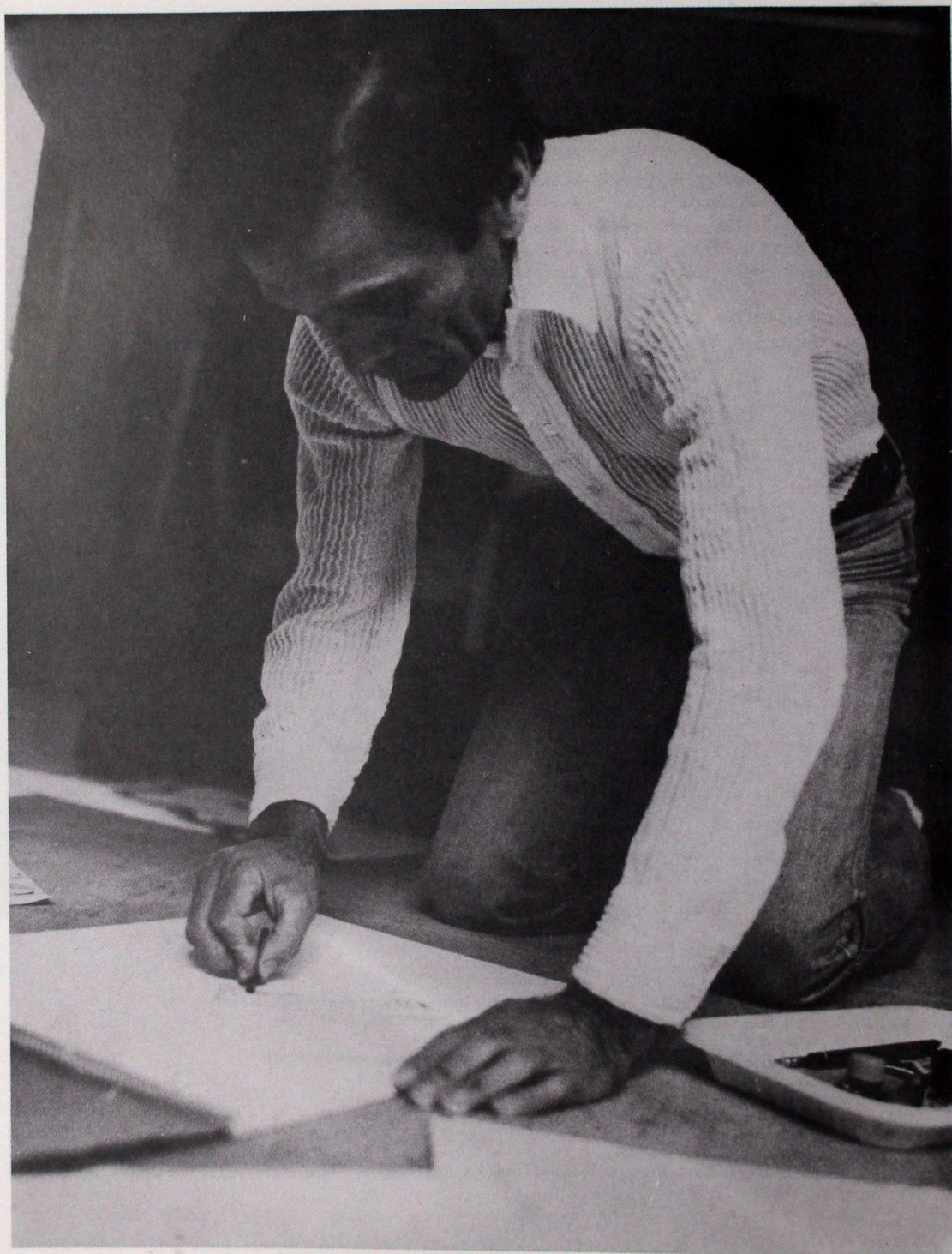


(*Carmine Burana*, τα *Νυχτερινά* του Chopin, ένα μεσαιωνικό ορατόριο)– συγκλίνουν στον ίδιο σκηνοθετικό σκοπό: στην αφαίρεση, την παγερότητα, την τελετουργική διάταξη της δράσης, η οποία προπαρσκευάζει οριστικούς και δυσώδεις θανάτους.

Ο Pasolini είναι ριζικά απελπισμένος. Το όργιο του *Σαλό* είναι καταδικασμένο να λήξει, γιατί διευθύνεται μεθοδικά και πείσιμονα απ' το θάνατο «προσωπικά». Το σύστημά του ολόκληρο θα αυτοκαταστραφεί. Τα θύματα θα εξοντωθούν. Ο αστικός πολιτισμός (μουσική, ποίηση, τρόποι συμπεριφοράς, φιλοσοφικός λόγος), που κλείστηκε μαζί με τους διεφθαρμένους φορείς του στον πύργο, ήταν κιόλας σάπιος. Ο βόμβος των αεροπλάνων κι οι βροντές των κανονιών φέρνουν στο κατώφλι του την πλήρη κατάλυσή του. Μόνο μια δύναμη, εκείνη της υπόλοιπης Ιστορίας, μένει απ' έξω. Ο Pasolini, μετά από λίγους μήνες, θα δολοφονηθεί βάνουσα, αφού, με το *Σαλό*, άφησε την κραυγή του να αιωρείται.²⁹

Το *Κατά Ματθαιόν Ευαγγέλιο*, το *Θεώρημα* και το *Σαλό ή Οι 120 μέρες των Σοδόμων* είναι τρία εξαιρετικά παραδείγματα μιας φιλικής πράξης που ενσωμάτωσε με «φυσική» μαεστρία, ευαισθησία και ήρεμο πάθος τη θεωρία του Pasolini για έναν κινηματογράφο της ποίησης· με βασικό αξίωμα πάντα, ότι ο Κινηματογράφος είναι η γραπτή (οπτικοακουστική) γλώσσα τής Πραγματικότητας.

1. Συνέντευξη στο «Filmcritica», τχ. 116/1962, παρατιθέμενη στο βιβλίο του Sandro Petraglia *Pasolini*, μετ. Τερέζας Σειρήνη, εκδ. Ηράκλειτος 1987, σ. 9.
2. Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot 1976, σ. 156 κ.επ.
3. Συνέντευξη στο «Bianco e Nero», τχ. 6/1964, στον Petraglia, ό.π., σσ. 10, 11.
4. *L'expérience...*, ό.π. σ.σ. 49, 51.
5. *L'expérience...*, ό.π. σ. 147
6. Συνέντευξη στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 212/1969.
7. Συνέντευξη στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 212/1969.
8. Συνέντευξη στο «Filmcritica», τχ. 174/1967, στον Petraglia, ό.π., σ. 15.
9. Συνέντευξη στην «Combat», 29.1.1969, παρατιθέμενη απ' τον Marc Gervais στο *Pier Paolo Pasolini*, Seghers 1973, σ. 145.
10. Βλ. και: Alain Bergala, που κάνει λόγο για «φετιχισμό της πραγματικότητας», στο: *Pasolini Cinéaste*, εκδ. «Cahiers du Cinéma» 1981, σ. 7.
11. *Pasolini Cinéaste*, ό.π. σ. 43, και *L'expérience*, ό.π. σ. 175.
12. Pier Paolo Pasolini, *Ecrits Corsaires*, Flammarion 1976, σ. 26.
13. Pier Paolo Pasolini, ό.π., σσ. 207, 208.
14. Περισσότερα για το θέμα αυτό, στο *L'expérience...*, ό.π., σ. 161 κ.επ.: βλ. και: Νίκος Κολοβός, *Δοκίμια θεωρίας και κριτικής κινηματογράφου*, Καστανιώτης 1993, σσ. 17, 18.
15. *L'expérience...*, ό.π., σ. 177 κ.επ., σ. 182 κ.επ.
16. Umberto Barbaro, στο: *Etudes Cinématographiques-Pasolini I*, No 112, σσ. 114, 121. Εκεί και λαμπρή ανάλυση της γλωσσικής θεωρίας του Pasolini.
17. Για τις αμφισβητήσεις αυτές, βλ.: Νίκος Κολοβός, ό.π., σσ. 30-36.
18. Συνέντευξη στο «Filmcritica», 1962, στον Petraglia..., ό.π., σ. 10.
19. Συνέντευξη στο «Filmcritica», 1967, στον Petraglia..., ό.π., σ. 16.
20. Περισσότερα για το θέμα αυτό, στο: Νίκος Κολοβός, ό.π. σσ. 25-30.
21. Είναι περίεργη η παράλειψη του Pasolini να συναρτήσει στη γλώσσα του κινηματογράφου τα σημεία-ήχους, παρ' όλο που κάνει λόγο για «οπτικοακουστική έκφραση» (*L'Expérience...*, ό.π., σσ. 173, 174).
22. *L'expérience...*, ό.π., σσ. 205, 249.
23. Jean Dufloy, *Les dernières paroles d'un impie*, Belfont 1981, σ. 148. Στο βιβλίο αυτό «εκλαϊκεύεται» γοητευτικά όλη η θεωρητική επιχειρηματολογία του Pasolini.
24. *L'expérience...*, ό.π., σσ. 200, 201, 211.
25. *L'expérience...*, ό.π., σ. 249.
26. Marc Gervais, ό.π., σ. 39.
28. Συνέντευξη στα «Cahiers du cinéma», τχ. 212/1969.
29. Περισσότερα για την ταινία αυτή στο: Νίκος Κολοβός «Σύστημα και μεταφορά», «Σύγχρονος Κινηματογράφος» τχ. 27/1981, σ. 73 κ.επ.



Ο ΑΛΗΘΙΝΟΣ ΗΛΙΟΣ ΚΙ Ο ΗΛΙΟΣ ΤΟΥ ΦΙΛΜ ή ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟ ΤΟΥ PASOLINI

του Walter Siti

1.

Επίμονη χρήση του «champ-contrechamp», απουσία προσώπων στα παρασκήνια ή προσώπων που μπαينوβγαίνουν στο πεδίο της εικόνας, σταθερά και μετωπικά κάδρα, απόλυτη σχεδόν απουσία «πλάνων-σεκάνς», αργόσυρτα «πανοραμιά»: μια ολοφάνερη, εντέλει, φειδωύ στις κινήσεις της μηχανής, μια γενική και σκόπιμη απλότητα, κι ένας συντακτικός πρωτογονισμός. Αυτές είναι μερικώς απ' τις στιλιστικές σταθερές όλων (ή σχεδόν όλων, όπως θα πω αργότερα) των ταινιών του Pasolini.

Ήδη από το 1960, σ' ένα δοκίμιο για την *Dolce vita*,¹ ο Pasolini απέδιδε στον κινηματογράφο του Fellini χαρακτηριστικά αντίθετα απ' αυτά που απαρίθμησα παραπάνω («...σχεδόν πάντα, στο ξεκίνημα ενός επεισοδίου, η μηχανή λήψεως βρίσκεται σε κίνηση, κι οι κινήσεις της δεν είναι ποτέ απλές [...] η φρασεολογία των "σεκάνς" είναι πληθωρική, συχνά αργόσυρτη και λεπτομερής...»): λέγεται, κι είναι κάτι περισσότερο από ανέκδοτο, πως, όταν ο Fellini είδε το *Ακατόνε*, δήλωσε: «Αυτό δεν είναι κινηματογράφος». Ο κινηματογράφος του Pasolini προβάλλει σε ανοιχτή πολεμική με ό,τι καλύτερο είχε γίνει στην Ιταλία ως εκείνη τη στιγμή: σε αντιπαράθεση με τον νεορεαλιστικό νατουραλισμό (που χαρακτηρίζεται απ' την κυριαρχία των «πλάνων-σεκάνς»), μα και με τη δεξιότεχνία του πιο αντιπροσωπευτικού των μετα-νεορεαλιστών δημιουργών. Οι συγγένειες –που δεν αποκλείουν τις σημαντικές διαφορές, όπως θα δούμε αργότερα– είναι με τη γαλλική «nouvelle vague» και με το «πυνοο σίνεμα», που την εποχή εκείνη παρουσιαζόταν στο Πέζαρο: και, φυσικά, με τους κλασικούς που συχνά κατονομάζει ο Pasolini: τον Dreyer, τον Chaplin, τον Μιτσογκούσι. Αδελφια και παππούδες εναντίον γονιών.

Ξέρουμε καλά, μιας κι ο Pasolini το επανέλαβε αμέτρητες φορές, με μια επιμονή που καταντά ύποπτη, ποια είναι η υπαρξιακή και ιδεολογική θέση απ' την οποία εξαρτώνται τα τεχνικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου του: «Μια ονειροπόλα, παιδιάστικη αγάπη για την πραγματικότητα. Θρησκοευτική, καθώς συγγέεται, χάρη στην ομοιότητά της, μ' έναν απέραντο σεξουαλικό φετιχισμό».² «η ίδια αλόγιστη αγάπη για την πραγματικότητα [...] με καθηλώνει μπροστά στις διάφορες εικόνες (σ' ένα πρόσωπο, ένα τοπίο, μια κίνηση, ένα αντικείμενο), σαν να 'ταν σταθερές κι απομονωμένες μες στη ροή του χρόνου»³ «η αιτία της απλούστευσης [...] είναι ότι βλέπω την πραγματικότητα σαν μια ιερή οπτασία. Και το ιερό είναι πολύ απλό»⁴ «προφανώς, το βλέμμα μου στα πράγματα του κόσμου, στα αντικείμενα, δεν είν' ένα βλέμμα φυσικό, δεν είν' ένα βλέμμα του λαϊκού»⁵ «δεν υπάρχει τίποτα τεχνικά πιο ιερό από ένα αργό "πανοραμιά"».⁶

Αυτός ο «ιερατικός» έρωτας για τον κόσμο δικαιώνει τις τεχνικές διεργασίες, αλλά, κατά κάποιον τρόπο, ισχύει και το αντίστροφο: αυτές ακριβώς οι τεχνικές δυνατότητες του κινηματογράφου (η υποτιθέμενη, έστω, ικανότητά του ν' αναπαράγει απευθείας το πραγματικό, δίχως τη χρήση συμβολικών φίλτρων) αποκάλυψαν στον Pasolini την ένταση του έρωτά του, απελευθερώνοντάς τον απ' τις τυποποιήσεις που του είχε επιβάλει η λογοτεχνία: «Το πάθος, που είχε πάρει τη μορφή ενός μεγάλου έρωτα για τη λογοτεχνία και τη ζωή, σιγά σιγά απόδιωξε τον έρωτα για τη λογοτεχνία κι έγινε αυτό που πράγματι ήταν: ένα πάθος για τη ζωή»⁷ «κάνοντας

κινηματογράφο, ζούσα επιτέλους σύμφωνα με τη φιλοσοφία μου».⁸ Μα τι σημαίνει «αγάπη για την πραγματικότητα»; Για ποια πραγματικότητα και για ποιο είδος αγάπης πρόκειται;⁹

2.

«La ciampàne a si sgòrle» (PC 12)¹⁰ «àrbul svampidit» (PC 23): «la sère slavine a lis fontànis» (PC 29): «il Rosàri, pai pràs al si scuns» (PC 29) – ο εικοσάχρονος Pasolini σχηματίζει σε διάλεκτο μεταφορικά πλέγματα σημαντικής τόλμης. Ερμητισμός; Ναι. Κι όμως, είναι παράξενο: η ίδια μεταφορική τόλμη δε συναντάται στη γλωσσική παραγωγή εκείνων των χρόνων¹¹ ή, μάλλον, βρίσκεται στα πρώτα μέρη του *Usignolo*, όπου ο μανιερισμός είναι πιο ακροβατικός, κι η ιταλική μοιάζει να φιλτράρεται μέσα από μια εξάισια διάλεκτο, που δείχνει να γνωρίζει τους δρόμους της Γαλλίας, της Ισπανίας και της Προβηγκίας – ενώ λείπει από το Poesie, από το *Pianti* κι από τα ημερολόγια σε στίχους: με λίγα λόγια, δε συναντάται στα κείμενα τα συνδεδεμένα με την εκλεκτή παράδοση, την κωδικοποιημένη από αιώνες, την –ας πούμε– πετροραχική. Όπως παραδόξως, το ύφος που έμοιαζε ερμητικό, βρίσκεται σε σχέση αμοιβαίου αποκλεισμού με μια θεία υφολογική πυκνότητα, που θα 'πρεπε να 'ναι λογικό έρεισμα του ερμητισμού. Για τον νεαρό Pasolini, η εκλεκτή γλώσσα είναι η κλασική, που αποτελεί φέροντα άξονα της λυρικής μας, που ανήκει στους ενήλικες, στους πατέρες: είναι σύμβολο εξουσίας.

Όταν πια, στα είκοσι εφτά του χρόνια, ο Pasolini δίνει στη μεταφορική ένταση τη μορφή τού μικρού ποιήματος (και το *L'Italia* είναι το πιο άμεσο προηγούμενο του *Ceneri*), τότε η ένταση αυτή έχει πια ξεκαθαρίσει τους λογαριασμούς της με τη γλώσσα (ή, μάλλον, με τη Γλώσσα) και στρέφεται εναντίον της Γλώσσας, εναντίον της λογοτεχνίας: «Γύρω μου / στις απαρχές, απ' όλες τις παγίδες / τις θεοπιμένες / δεν ήταν παρά η Γλώσσα: που τα πρώτα λαχανιάσματα / του παιδιού, τα προανθρώπινα πάθη, / τα ήδη σπλωμένα, δεν τα ομολογούσε» (RT 53). Θέλω να πω, ότι αυτή είναι η πλάνη: ότι, με την εκφραστική βιαιότητα, τραβώντας τις λέξεις στα άκρα, μπορούμε να «διαπεράσουμε» τη Γλώσσα για να ξαναβρούμε μιαν αρχέγονη παρθενικότητα: βάβαρη, παιδική. Η υπέρτατη μεταφορική λεπτότητα διαχωρίζεται απ' τη Γλώσσα και συνδέεται με τη διάλεκτο ή, μάλλον, με τη σιωπή¹² δεν είναι τυχαίο ότι, στο *Ceneri*, το υφολογικό φαινόμενο που εξετάζω, είναι άρρηκτα δεμένο με μια τεράστια αύξηση των φωνητικών συμβολισμών ή, εν πάση περιπτώσει, των φωνητικών παιχνιδιών – η μεταφορική ένταση αποκτά την έννοια μιας γλωσσικής υποχώρησης, μιας προ-γραμματικότητας.

Εξετάζοντάς την πιο προσεχτικά, διαπιστώνουμε ότι το μεγαλύτερο μέρος αυτής της έντασης εκδηλώνεται ως πλεονασμός, υπερβολή και μάλιστα, όχι ισομερώς κατανεμημένη στα διάφορα σημασιολογικά πεδία, μα ολοκάθαρα επικρατέστερη σε όσα συνδέονται με σήματα καταστροφής – κάψα, σπαραγμός, παραφορά: «Το φως / σαπίζει τον ουρανό» (UC 11): «με ρόδινα σπλάχνα σαν πρανθή» (UC 93): «καμένοι απ' το κόκκινο των πουλούβερ» (UC 98): «φεγγάρι... πύρινο» (CG 5): «όχθες / μανιασμένες» (CG 7): «φλογισμένη εξοχή» (CG 11): «ατμόσφαιρα πρησιμένη και γιορτινή» (CG 56): «Χριστοί εσταυρωμένοι μες στις πτυχές / γκρεμών από φως» (CG 57): «το αφανισμένο κρουστό / του έρωτα και του φωτός» (CG 71): «τόσο σιλπνοί, που σου ραγίζουνε / τα μάτια» (RT 24): «Ξέφρενες απ' τον ήλιο» (RT 24): «πέπλο χασμουρητών, βρόδικες / ομίχλες, τυλιγμένες σ' ωχρές / φλέβες, φλεγόμενες ρίγες / πυρωμένα γάγγλια» (RT 27): «Σαρδηνία ή Καταλονία / αιώνες πια αναλωμένες σε μεγαλόπρεπη / πυρκαγιά» (RT 27): «τρελές πορείες / που τυχαίνουνε, σαν τους λοιμούς, σε τέτοια φεγγάρια» (PR 13). Ασφαλώς και όλα αυτά τα συντάγματα θα μπορούσαν ν' ανήκουν, ένα προς ένα, στο ερμητικό οπλοστάσιο: λόγου χάρη, στον προστατευμένο και κοφτερό ερμητισμό του Luzi¹³ – μα η σχέση τους με το σύνολο είναι διαφορετική. Δεν πρόκειται απλώς για τη μικρή ή μεγάλη εγγυητή τους με το νηπιτετές σιλ – ή, αν θέλετε, αυτή είναι η μία μόνο εκδοχή κάτι πολύ γενικότερου: στον ιταλικό

* Τα ποιητικά κείμενα του Pasolini χαρακτηρίζονται με τα παρακάτω διακριτικά:

PC = Poesie a Casarsa, Libreria Antiquaria M. Laudi, Bologna 1942

DD = Dal diario, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1979

UC = L'usignolo della Chiesa Cattolica, Einaudi, Torino 1976

SP = Sonetto primaverile, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1960

CG = Le ceneri di Gramsci, Einaudi, Torino 1981

RT = La religione del mio tempo, Einaudi, Torino 1982

PR = Poesia in forma di rosa, β' έκδοση αναθεωρημένη, Garzanti, Milano, Ιούλιος 1964

TO = Trasumanar e organizzar, Garzanti, Milano 1976

PDC = Poeta delle Ceneri στο «Nuovi Argomenti», τχ. 67-68 (Ιούλιος-Δεκέμβριος 1980), σσ. 3-26.

Ο αριθμός που ακολουθεί, είναι ο αριθμός της σελίδας.

ερμητισμό και στη βασική γραμμή (ο Pasolini θα έλεγε: «κεντριστική») του ευρωπαϊκού ερμητισμού που, ξεκινώντας απ' τον Mallarmé, περνάει απ' τον Valéry, τον Rilke και τον George, το κείμενο εμφανίζεται ως το απόλυτο χειροτέχνημα, παράλληλο με τον κόσμο και, συχνά, υποκατάστατό του. Τα μεμονωμένα υφολογικά φαινόμενα προσλαμβάνονται με τη μορφή τού «φλου» και του «απολύτου»· η υποβολή δημιουργείται απ' το συμπαγές του κειμένου: κάθε ψυχολογική ένταση τείνει να διαλυθεί μέσα στην αντικειμενικότητα (την αυτονομία) του ίδιου τού κειμένου. Εδώ, αντίθετα, η βιαιότητα του συντάγματος διατηρείται ως ακατάλυτο σύμπτωμα της ψυχολογικής επιθετικότητας: μια εξέγερση «κόντρα στη νόρμα [...] κατ' αρχήν και περισσότερο, παρό κόντρα στη φόρμα».¹⁴ Η τόλμη της έκφρασης πυροδοτεί ένα *θραύσμα* πραγματικότητας, το μεταμορφώνει και το παραμορφώνει μέσα απ' τον οραματισμό, μα χωρίς να χάνεται η ανάμνηση του χάους απ' όπου προέρχεται: της σύγκρουσης με την πραγματικότητα· το υφολογικό φαινόμενο βρίθκει ψυχολογικής οργής, προσπαθεί να κυριέψει την πραγματικότητα, και σφραδάζει μέσα στην ίδια του την ανημποριά· δε θυμίζει τη γαλήνη ενός αντικειμένου, αλλά μια υπαρξιακή «κίνηση». Βρισκόμαστε, όπως φαίνεται, πιο κοντά στον Rimbaud, παρό στον Mallarmé: βρισκόμαστε στη ζώνη του εξπρεσιονισμού· όχι με τη στενή του έννοια, αλλά ούτε και με μια υπερβολικά ευρεία και μεταφορική έννοια: θα έλεγα μάλλον με την έννοια της εξπρεσιονιστικής κοινής, που διαμορφώνεται στην Ευρώπη, ανάμεσα στο 1915 και στο 1930, από τον Mandel'stam στον Pessoa, από τον Vallejo στον Lorca.

Η συλλογή των παζολινικών συνταγμάτων μπαίνει αρκετά εύκολα σε ορισμένες κατηγορίες, τυπικές αυτής της κοινής:

α) ιδιαίτερη δυναμική του ρήματος: «[ο Γιάκοπο] δεν ξεκοκαλίζει πια / στο φως της διάνοιας... ένα χέρι» (CG 12)· «η πράξη όπου θρυμματίζεται μια Ιταλία / θεσμοθετημένη» (CG 23)· «πάλλονται μες στις καστανιές / τα χελιδόνια» (CG 47)· «που μαζεύει και ξετρελαίνει το κίτρινο και το πορτοκαλί» (CG 60)· «πάγκοι των τραμ που ζάλισαν τη μέρα μου» (CG 67)· «τοπίο [...] που κουβριαώστηκε κάτω απ' τα καφτά Απουάνε» (CG 71)· «μια καντάδα / τη μαγιάτικη βραδιά τους σκούροι έφηβοι / σφυρίζουνε στα πεζοδρόμια» (CG 74)· «οι γυναίκες, φλογισμένες κι ανάλαφρες / [...] / αναποκοκκινίζουν ουρλιάζοντας» (RT 39)· «ένα σπίτι λιγοθυμά στον ήχο / των σημάτων» (RT 75),

β) περιγραφή του συνηθισμένου μέσω του βαρβαρικού: «η Ρώμη, πίσω από ξέφωτα παιωνιών» (CG 10)· «όπου η επινόηση έχει μια μογγολική / μνημειώδη ελευθερία» (CG 27)· «εδώ, στη ρωμαϊκή εξοχή, / ανάμεσα στα κουτσουρεμένα, εύθυμα αραβικά σπίτια» (CG 27)· «εδώ, οι άνεμοι της Αφρικής τον ξέφρενο / χειμώνα καίνε» (CG 44)· «ο ένας / απέναντι στον άλλο, σε μια ασιατική / σκοτεινιά» (RT 10),

γ) εξομοίωση των προσώπων με πράγματα, φυσικών φαινομένων με αντικείμενα της κουλτούρας, και αντίστροφα: «με τα μέλη συσπειρωμένα / στον αοβεστόλιθο» (CG 9)· «παιδιά / που τριζίζουν με κουρελιασμένα ψαθάκια» (CG 90)· «τρόλει... τρελά από μαφία / ή νευρασθένεια» (CG 107)· «σφυζουσες σπηλιές» (CG 109)· «μες στο σασί τα παλιοσίδερα / του ξεκοιλιασμένου του κορμού» (RT 33)· «θύελλες πολυκατοικιών / τέλματα κλήρων στο χρώμα της χολής ή του ξερατού» (RT 95),

δ) αντινατουραλιστική βιαιότητα των χρωμάτων: «το βιολετί που άλλο / σκοπό δεν έχει, παρό να πυρπολήσει τον εαυτό του» (CG 26)· «ψαράδες πράσινοι απ' τα ξενύχια» (CG 57)· «χάος από πράσινους στρατιώτες / κι άλογα βιολετιά» (RT 9)· «κόκκινο πά' στο κόκκινο / πάνω σε κόκκινα άλλα, σ' ένα υπέρτατο περιβλήμα / όπου η φλόγα είναι μια κορυφή / των Απεννίνων» (PR 33).

Θα πρέπει να εντοπίσουμε αν, στον Pasolini, αυτές οι εξπρεσιονιστικές ψηφίδες προβάλλουν

μέσα από ένα φόντο ελεγεσιακού ιμπρεσιονισμού, αν «κλονίζουν τις φολίδες / των τονικών γλυκυτότων» και αν, μες στην τυφλή αγωνία τους ν' αδράξουν [«ορδή της αίσθησης και της πράξης / όχι της πίστης» (CG 26)], αντιπαράθεται διαλεκτικά σ' ένα πλέγμα ορθολογικών υφολογικών φαινομένων, όπως η αντίθεση και ο παραλληλισμός.¹⁵

3.

«Εγγενής» εξπρεσιονισμός ή αντιγραφή συγκεκριμένων πηγών του εικοστού αιώνα: Τίποτα δεν είναι πιο ξένο στον Pasolini από την ένταξη σε μια κοίτη παραδόσεων – και μάλιστα, η αδιάκριτη κι εκλεκτική χρήση των πηγών είναι γι' αυτόν η επιβεβαίωση της ελευθερίας του από οποιαδήποτε παράδοση. Ωστόσο, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αρκετοί ποιητές της κοινής που προαναφέραμε, βρίσκονται στα θεμέλια της ποιητικής παιδείας του Pasolini του Φριούλι στην Ιταλία, ο Pasolini προτιμά από την αρχή τις περιθωριακές ζώνες του ερμητισμού, όπου η μεταφορική ένταση φτάνει στην ανάφλεξη, όπου υπάρχει άμεσο ψυχολογικό φορτίο (ο Bertolucci του *Sirio* ή ο Carponi του *Ballo a Fontanigorda*): κι έπειτα, είναι ένας απ' τους πρώτους που εκτιμούν έναν Ungaretti «άγριο», δυνάμει εξπρεσιονιστή, κάτω απ' τα επίσημα άμφια του Πάπα του ερμητισμού. Πέρα απ' τον ερμητισμό, πίσω του, ο Pasolini ποτέ δεν έκρυψε τη συμπάθειά του για τη θεατρική και κινησιακή ποίηση, την ουσιαστικά παρακινδυνευμένη, των πρώτων χρόνων του αιώνα μας: «έναν έρωτα, ευτυχί, / για τον ωραίο πούτσο του Μαγιακόφσκι – κι ας βάλουμε και / λίγη τρυφερότητα για τα γέρικα βυζάκια του Palazzeschi» (TO, 30).¹⁶ και δεν έπαψε ποτέ να λυπάται για «κείνη την πλημμύρα ανθρωπιάς, για κείνη την απελπισία, για κείνη την αφελή και τεράστια ικανότητα για ενδιαφέρον και ξόδεμα,¹⁷ που χαρακτήριζε τη “Voce”»: την πιο όμορφη περίοδο των λογοτεχνικών καιρών μας.¹⁸ Με μια παράδοξη εικόνα, από κείνες που άρεσαν στον Pasolini, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η πρωταρχική πηγή είναι ένας μεγάλος εξπρεσιονιστής ποιητής που η Ιταλία θα μπορούσε να έχει, μα δεν είχε, στην περίοδο ανάμεσα στο *Frammenti lirici* και στο *Vincere il drago!*

Ακριβώς από την «Voce» ξεκινά η πιο άμεση επαφή του με τον εξπρεσιονισμό υπό την πιο στενή έννοια – και μάλιστα, όχι στο πρόσωπο ενός ποιητή, αλλά ενός κριτικού τέχνης: του δασκάλου του στη Μπολόνια και, στη συνέχεια, φίλου του, ενός πεζογράφου που δεν ξέχασε ποτέ, ακόμα και πολύ αργότερα, την εκφραστική δομικότητα της «Voce»· εννοώ, φυσικά, τον Roberto Longhi. «Η τρελή πίκρα του Giovanni Pisano» [Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi* (CM) 13].¹⁹ «χρυσό [...] που αστράφτει μες στο φως, καμένο από τη μαύρη πένα της σιαιάς» (CM 159)· «πληγωμένα ηλιοβασιλέματα» [Roberto Longhi, *Scritti giovanili* (SG) 153]· «το μαινόμενο ύφος του Roberti» (CM 566)· «η ράβδος του Αγίου Ιωσήφ, κρυμμένη μες στον κίτρινο μανδύα της» (CM 319)· «άγιοι, περιβεβλημένοι τον ήλιο και την ηλιακή σιαιά που τους ψήνουν ανελήητα τα πλευρά [...] φριχτά αποκεκαλυμμένοι μες στο φως» (CM 376)· «ασπρίζει το κόκκινο πανί σαν τριχωτή ράχη ηφαιστείου» (CM 401)· «πιστοί της Ιερουσαλήμ, που σύσσωμοι σωριάστηκαν στα γόνατα» (CM 415)· [άγγελος με] πρόσωπο μινιάδα, στολισμένο με τα μάτια του ιερού ελέφαντα» (CM 443)· «οι δυο τροπικές ζώνες με το κεραμίδι του μπρεζέ και του κορσέ» (SG 76)· «βράχια εύθραυστα, λεπρά, χρυσά και καστανόχρωμα, όπου αιωρούνται, σαν σε σάπιες μασέλες, οι παμπάλαιες πόλεις» (CM 542)· «τα καστανά απ' τις δυο άγιες που καιγόνται μες στο τοπίο» (CM 655)· «ανάμεσα στις κορυφές του αυχένα και του κούτελου, φαίνονται οι πλαγιές των παρειών» (CM 395)· «οι άφτρες του χρώματος κυλούν παράφορες πάνω στα βάρη τής ράχης» (CM 1072)· «δίσκος του ήλιου που απλώνεται σαν θεαματικός κρατήρας» (CM 613)· «προσφέροντας το σβέρο σε μια απέραντη φωτεινή ερημιά» (SG 182)· «μπλαβιά απ' την οργή που ήταν μαύρη» (SG 163).

Είναι ολοφάνερη, πιστεύω, η συγγένεια με τα παζολινικά συντάγματα,²⁰ και γίνεται ακόμα πιο

σημαντική, γιατί ξεκινάει από παρόμοιες ψυχολογικές προϋποθέσεις. Όσον αφορά στον Longhi, η ψυχολογική του αντιμετώπιση έχει οριστεί όσο καλύτερα γίνεται απ' την παρακάτω φράση του Mengaldo: «[τα περιγραφικά πρότυπα] υπογραμμίζουν επίμονα τη δυναμική στιγμή, την τόσο αγωνιστική ώστε να γίνεται ζωγραφική, τονίζουν περισσότερο το δυναμικό πλήγμα της μορφολογικής ενέργειας πάνω στην ύλη, παρά τη μακαριότητα της διαμορφωμένης ύλης».²¹ και, για τον Pasolini, αυτό που έχει σημασία, είναι η επίθεση στην πραγματικότητα, η επιζήτηση της κυριαρχίας που συνεχώς παρεμποδίζεται και, επομένως, συνεχώς ανανεώνεται: πράγμα που αποτελεί και τον τρόπο του ερωτισμού του.²² Στην επομένη παράγραφο, θα προσπαθήσω να συνδέσω τον εξπρεσιονισμό και τον έρωτα στη θεματική του Pasolini. Προς το παρόν, αρκεί να πούμε ότι ο εξπρεσιονισμός του σηματοδοτεί μια διττή διχοτόμηση. Η πρώτη είναι μεταξύ έκφρασης και πραγματικότητας: η πραγματικότητα βρίσκεται μπροστά στον ποιητή που θέλει να την εκφράσει (χωρίς, επομένως, ν' ανήκει ο ίδιος σ' αυτή την πραγματικότητα, όντας εξόριστος), και νομίζει ότι μπορεί να ξαναεισχωρήσει, βιάζοντας (και, στην ακραία περίπτωση, εκμηδενίζοντας) την έκφραση. Έλεγα προηγουμένως ότι δεν είναι τυχαίο που το πρότυπό του είναι η περιγραφή κάδρων: ο εξπρεσιονισμός του Pasolini προϋποθέτει μια πραγματικότητα ως *επιφάνεια*,²³ όπου η έκφραση δρα σαν το οξύ. Η δεύτερη διχοτόμηση είναι μεταξύ του «εγώ» και του «εκείνου»: «εκείνοι» είναι οι κάτοχοι του γλωσσικού κώδικα· επομένως, το «εγώ», παραβιάζοντας τον κώδικα, εξορίζεται από «εκείνους». Δύο διχοτομήσεις, φαινομενικά αντιφατικές, που συμπίπτουν στην ύπαρξη μιας μεμβράνης η οποία, όσο πιο λεπτή, τόσο πιο απαράμλλη γίνεται.

Το κινηματογραφικό φιλμ είναι μια μεμβράνη: το υφολογικό φαινόμενο που χαρακτηρίσα εξπρεσιονιστικό, φτάνει στο αποκορύφωμά του μεταξύ του *Ceneri* και του *Religione del mio tempo*, περνά κρίση στη διάρκεια του *Poesia in forma di rosa*, εξαφανίζεται ολότελα στο *Trasumanar e organizzar*. Μιλώντας χρονολογικά, η εξαφάνισή του από την ποίηση του Pasolini συμβαίνει γύρω στο 1963· με τα περιθώρια και τις καθυστερήσεις που είναι θεμιτό να επιτρέπουμε σε τέτοια γεγονότα, μπορούμε να πούμε ότι ο εξπρεσιονισμός τελειώνει εκεί όπου αρχίζει ο κινηματογράφος.

4.

«Πρόσφερα τα πιστά και άμορφα πάθη μου / στην προϋπάρχουσα, φλεγόμενη Μορφή / της αγάπης μου, την άτεγκτα ακέραιη. / Αγαπούσα υπερβολικά!» (UC 65) η *υπερβολική* αγάπη δε θίγει τη Γλώσσα. Συχνά ο Pasolini χαρακτηρίζει την αγάπη του υπερβολική: «μια αγάπη υπερβολικά μεγάλη» (UC 78) «μια αγάπη υπερβολικά ανήσυχη» (RT 79). Μα, «υπερβολική» ως προς τι; Προφανώς, ως προς τη νόρμα, ως προς ένα ανθρώπινο μέτρο, που το κατέλυσε το «εγώ»: η επιθυμία του «εγώ» για ύπαρξη είναι άμετρη, κι αυτή είναι η ενοχή που ρέπει να εξιλεωθεί με μιαν αγάπη υπερβολική, παράφορη: «πρέπει να προσφέρω έναν ωκεανό Καλού στους ανθρώπους / για κάθε στάλα Κακού που διαπράττω υπάρχοντας».²⁴ Η αγάπη αυτή είναι ακόμα πιο υπερβολική και παράδοξη, γιατί έρχεται ως απάντηση σ' έναν αποκλεισμό, σε μια προσβολή· και στην προσβολή απαντάμε συνήθως με το μίσος – είναι μια αγάπη που εμφανίζεται εκεί όπου θα 'ταν πιο λογικό (κι ανθρώπινο) να περιμένουμε το μίσος: «Μα γιατί να ζοριστώ να μισώ, εγώ / που σχεδόν ευγνωμονώ τον κόσμο για τη συμφορά μου, για / το ότι είμαι διαφορετικός – και γι' αυτό μισήθηκα – / και που όμως δεν ξέρω παρά ν' αγαπώ, πιστά και στενόχωρα;» (CG 81) «μιαίτζω / να νιώθω μίσος, κι όμως γράφω / στίχους γεμάτους σχολαστική αγάπη» (PR 28). Αγαπά τον κόσμο των άλλων, αυτόν τον κόσμο που δε θα μπορούσε ποτέ να κατέχει: «την τεράστια ποσότητα των κοινών πραγμάτων [...] που, όταν μου εμφανίζεται, τη βλέπω προικισμένη μ' ένα άλλο πνεύμα, κι αυτό το πνεύμα δε θα μπορούσε ποτέ να τ' αποκτήσω

σ' αυτή την ακεραιότητα που εξηγεί απόλυτα τη ζωή: το μόνο που θα μπορούσα να κάνω, είναι να το εκφράσω. Είμαι όντως συγγραφέας: κι αυτή η σχέση νοσταλγίας για την ένταση, την πληρότητα, την καθαρότητα της ζωής, που εκδηλώνεται μόνο στις ζωές των άλλων, είναι η σχέση που μου επιτρέπει να το εκφράσω».²⁵ Η έκφραση ως άμεση αντανάκλαση μιας απεγνωσμένης αγάπης (μιας απεγνωσμένης ζωτικότητας, ενός απεγνωσμένου πάθους για ένταξη στον κόσμο): μα δεν είναι έτσι: η έκφραση είναι ήδη κατά κάποιον τρόπο μια άρνηση του τρελού και ιερού πάθους – πράγματι, για να είναι άγιος αυτός που αγαπά τους διώκτες του, πρέπει να σωπαίνει, να εξαφανίζεται αθόρυβα: «δεν ήξερα να σβήνω [τα συναισθήματα] ανιδιοτελώς, όπως ο Αλιόσα [...] να χάνομαι μες στη σιωπή [...] κι η οργή, η απογοήτευση, η ταπεινώσή μου οφείλονται σ' αυτό ακριβώς που έκανε τα συναισθήματά μου ισχνά και μικρόφυχα: στη λογοτεχνία».²⁶ Η σιωπή θα 'ταν η μόνη απόλυτη απάντηση, θα έλεγα «μυστικιστική» η σιωπή που, αν μπορούμε στη σφαίρα της λογοτεχνίας, γίνεται ποίημα περικυκλωμένο απ' τη σιωπή, απ' το λευκό της σελίδας που το καταβροχθίζει – και, στο ιταλικό πανόραμα, είναι το φωτεινό και άφθαστο πρόσωπο του Penna: «κι έπειτα είν' η σιωπή της λευκής σελίδας, που δεν είναι μια σιωπή μουσική, μια σιωπή της φωνής, όπως μπορεί να είναι στους χώρους του Ungaretti, λόγω χάρις, μα είναι, απλούστατα, η επιστροφή της ζωής στην άκαμπτη καθημερινότητά της».²⁷ Αυτό είναι το θέμα: να περιβάλλεσαι απ' την καθαρή, τη φαινομενολογική, τη χωρίς επίθετα ύπαρξη, να εξαφανιστείς μέσα της, χωρίς ποτέ να υπήρξε δική σου και χωρίς ουρλιαχτά. Αυτό είναι το όριο που ο Pasolini δε θέλησε ή δεν μπόρεσε να ξεπεράσει· σαν τον Καμπάνα του Lacerbi, πιθανότατα σκεφτόταν: «δεν είμαι αρκετά ποταπός για να 'μαι μυστικιστής». Απ' την αρχή της «αγιολογίας» του –που μάλλον του επιβλήθηκε, παρά τη δέχτηκε, και που φορτώθηκε με πολύ τρόμο–, ο Pasolini πασχίζει, διαμαρτύρεται: «υπάκουος, ειλικρινής, τρομαγμένος, / δεν έπρεπε να 'μαι καλός, αλλά άγιος, / [...] / έπρεπε ν' αναζητήσω ένα ιδίωμα / για να εκφράσω αυτό τ' απέραντο εσωτερικό μου φως, / το ύψιστο» (RT 155). Κατηγορεί τον εαυτό του ότι δεν αγαπάει αρκετά: «Δεν είν' Αγάπη. Μα κατά πόσο είναι δική μου / η ενοχή που οι συμπάθειές μου δε γίνονται / Αγάπη; Μεγάλη ενοχή, ακόμα / κι αν μπορούσα, με μια τρελή αγνότητα, / με μια τυφλή ευσπλαχνία να ζω μέρα / τη μέρα. Να σκανδαλίζω με την πραότητα. / Μα η βία που με περισπά / των αισθήσεων, του νου, εδώ και χρόνια, / ήταν ο μόνος δρόμος» (RT 53). Στη σιωπή και στο κενό αντιπαράθεται το υπερπλήρες, μια ανάγκη για ομιλία, διαρκή και κάτω απ' οποιοσδήποτε συνθήκες, ακόμα κι όταν η μορφή δεν επιτυγχάνεται.

«Θρύλος των λυκανθρώπων. Οι αχτίδες της σελήνης, καθρέφτη του ήλιου, όπως κι ο θάνατος καθρέφτης της ζωής, όπως το τίποτα καθρέφτης του είναι, διεισδύουν βαθιά στο μυαλό. Ο επιληπτικός, μες στο ανακλώμενο φως, ολόλυξε σαν πεινασμένος λύκος, χωρίς ελπίδα. Το “γιατί” της ύπαρξης ουρλιάζει ασυγκράτητο: εξπρεσιονισμός.»²⁸ Στο βαθύτερο πλέγμα κάτω απ' την ποίηση του Pasolini υπάρχει ένα σημείο, όπου η αγάπη είν' απλώς το άλλο όνομα του φόβου. Ο εξπρεσιονισμός είναι η πρώτη, η πιο ενστικτώδης κίνηση για ν' απομακρυνθεί απ' αυτό το σημείο· παρακάτω, θα προσπαθήσω να μιλήσω για άλλα, πιο σύνθετα και λογικά επίπεδα αυτής της φυγής· προς το παρόν, όμως, με δυο λόγια, αρκεί να κοιτάξουμε καταπρόσωπο το φόβο. Ναι· αλλά φόβος για ποιο πράγμα; Φόβος για την ανυπαρξία, για το να είναι αυτό που ο Penna δέχτηκε να γίνει: ένα ασήμαντο τέρας. Αν η πραγματικότητα είναι μία, αν έχει την τρομερή αντοχή του ήλιου, του αέρα, της καθημερινότητας, τότε ούτε η αγιολογία αρκεί: δεν αρκεί ν' αγαπάς για να υπερωκελίσσεις την ενοχή της ύπαρξης – κι αυτή την υπεράνθρωπη θυσία του «εγώ», «εκείνοι» δεν την βλέπουν καν. Δεν αρκεί να πεις: «Με συγχωρείτε, έχω άδικο», γιατί το δίκιο και το άδικο είναι «δικές τους» κατηγορίες: είναι, απλούστατα, ζήτημα συνείδησης. Η συνείδηση, το νόημα του κόσμου, βρίσκεται στη «δική τους» εξουσία, κι η ζωή του αποκλεισμένου δεν υπάρχει· είν' ένας άφατος παραλογισμός: «τώρα είσαι ένα τίποτα, το ΤΙΠΟΤΑ, το καθαρό λάθος» (UC 109)· «βρίσκομαι μες στον βουβό καθρέφτη / –ένα γαλάζιο ψάρι στριμωγμέ-

νο / στον πάγο, που δεν μπορεί πια να σπαρταρά / μέσα στην κάσα του αιώνιου γυαλιού» (UC 112). Αυτό το σημείο της μέγιστης αυθεντικότητας μας έχει δώσει ορισμένες από τις καλύτερες συνθέσεις του φριουλιανού Pasolini, στο *Dal diario* και στο τέλος του *Usignolo*: μα αν είχε επικεντρωθεί σ' αυτό το σημείο, θα ήταν ένας ποιητής κάθεται, στεγνός, αυστηρός – ένας Celan ή ένας Beckett: εντελώς αντίθετος απ' τον ποιητή που ξέρουμε.

Ο λύκος βλέπει το φεγγάρι και συνεχίζει να ποθεί το φως, έστω και ανακλώμενο· συνεχίζει να πιστεύει ότι το να υπάρχουν, σημαίνει να έχεις. Ο Pasolini πασχίζει να υπάρξει μες στο βλέμμα των διωκτών του: τους προκαλεί να γίνουν διώκτες, γιατί μόνον έτσι μπορεί να υπάρξει. Το να 'ναι διαφορετικός από τη διαφορά: ένα πρόβλημα που υπάρχει άλλοτο σ' όλο το έργο του Pasolini, απ' τα νεανικά ημερολόγια ως το *Orgia*. Για να το λύσει, θα 'πρεπε να ξεπεράσει ένα θάνατο μέσα του, ν' αποδεχτεί μια ρήξη· να είναι αυτός που επιθυμεί, αλλά κι αυτός που τον βλέπουν να επιθυμεί· αυτός που δεν έχει νόημα, αλλά κι αυτός για τον οποίο η απουσία νοήματος είναι ένα δεδομένο, μια ροή· να ξεπεράσει τον τεράστιο πόνο του να θεωρεί νεκρό το πιο ακριβό κομμάτι του εαυτού του. Ο Pasolini κατατύχεται απ' το θάνατο, μα αυτή του η εμμονή σημαίνει ακριβώς ότι δεν τον αποδέχεται, ότι αντιστέκεται: ένας απ' τους πιο συχνούς και πιο βαθείς εφιάλτες της ποίησής του είναι ότι τον επισκέπτεται το ίδιο του το πτώμα.

5.

Αφού η υπερβολική αγάπη προϋποθέτει ένα φορτίο μίσους, μπορεί αμέσως να μετασφραγίσει άμετρο μίσος: «Χριστιανικά νερά κι εσείς, κάμποι, / αυλακωμένοι σε τόπους όπου το ζωντανό / φως έχει τ' όνομα “μέρα”, / χάθηκε πια το νόημά σας μέσα μου, / στην ερημωμένη μήτρα. / Κι εκεί, τρομαγμένος, σας ξαναβρίσκω, / “νερά”, “κάμποι” – τίποτ' άλλο; / [...] / Δε θέλω να 'μαι άνθρωπος» (DD 31)· «δεν υπάρχει τίποτα / πέρα απ' τη φύση... / ... τίποτα / σ' αυτόν τον κόσμο των ανθρώπων που ν' αγαπώ» (RT 94)· «κατάρα στις αισθήσεις αυτών των ζωντανών / όπου γι' αυτούς, μια μέρα στους αιώνες, θα ξημερώσει Απρίλης» (RT 163).²⁹

Γλυκά και άγια αγάπη ακόμα και για τους εχθρούς, μίσος για όλο τον κόσμο: τόσο απόλυτα συναισθήματα δύσκολα μπορούν να διατηρηθούν – ο Pasolini διαφυλάσσει ένα πράγμα απ' το καθολικό του μίσος: τη φύση, υπό την έννοια μιας ουσίας θεϊκά ανέπαφης, και όχι ως αποτέλεσμα μιας σειράς επεμβάσεων και ακρωτηριασμών· τη φύση, δηλαδή τη μητέρα: «μια φτωχή γυναίκα που ξέρει μόνο / ν' αγαπά ήρωικά και δεν παραπονιέται / για όσα της οφείλονται» (RT 97)· μόνο εκείνη ξέρει να ζει με μιαν ανανταπόδοτη αγάπη, μπορεί ν' αντέξει αυτό που δεν αντέχει ο γιος της: «ήθελα μόνο να πεθάνω... / Η ζωή μου δεν έχει πια ανταμοιβές» (RT 166).

«Έκανα το ταξίδι / που εσύ δεν έκανες, / περικαλή μου μητέρα / κόρη. Κουράγιο / με ύποπτη γλύκα, / δαιμονισμένο κι απερίσκεπτο, / και τυφλή αγάπη... Ήμουν / άλλος στην επιστροφή / στην όψη μου, το προσωπείο / της γλυκύτητάς μας» (UC 75)· ο γιος πήγε στη χώρα του μίσους κι επέστρεψε με την αγάπη εξευτελισμένη σε γκρομιάτσα αγάπης – η μητέρα ζητά απ' το γιο να μη μισεί, να υπακούει άνευ όρων στην κοινωνία που τον περιβάλλει, να μην επαναστατεί· μα, ταυτόχρονα, τον έχει κάνει διαφορετικό· προσφέροντάς του το πρότυπο της υπερβολικής αγάπης, τον έκανε διαφορετικό. Η μητέρα λέει στο γιο: «Να 'σαι ίδιος» και: «Να 'σαι διαφορετικός»· κάτω όμως απ' την αγάπη της, υπάρχει ένα άγνωστο και ανομολόγητο απόθεμα μίσους.³⁰ ο Pasolini δε θ' απελευθερώσει ποτέ συνειδητά αυτό το μίσος που εμπεριέχεται στη μητρική αγάπη· και, παρόλληλα, δε θ' απελευθερώσει ποτέ το πιθανό μίσος του για τη μητέρα:³¹ μητέρα είναι αυτή που ξέρει μόνο ν' αγαπά και μπορεί μόνο ν' αγαπιέται. Η αγάπη της μητέρας, ένα νόμισμα με μία μόνον όψη, προσφέρει τη δυνατότητα να μειωθεί η ψυχολογική ένταση: δεν είμαστε πια αναγκασμένοι να λατρεύουμε και, ταυτόχρονα, να μισούμε όλο τον κόσμο – η πραγ-

ματικότητα μπορεί να χωριστεί στα δυο: αγαπάμε το μητρικό, μισούμε το πατρικό. Απ' την αγάπη για τη μητέρα πηγάζει ένα μίσος συμπαγές, καθησυχαστικό³² το οιδιπόδειο σχήμα (μετά από την εκφραστική υπερβολή) είναι ο δεύτερος τρόπος για να ξεφύγουμε απ' τη βιαιότητα του αδιαίρετου σχήματος «αγάπη-τρόμος».

Φυσικά, αν δεχτούμε τη λογική του πατέρα, αν επιμείνουμε σε μια αναμέτρηση μαζί του, τότε το γυναικείο προβάλλει σαν μια αβάσταχτη διαφορά· αν όμως αυτή η αναμέτρηση λησμονηθεί ή αποσιωπηθεί, το κενό μπορεί να γεμίσει με ομορφιά, με πολύτιμες παρουσίες: «το κενό τού κόσμου θα 'ναι παντοτινό / μα το κορμί μου το τραβά το πλήρες / εκεί όπου βασιλεύει ο θάνατος / (με τραγούδια των φτωχών και με καμπάνες)» (TO 170). Προβάλλοντας το θάνατο έξω απ' τον εαυτό του και προσδίδοντάς του ιδιότητες βασιλιά, ανακαλύπτει μια μαγική περιοχή κι αυταπατάται, πιστεύοντάς την πραγματικότητα, ενώ δεν είναι παρά το κορμί της μητέρας, που διευρύνθηκε κι έγινε χώρα. «Μες στα κοχύλια και τις πέτρες κάτω απ' το Πόντε Βέκιο / θα δουν τον Άρνο να τρελαίνεται απ' τα φώτα / οι άνηθοι με τα λευκά στήθη πάνω στο σκοτεινό νερό / κι οι νεαρούλιδες της Ρώμης θα βουτάνε απ' τα γεφύρια / σ' έναν Τίβερα κίτρινο απ' τους θόλους και τις αφίδες, / και στο Σκαντιάνο θ' ανεβαίνουν με φωνές στο βαγόνι / οι φοιτητές, σβέλτοι μες στ' ανοιχτόχρωμα πανωφόρια, / και στην Κρεμόνα τα γυμνασιόπαιδα θα τρέχουν προς τον Πάδο / ασπράφτοντας στον ήλιο που καίει το τελευταίο χιόνι...» (UC 98)· όταν, το 1949, ο Pasolini εισάγει τις εξπρεσιονιστικές αιχμές στο φόντο του ποιήματος, βρίσκει ένα στήριγμα που θα τις κάνει να διαρκέσουν, μα τις έχει ήδη καταδικάσει: να εξαπλωθούν σε μια επιμέρους, περιορισμένη πραγματικότητα, σε μια επιφάνεια που δεν ωθεί σε βάθος την αναμέτρηση με τον πατέρα. Οι εξπρεσιονιστικές του αυθάδειες αφορούν πάντα και αποκλειστικά στις περιγραφές της φύσης, πληρούν χώρους ήδη προκαθορισμένους: δεν κλονίζουν τις δομές της ίδιας της αντίληψης και της αφήγησης, όπως στους άλλους, τους πιο αυθεντικούς (και μεγαλύτερους) εξπρεσιονιστές. «Πατρών» ανδρικών σωμάτων, κομμένα απ' το «μητρικό ψαθάκι», ένας κόσμος χωρίς τις γυναίκες, μα υπό την προστασία της μητέρας³³ – ένα μητρικό κορμί, στο οποίο η πράξη του έρωτα μπορεί να επαναληφθεί αμέτρητες φορές, χωρίς να καταλήξει στη φρίκη:³⁴ «[βλέπεις] σε κάθε πράξη – που σε κάνει να προχωράς / ή να μένεις πίσω από ένα καινούργιο σώμα, όμορφο, / σώμα νιότης – μια πράξη έρωτα...» (RT 18)· ένα τεράστιο μητρικό σώμα, γύρω απ' το οποίο μπορείς να περπατάς μια ζωή, βέβαιος ότι ποτέ δε θα φτάσεις: ο ερωτισμός είναι ο τρίτος τρόπος φυγής απ' το επίκεντρο του φόβου.³⁵

Το 1949, ο Pasolini γράφει και το *La scoperta di Marx* και βάζει στον πρόλογο μια φράση τού Γκόρκι: «Ξέρω ότι οι διανοούμενοι στα νιάτα τους νιώθουν πράγματι τη φυσική κλίση προς το λαό και πιστεύουν ότι αυτό είναι αγάπη. Μα αυτό δεν είν' αγάπη: είναι μηχανική ροπή προς τη μάζα». Παραθέτοντας αυτά τα λόγια, ο Pasolini πιστεύει ότι αποσπάται οριστικά απ' τον ρομαντικό λαϊκισμό, αντικαθιστώντας τον με μια επιστημονική θεώρηση των ταξικών σχέσεων. Ωστόσο (καθώς ο Pasolini επιμένει να μην κάνει διάκριση ανάμεσα στην αγάπη ως συμμετοχή στη ζωή και στην αγάπη ως κριτική της ζωής), η φράση του Γκόρκι δεν κάνει άλλο απ' το να επιβεβαιώνει τη βασική διχοτόμηση: ο κόσμος είναι χωρισμένος στα δύο – αφεντικά και δούλοι, όπως πρώτα υπήρχαν πατέρες και μητέρες. Είναι σωστό ν' αγαπάς τους μεν και να μισείς τους δε – το επιβεβαιώνει ο Marx· πάνω σ' αυτό, ως γνωστόν, ο Pasolini θα συνεχίσει επί είκοσι χρόνια να πλέκει ακροβατικές αντιφάσεις (λογική/σπλάχνα, πάθος/ιδεολογία, πίστη/έλεος κ.ά.), χωρίς να χάνει την υποψία ότι όλη αυτή η διαλεκτική λύσσα, αυτό το étalage των ενοχών, έχει ως μοναδικό σκοπό ν' απομακρύνει το «πανάρχαιο ποτήριον» του συνεκτικού κόσμου που τον αποκλείει ολοκληρωτικά: «η απελπιστική κατάληξη / να 'σαι απόβλητος ενός πλήθους / άλλων: όλων των ανθρώπων, αδιάκριτα, / όλων των φυσιολογικών, που είναι δική τους τούτη η ζωή» (PR 44). Η ιδιοκτησία, με την οικονομική της έννοια, συγγέεται με την «κυριαρχία τού κόσμου» από ψυχολογική άποψη³⁶ κι η ιδιοκτησία αγαθών συγγέεται με την κτήση μιας γυναί-

κας· οι «ενήλικες λύκοι» μπορούν ν' ανήκουν σε οποιαδήποτε κοινωνική τάξη: «αυτοί, ναι, έτοιμοι, ενήμεροι για την τιμή / της ζωής: φύλακες λατρευτών / ή αρχηγοί κρατών, κλέφτες ή δούλοι, / αριβίστες ή εξουσιαστές, βασιλείς ή έσχατοι / των παριών, όλοι, απ' τα πιο άγουρα / χρόνια, μες στον κανόνα που τους θέλει όμοιους: / να μην καταλαβαίνουν, να καταλαβαίνουν χωρίς να χάνονται ποτέ» (RT 88). Μετά από κείνα τα είκοσι χρόνια, ακολουθούν επικίνδυνες διακρίσεις, γνωρίσματα που αποδίδονται στους φτωχούς, αλλά θα μπορούσαν ν' ανήκουν και στους αστούς: η ανεμελιά, η σκοτεινή βία, η ζωντάνια, η ευθυμία· κι άλλες υποδιαίρεσεις, ανάμεσα στις οποίες και κάποια φλογερή διαίσθηση της ιστορικής ψυχολογίας – μα δεν αρκούν, και συνεχίζουμε ν' αναρωτιόμαστε γιατί: επειδή ο Pasolini ανέχεται την αθωότητα μόνον από ένα συγκεκριμένο επίπεδο εισοδήματος και κάτω.

Αυτό που αγαπά στους αθώους, είναι η απρονοησία τους, η αδυναμία τους να διαφυλάξουν (να διαφυλαχτούν): σκορπίζουν χωρίς μικροψυχίες το κορμί τους και, ναι, χάνονται. Τι τον έλκει σ' αυτό το χάσιμο; Απ' τη μια, η επιστροφή της παλιάς έμμονης ιδέας, και τίποτα δεν είναι πιο ελκυστικό απ' αυτό που μας τρομάζει, αρκεί να το κοιτάξουμε μέσα από ένα προστατευτικό φράγμα: το χάσιμό του τον έλκει, όταν το προβάλλει στους νεαρούς πατέρες που «χάνονται» κοινωνικά και πολιτισμικά, μα «κατέχουν» σεξουαλικά: σύμμαχοι, που μπορούν να επιδείξουν εξημερωμένο το επικίνδυνο θηρίο της φυσικότητας. Απ' την άλλη, το «χάσιμο» είναι το αντίθετο της «αναγνώρισης»: οι φτωχοί του Pasolini, εκτός του ότι βρίσκονται κάτω από ένα οικονομικό standard, είναι εκείνοι που δεν έχουν εγγραφεί στα μητρώα του κόσμου: γεννιούνται και πεθαίνουν, χωρίς ποτέ ν' αποκτήσουν δική τους ταυτότητα στο παγκόσμιο παζάρι των σημείων. Αν είναι κάτι που αποστρέφεται ο Pasolini, είναι το ν' αναγνωριστεί ως σημείο μεταξύ σημείων, γιατί κάτι τέτοιο θα σήμαινε ότι είναι σαν όλους τους άλλους, ότι διέπεται από έναν κοινό νόμο· ο Pasolini χρησιμοποίησε τα βάσανα της διαφοράς, για να μην αντιμετωπίσει κάτι πιο επώδυνο: την ομοιότητα.

Κάποτε μου έγραψε (και το έλεγε για να με καθησυχάσει): «για μένα, η περηφάνια που ήμουν ποιητής, υπήρξε πιο ισχυρή απ' τη ντροπή που ήμουν διαφορετικός».³⁷ η εκλογή που πυροδοτεί μια κατάρα, σύμφωνα με μορφές περιεχομένου που χαρακτηρίζουν τους *décadents* – θέση, που έχει βαθύτατες εξωλογοτεχνικές ρίζες στην ομοφυλοφιλική φαντασία, καθώς συνδέεται με την ιδέα ότι ο ομοφυλόφιλος είναι ένα «αστείο της φύσης» ή, ακόμα χειρότερο, ένας κακός γιος της φύσης, που τιμωρείται για την κακία του με δυσμορφία (μέχρι του σημείου να ταυτίζεται με την κατηγορία των «σημαδεμένων απ' το Θεό»). Πολύ δύσκολα θα ευχαριστήσει κανείς έναν δύσμορφο νάνο, διαβεβαιώνοντάς τον ότι «είν' ένας άνθρωπος όπως όλοι οι άλλοι»: θα προτιμήσει πάντα να είναι κάτι το ιδιαίτερο, ώστε να μη βρεθεί αντιμέτωπος με τη γυμνή, ανεπανόρθωτη δυσμορφία του.³⁸ Σημείο μεταξύ σημείων. Το εμπόριο με τον πόνο, το σκοτάδι. Ο πατέρας γίνεται σκιά, ζει στη σκιά: ανίκανος, εξαιτίας όχι της δύναμης, αλλά της αδυναμίας του· γιατί εμποδίζει το γιο να δεχτεί τα ίδια του τα όρια. Η αποδοχή της σκιάς σημαίνει την εισδοχή στη δυστυχία του πατέρα, κι εκεί, κατά έναν μυστηριώδη τρόπο, ένα μαρτύριο μεγαλύτερο απ' το δικό του, χωρίς ανταμοιβή. Ο Pasolini δεν μπορεί να παραδεχτεί ότι είναι όμοιος, γιατί δεν ανέχεται να 'ναι λιγότερο ίσος απ' τους άλλους: «κι έπειτα αποδείχτηκαν όλοι τους πολύ καλύτεροι από μένα / κι εγώ αποδείχτηκα άνθρωπος κατώτερης γενιάς» (TO 8). Δεν απομένει παρά η αέναη επανάσταση· η μόνη ωραία επανάσταση είναι η αποτυχημένη. Ο μαρξισμός είναι το τελευταίο κομμάτι της φυγής: πολεμά ενάντια στον αστό πατέρα (αναζητώντας εναγώνια αδελφούς-συμμάχους: τους χωρικούς του Φριουλι, τους υποπρολετάριους της Ρώμης, τους Νότιους, τους Αραβες, τους Κεντροαφρικάνους...), για να ξεφύγει απ' τον υπαρξιακό κόμπο, που έχει ακριβώς τη μορφή φαύλου κύκλου· τη μορφή του «Δεν είμαι κατώτερος απ' αυτούς που περιφρονώ» του Baudelaire ή του «Δε θα γραφόμεν ποτέ σε μια λέση που θα με συγκρατέλεγε μεταξύ των μελών της» του Graucho Marx. «Εκείνοι» είναι οι εγγυητές του τρόμου που επι-

τρέπει την ύπαρξη: «Αχ, μιλώ, βλέπεις, σ' έναν γενικό πληθυντικό: Εκείνοι! / Με τη συνενοχή αγάπη του τρελού για την αρρώστια του» (PR 129).

Σ' ένα θαρραλέο δοκίμιο, σχετικά με τον Pasolini-«διαφθορέα», ο Fortini έγραφε: «Ο κανόνας που έπρεπε να παραβιάσει, δεν ήταν –όχι αποκλειστικά, τουλάχιστον– εκείνος της ετεροφυλοφιλίας, αλλά ο πολύ βαθύτερος κανόνας του “Καλού” ή της αναγνώρισης της ισότητας (χριστιανικής ή καντιανής) με τον άλλο»³⁹ ενώ, σχεδόν είκοσι χρόνια νωρίτερα, ο Fortini είχε γράψει: «[Ο Pasolini] δημιουργεί μια σειρά έργα, μέσω των οποίων –και όχι μέσα απ' τα οποία– κατορθώνει να δώσει απτές ποιητικές εικόνες».⁴⁰ Ελπίζω ότι τα όσα είπα μέχρι τώρα, διευκολύνουν την κατανόηση της σχέσης που υπάρχει μεταξύ των δύο ισχυρισμών: το να γνωρίζουμε ότι δεν υπάρχει ποιοτική διάκριση ανάμεσα στο «εγώ» και στο «εκείνοι», σημαίνει ότι γνωρίζουμε πως το νόημά μας δίνεται από κώδικες που δεν υπόκεινται στην εξουσία μας: επομένως, η κατάργηση της πρώτης διχοτόμησης («εγώ»/«εκείνοι») θα έφερνε αυτομάτως την κατάργηση και της δεύτερης (έκφραση/πραγματικότητα): κάτω από κάθε σημείο υπάρχει ένα άλλο σημείο, κι όποιος τα εκφράζει, είναι κι ο ίδιος σημείο. Ο Pasolini, αρνούμενος την ομοιότητα, αρνείται να γίνει σκλάβος των κωδίκων: όπως ακριβώς δεν μπορεί ν' ανηχεί το να είναι όμοιος με τους άλλους, αφού υποφέρει περισσότερο απ' τους άλλους και στερείται την αίσθηση που έχουν οι άλλοι, έτσι ακριβώς δεν μπορεί να αισθανθεί δέσμιος ενός στίλ – τα μολύνει όλα, μες στην αγωνία του να διατηρήσει την ελευθερία του από το στίλ.⁴¹ «διαπερνά» τα έργα, αναζητώντας μιαν αρχέγονη πραγματικότητα (ποίηση) που βρίσκεται από κάτω τους. Αναγκάζεται να κλέψει απ' όλους τους κώδικες (τους κώδικες «εκείνων»), για να προασπιστεί την προνομακική εικόνα, τη μεμβράνη που τον χωρίζει απ' τον κόσμο.

Αυτό που αποκάλεσα εξπρεσιονισμό, εμφανίζεται επομένως αλληλένδετο (στο επίπεδο των μικρο-υφολογικών φαινομένων) με τα πιο εμφανή μακρο-υφολογικά χαρακτηριστικά της παζολινικής γραφής: τον εκλεκτικισμό, τις αναφορές, το «φαλσέτο». Κι όλα αυτά εμφανίζονται αλληλένδετα με έναν δια-υφολογικό χαρακτήρα: την ανάγκη ν' αλλάξει συνεχώς λογοτεχνικά είδη κι εκφραστικές τεχνικές, ξεκινώντας κάθε φορά απ' το μηδέν,⁴² λες και κάθε φορά πρέπει να επινοήσει απ' την αρχή το είδος ή την τεχνική. Όποιος κατατρώγεται απ' την αυθεντικότητα, φοβάται το υπαρκτό, την ύπαρξη: «όποιος υπάρχει, πετά και βουλιάζει» (SP 19)· αυτό που υπερασπίζεται μαζοχιστικά ο Pasolini, είναι η ελευθερία από την ύπαρξη (την ύπαρξη «εκείνων»).

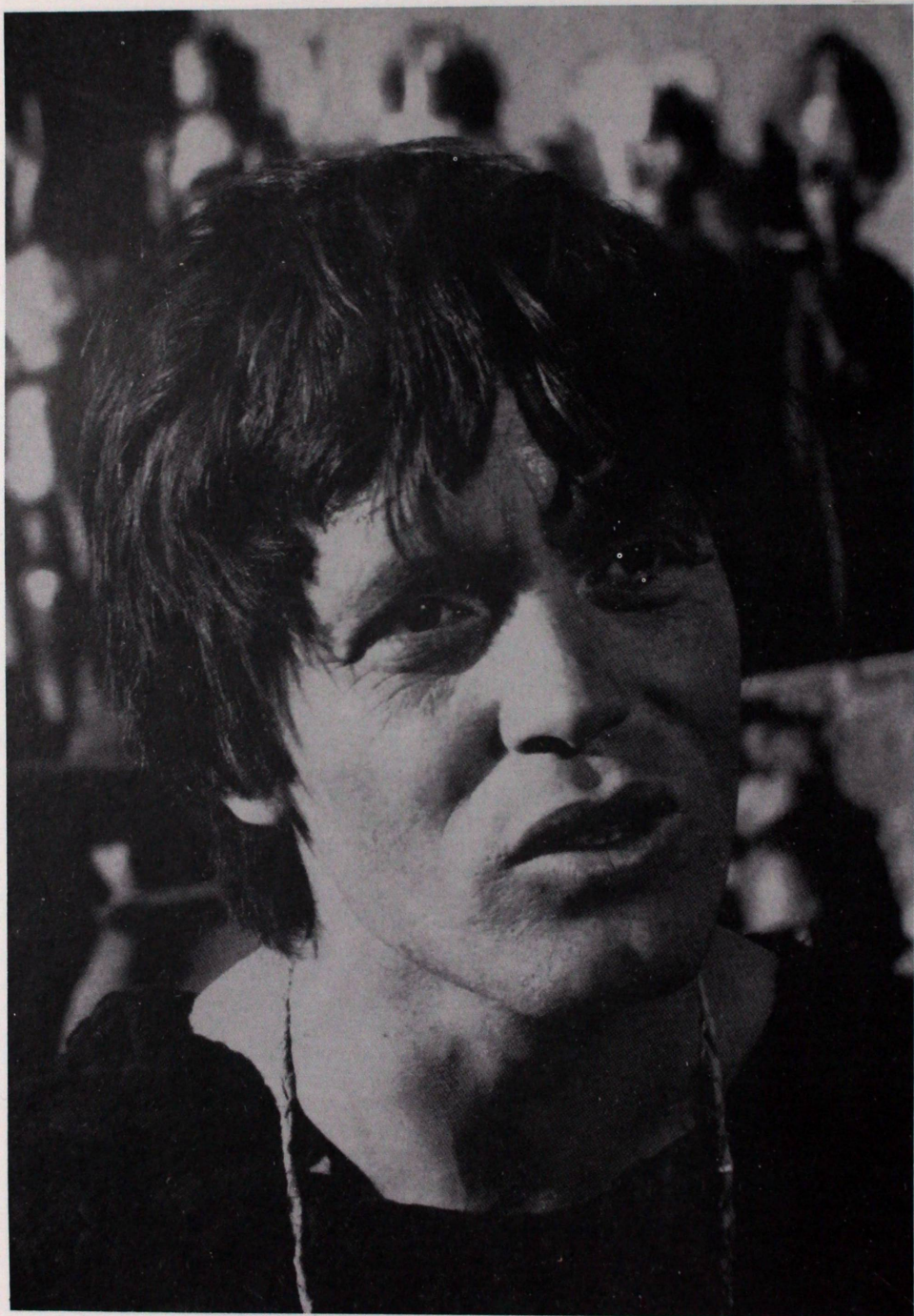
6.

Τώρα μπορώ ν' απαντήσω στις ερωτήσεις που έθεσα στην αρχή, σχετικά με τον κινηματογράφο: θ' απαντήσω σε λίγο, αφού πρώτα εξετάσω από κοντά το *Religione del mio tempo*, δηλαδή την ποιητική συλλογή που συμπίπτει χρονολογικά με το ξεκίνημα του Pasolini στη σεναριογραφία και τη σκηνοθεσία.⁴³ Μετά την ιδεολογική ένταση του *Ceneri* και ως το *Ricchezza*, αισθανόμαστε ότι επιστρέφουμε στο νευραλγικό κέντρο του σχήματος «αγάπη-τρόμος»: «ακόμα πιο τυφλή η αισθησιακή θλίψη / που δεν είναι αίσθηση αλλοιού» (RT 13)· ο εξπρεσιονισμός και πάλι αποκολλάται απ' τις λογικές αντιθέσεις που τον δομούσαν-μετρίαζαν και ξαναγίνεται μια άκαμπτη κίνηση: «κι είν' έρωτας – απελπισμένος πόθος / των αισθήσεων, διαυγής υστερία – αυτό / που ξεχνύνει το καστανό και το χρυσό στις πλαγιές» (RT 18)· «και σ' όλο τούτο το γίγνεσθαι, μια τερατώδης / καταστροφή συντελείται, λάμποντας από χαρά. / Είναι το εγώ που φλέγεται» (RT 17).

Ο πλούτος: τα πρώτα χρήματα από τα σενάρια και την επιτυχία των *Παιδιών της ζωής*, η μετακόμηση σε μια λιγότερο λαϊκή συνοικία [«πρώτα απ' όλα, καλά παιπούτσια, / ρούχα σοβαρά! Και σπίτι σε μια γειτονιά / που οι κάτοικοί της δε μοχθούν» (RT 37)]· πλούτος, που τον κάνει να

ντρέπεται· προσπαθεί να τον εξορκίσει, εξομοιώνοντάς τον με την επιθυμία των υποπρολεταρίων για χρήμα: «ο πόθος τους για τα πλούτη / είναι έτσι, αληθικός, αριστοκρατικός. / Σαν τον δικό μου» (RT 46). Ο Pasolini αποξενώνεται απ' την επιθυμία του για πλούτη: δεν αποδέχεται τη δική του κοινωνική γωνιά, γιατί αυτό θα σήμαινε απάρνηση όλων των άλλων πιθανών τρόπων ζωής· ο λαϊκός κόσμος, γεμάτος ερωτισμό, θα του γινόταν για πάντα απρόσιτος – και κάνει πίσω. Μα κάτι συμβαίνει στους στίχους του: τα τριόστιχα εξαφανίζονται, και στη θέση της ευάερης, απλόχωρης μουσικής, μπαίνει η συσσωρευση: «τώρα κλωστές λεπτές / ομίχλης, άπραγης μες στα τείχη / του υδραγωγείου, πνιγμένου / από σπιτάκια –λες– σκυλιών / και δρόμους σωριασμένους, παρατημένους, / να τους βαδίζουν μόνο εκείνοι οι φτωχοί. / Τώρα ξεσπάσματα ήλιου, σε λιβάδια από σπηλιές / και τρύπες, μπαρόκ της φύσης, με πράσινα / απλωμένα από 'ναν κουρελή Κορό· τώρα χρυσές πνοές / στις πίστες όπου μ' εξαίσια καφετιά καπούλια / τρέχουν τ' άλογα...» (RT 24)· ο εξηρησιονισμός γίνεται πιο εμφαντικός, πιο μπαρόκ: «το πρόσωπο / γελά: κάτω απ' τα σαγόνια, τα κόκαλα / μασάνε λέξεις, λεηλατούν: / [...] / κουφάρι όπου όλη η νιότη / κείτεται, ανθισμένη, σαν φώκια νεαρή / μέσα σε κάσα ή σε λεκάνη» (RT 34). Πάντα, όπως είδαμε, η πραγματικότητα που αγαπά, περνά σαν πίνακας μπροστά απ' τα μάτια του Pasolini, που θέλει να την εκφράσει. Μα τώρα, έχει κανείς την εντύπωση ότι ο αέρας, που χωρίζει τ' όραμα απ' τα μάτια, πυκνώνει – η πραγματικότητα γίνεται ολοένα και περισσότερο φετίχ· τώρα πρωτοεμφανίζεται ένα επίθετο που, τα επόμενα χρόνια, θα γίνει leit-motiv: «μες στα ερείπια / απορροφημένα από μια λάμψη που 'ναι ζωή / σχεδόν ερωτική, ιερή μέσα στα βάσανά της» (RT 57).⁴⁴

«Στις καθωσπρέπει γειτονιές, έχει ησυχία· / μέσα της βολεύεται ο καθένας, / έστω και άνατρα, και θα 'θελε / να του γεμίσει κάθε βραδιά την ύπαρξή του» (RT 31): η «ησυχία» υπήρξε ανέκαθεν ο μεγάλος εχθρός στο θεματικό σύστημα του Pasolini: η ησυχία είναι η τρομερή ιδιότητα της καθημερινότητας, που απωθεί ανελέητα το διαφορετικό· με την ησυχία, ο αποκλεισμένος βρίσκεται αντιμέτωπος με το μηδέν της ύπαρξής του, με τον αιώνια μάταιο έρωτά του: «εκείνοι οι δυο μέσα στον ήλιο / πηγαίνουν ανάλαφροι· κι είμαι σαν το παιδί / που δεν κλαίει μονάχα γι' αυτό που δεν έχει, / αλλά και γι' αυτό που δε θ' αποκτήσει...» (RT 72). Επανεμφανίζεται ο κίνδυνος του να πρέπει ν' αγαπά-μισεί όλο τον κόσμο· μ' ένα απ' τα συνηθισμένα εγωιστικά ξεσπάσματά του, ο Pasolini ανατρέπει την κατάσταση, προβάλλοντας τον ψυχολογικό κίνδυνο έξω απ' τον εαυτό του – σ' έναν κοινωνικό κίνδυνο: ο κόσμος όλο εξομοιώνεται πολιτισμικά, η αστική τάξη νίκησε κι έχει κατακυριεύσει τα πάντα· το μίσος που νιώθει το «εγώ» για την πραγματικότητα, είναι ένα ιδεολογικά δικαιολογημένο μίσος: «αρνούμενος τον κόσμο, αρνούμαι τις νέες του εποχές / ή νιώθω γι' αυτές αδιάκριτη οργή, / βλέποντας την καθεμιά τους / μολυσμένη απ' την ίδια δυστυχία» (RT 156). Το τέρας, αποκλεισμένο (και τρομοκρατημένο από την ύπαρξη και μόνον), μπορεί να παρουσιαστεί ως μάρτυρας ενός αγωνιστικού παρελθόντος, που αντιτίθεται στη σύγχρονη ισοπέδωση, όπου η ησυχία είναι μια απατηλή κοινωνική ανακωχή: «δεν ξέρω αν μπορώ να επιστρέψω στην ξεπερασμένη / αγωνία, / και από ποιον καινούργιο δρόμο / να οξύνω πάλι τη λογική σε μίσος, / που μοιάζει να ξεφεύγει απ' την ησυχία του κόσμου» (RT 154). Μάταια μεταθέτει το φόβο στους άλλους [«αν κοιτάξω στα βάθη της ψυχής / κάθε ανθρώπου ζωντανού απ' τις στρατιές / της εποχής μου [...] / βλέπω πως απ' τις μύριες πιθανές ιεροσυλίες / [...] ό,τι απομένει / παντοτινά σε όλους είν' η αναντρία» (RT 92)]· κάτω απ' την οργή, υπάρχει το αβάσιμο μαρτύριο ενός αναίσθητου ρόδου: «ένα δύστυχο ρόδο ανυπεράσπιστο, γυμνό / [...] που βρίσκεται στον ήλιο, στον αέρα, / ζωντανό, μα με ζωή που το πλανεύει, / το ταπεινώνει, το κάνει σχεδόν να ντρέπεται / που είναι τόσο άξεστο / μες στην υπέρτατη του τρυφερότητα του λουλουδιού. / [...] / Παραιτούμαι από κάθε πράξη... Ξέρω μονάχα / πως σ' αυτό το ρόδο μπορώ ν' ανασώω, / σε μία μόνο, πενιχρή στιγμή, / το άρωμα της ζωής μου: το άρωμα της μητέρας μου» (RT 160).



Βασιλιάς Οιδίπουσ (Franco Citti)

Ήδη, μια ακόμα φορά, όταν ήταν παιδί, βρέθηκε βυθισμένος στην τρομερή ταύτιση: «τότε / ο κόσμος των εμμονών μου / ήταν ο κόσμος του κεφαλαίου: ήμουν χαμένος / μέσα του σαν άρωμα στο φρούτο του, / σαν θαλωρή στο φως σου, ήλιε» (RT 154): Ξέφυγε, δείχνοντας εμπιστοσύνη σε «ακραίες» λέξεις και με μια μακριά σειρά παρατάσεων, συνδεδεμένων με τη μαρξιστική ιδεολογία: τώρα πιστεύει ότι ο μαρξισμός βρίσκεται στο τέλος του· προσπαθεί να τον ακολουθήσει, ακολουθώντας τους φτωχούς στη Γουινέα, τελευταία γη του εξπρεσιονισμού [«γεννιέται ένα κτηνώδες ρόδινο χρώμα / εκεί όπου το χωριάτικο φύλο που ο καθένας έχει / σχεδιάσει σε παντελόνια από εύθυμο βαμβακερό, / σε φούστες αγορασμένες στα ινδιάνικα μαγαζιά, / μόνο με μάτια και κύκλους παγωνιών, / σαν νησί σκαμπανεβαίνει σ' έναν ωκεανό / όπου ακόμα βρυχιέται μια έκρηξη / πρόσφατη και βουλιαγμένη μες στα κύματά της, / Λουλούδια όλα ομοιόχρωμα, βαμβακερά, / μάτια και κύκλοι γεμίζουν τις Γουινέες / σκαμπανεβάσματα στη μπόχα ενός φόνου» (PR 17)], μα δε θα 'χει τη δυνατότητα –το ξέρει– γι' άλλες καθυστερήσεις σ' αυτό το δρόμο: πρέπει να πάρει άλλο δρόμο, να διασχίσει τον εξπρεσιονισμό. Το *La Guinea* είναι το δεύτερο συστατικό του *Poesia in forma di rosa*: το τρίτο θα είναι το *Poesie mondane*, μια σειρά σημειώσεων που έγιναν στο κινηματογραφικό σετ.

Ο «ήλιος» (κι έχω δώσει ορισμένα παραδείγματα) στο θεματολογικό σύστημα του Pasolini είναι σημείο του ανοιχτού, της αμφιλεγόμενης ενότητας του καθημερινού: «χανόμαστε» στον ήλιο· ο ήλιος, με την τρομερή του γοητεία, είν' η ζωή: «μες στην παραφορά / της αγάπης μου για το Αγίασμα στον ήλιο» (PR 20): ο ήλιος είναι πιο σύγχρονος από καθετί σύγχρονο: «φασουλής / μ' ένα μοντερνισμό της φωτιάς, στον ήλιο / που η σημασία του είναι κι αυτή στην πράξη» (PR 25). Το κινηματογραφικό φιλμ γράφεται με τον ήλιο, με το φως· το σημείο της ομοιότητας γίνεται μέσον έκφρασης, που ξαναβρίσκει το νόημα μέσ' απ' τη βία: «πρόβατα / κόντρα στο φως (βάλε, βάλε, Τονίνο, / πενιτάρη, μη φοβάσαι / ότι θα σπάσει το φως –ας κάνουμε / αυτό το γύρισμα κόντρα στη φύση!» (PR 19). Το φως τρυπά, σπάζει· στο επίπεδο της δράσης, κάνει ό,τι κι ο εξπρεσιονισμός στο επίπεδο του στυλ: «μόνον ο ήλιος / σημαδεύοντας το φιλμ μπορεί να εκφράσει / μέσα σε τόσο παλιό μίσος λίγη παλιά αγάπη» (PR 25): ή, μάλλον, μέσα στο φιλμ, ο ήλιος θα ξαναγίνει στυλ: «το στυλ, αυτό που συγγέει / τον ήλιο, τον ήλιο τον αληθινό... / ...με τον ήλιο / του φιλμ: κολλώδες, κοκκώδες γκρίζο, / λευκότητα λεκάνης, εντυπώνεται, εντυπώνεται / –ο υπέρτατος ήλιος που βρίσκεται στη μήμη, / με την ίδια φυσικότητα, όπως και την ώρα / που είναι ψηλά και ταξιδεύει στον ουρανό προς / ατέλειωτα ηλιοβασιλέματα δυστυχημένων τόπων» (PR 169) – μα αυτό είναι δουλειά του μοντάζ. Ας θυμηθούμε τη διαφορά που ο θεωρητικός Pasolini θέτει μεταξύ κινηματογράφου και κινηματογραφικής ταινίας: η ταινία είναι το νεκρό προϊόν, που επιτυγχάνεται με διακριτικά κοψίματα στο συνεχές του κινηματογράφου. Το στυλ είναι θάνατος, που επαναλαμβάνεται επ' άπειρον· μέσω όμως του φωτός, είναι πάντα δυνατή η επιστροφή στη ζωή που βρίσκεται πέρα απ' το στυλ: «το να κάνεις κινηματογράφο, είναι σαν να γράφεις πάνω σε χαρτί που καίει!»⁴⁵

«*Ma το επαναλαμβάνω*: δεν είναι παρθένοι...» (RT 162)⁴⁶ τοποθετημένο μπροστά στο τρομαχικό μυστήριο μιας πραγματικότητας όχι πια ανταγωνιστικής, με άκαμπτους πια τους όρους «εγώ» και «κόσμος», το «εγώ», για να σπάσει το διάφραγμα, χρειάζεται μια επίτονη διαβεβαίωση, όπου μπαίνει στο παιχνίδι κι ένα στοιχείο προφορικό-σωματικό· εδώ, στο τέλος του *Religione*, αρχίζει ένας υφολογικός μηχανισμός, που χρησιμοποιήθηκε πολύ στη συνέχεια: η παρέμβαση του δημιουργού σε πρώτο πρόσωπο («επαναλαμβάνω», «σας λέω», «εί!»...). Στη αρχή του *Poesia in forma di rosa*, γράφοντας γι' αυτά που του μένουν να κάνει, λέει: «θα μπορώσα / να επιστρέψω στην υπέρση φάση / της ζωγραφικής... Νιώθω κιόλας τους βουβούς / σπασμούς της κοιλιάς, στο λαϊκό / διασημότητες τεχνικής» (PR 33). Ο κινηματογράφος παρατείνει τον εξπρεσιονισμό, τον αποδιώχνει και τον ξαναζωντανεύει με τρόπο πιο ριζοσπαστικό:

αυτό που ήταν μια μεταφορική «κίνηση», γίνεται πραγματική, εμπλέκοντας το φυσικό: το φως και το σώμα.

7.

Ξεκινώ από ένα δεδομένο στοιχείο· ή, μάλλον, από δύο δεδομένες πλευρές, που καθορίζουν σαφέστερα, νομίζω, τον κινηματογράφο του Pasolini: τον ερασιτεχνικό χαρακτήρα των ηθοποιών (που όχι μόνο δεν συγκαλύπτεται, αλλά είναι και ζητούμενο και διαφυλάσσεται ζηλότυπα) και τη χρήση «πραγματικών» χώρων για το γύρισμα, με τις ελάχιστες δυνατές παρεμβάσεις.⁴⁷ «Δε διαλέγω ποτέ έναν ηθοποιό για τις υποκριτικές του ικανότητες· δηλαδή, δεν τον διαλέγω ποτέ επειδή παριστάνει ότι είναι κάτι άλλο απ' αυτό που είναι· τον διαλέγω γι' αυτό ακριβώς που είναι».⁴⁸ Ο ηθοποιός χρησιμοποιείται για τη ζωική του δύναμη και για το σώμα του· τα βαριά και παράξενα κοστούμια που μερικές φορές τον φυλακίζουν, άλλο δεν κάνουν απ' το ν' αναδεικνύουν καλύτερα τη γύμνια του αληθινού του προσώπου· δεν του ζητείται να συνεργαστεί στη δημιουργία ενός ρόλου, αλλά *ανιχνεύονται* οι συμπώσεις ανάμεσα στις αντιδράσεις του ως πραγματικού προσώπου κι εκείνες που του επιβάλλονται: τις αντιδράσεις του ρόλου (προσέχοντας πάντα να παραμένουν εμφανή τα ίχνη της μη απόλυτης σύμπτωσης): «να φεύγει καθετί το άχρηστο, κι αντίθετα, να συλλαμβάνεται εκείνη η στιγμή της αλήθειας που μπορεί, ναι, ν' αστράψει στο βλέμμα του, στο χαμόγελό του, ενώ κινηματογραφώ».⁴⁹ «από τους επαγγελματίες ηθοποιούς ζητώ τον μη επαγγελματισμό»⁵⁰ «στον μη επαγγελματία ηθοποιό δέλω τύποτα, δεν του εξηγώ καν το ρόλο που πρέπει να ερμηνεύσει [...] του έλεγα απλώς: "Τώρα θυμώνεις", κι εκείνος θυμόμω με τον τρόπο που ήταν μαθημένος»⁵¹ η κακή ηθοποιία γίνεται ουσιαστικό στοιχείο: δεν αποτελεί διαταραχή της ταινίας, μα μέρος της βαθύτερης έννοιας της ταινίας: το νόημα δεν είναι στη φράση, μα στη μη αντιστοιχία με το ύψος της φράσης (ή του κάδρου). Ο Οιδίπους που θρηγεί, δε μας οδηγεί μέσα στην τραγωδία, όπως στον Σοφοκλή: είναι ο Franco Citti, με τη φάτσα του υποπρολετάριου, που προφέρει τα λόγια ενός θεϊκού θύματος, και το νόημα γεννιέται από τη σχέση ανάμεσα σ' αυτές τις δύο μορφές θύματος. Το ίδιο ισχύει και για την υλική πραγματικότητα: τους χώρους· «πληγαίνω σ' ένα οποιοδήποτε μέρος που διαλέγω μες στη φύση, όχι κατασκευασμένο, και συλλέγω υλικό ανάλογα με το φως, ανάλογα με το τι υπάρχει εκεί».⁵² Μια εσκεμμένη (ή, εν πάση περιπτώσει, δεκτική) συντακτική αδεξιότητα υπογραμμίζει την έλλειψη σύμπτωσης ανάμεσα στους πραγματικούς χώρους και τις χωροχρονικές συντεταγμένες της αφήγησης: οι χώροι παραμένουν παρόντες, και πάνω τους στήνεται μια ιστορία· κι αντίστροφα: η ιστορία δεν είναι παρά μια πρόφαση, για να συλληφθεί μια πραγματικότητα που βρίσκεται έξω και κάτω απ' αυτήν.

Τα δεδομένα σχήματα του κινηματογράφου αναπαράγουν τη διττή δομή που προϋπέθετε ο λογοτεχνικός εξπρεσιονισμός, με την ίδια επιθετική δριμύτητα: «μια μηχανή, που δεν είναι τυχαίο ότι αποκαλείται "λήψεως"».⁵³ Το προϊόν που επιτυγχάνεται μέσω της τεχνικής, είναι ένα εύθραυστο περίβλημα, συναρπαστικό, ακριβώς επειδή αφήνει την αμφισβημία της καθημερινότητας να διαφανεί: «του έλεγα απλώς να πει "έξι μισό"· έπειτα, στο ντουμπλάζ, του έβαλα στο στόμα τις λέξεις "σε μισό" [...] αφήνοντάς τες να ζουν στην αμφισβημία της ύπαρξής τους»⁵⁴ μέσα απ' το μάτι της κινηματογραφικής μηχανής, μπορεί κανείς να κλέψει το εκθαμβωτικό εκείνο πράγμα που είναι το φυσιολογικό: «το να βλέπεις την αναπαράσταση μιας ερωτικής σκηνής [...] είναι σαν να κοιτάξεις με το αντικειμενικό –έστω και συγκινημένο– βλέμμα του λογίου, ένα κείμενο υπερβολικά θεόρατο για να ερμηνευτεί».⁵⁵ Μα η εικόνα είναι πιο επισφαλής απ' τη λέξη, γιατί βρίσκεται πιο κοντά στο πράγμα· ο Ninetto (ως χαρακτηριστική φιγούρα) είναι ανώτερος από τον Πατσαριέλο,⁵⁶ γιατί είναι πιο κοντά στους «άγραφους στίχους» της Morante – επομένως, είναι μεγαλύτερος ο κίνδυνος να παρασυρθεί από το ρέμα του *πράγματος*. Το

«ιερό» είναι μια εξασφάλιση ενάντια στο φόβο της ροής: «η φετιχιστική αγάπη μου για τα "πράγματα" του κόσμου μ' εμποδίζει να τα θεωρήσω φυσικά [...] δεν τα συνδέει σε μια σωστή ροή, δεν αποδέχεται αυτή τη ροή».⁵⁷ Η Πραγματικότητα προστατεύει απ' την πραγματικότητα.

Αναρωτήθηκα στην αρχή τι σημαίνει «αγάπη για την πραγματικότητα»: η αγάπη είναι μια αγάπη-τρόμος, τρόμος τού να μην είσαι τίποτα μπροστά στους άλλους που είναι τα πάντα· «ιερό» είναι εκείνο που δεν μπορεί να το κοιτάξει κανείς για πολύ χωρίς να λιγοψυχήσει.⁵⁸ «ο κόσμος για μένα μοιάζει φτιαγμένος από πατέρες και μητέρες, απέναντι στους οποίους νιώθω μια ολοκληρωτική γοητεία, φτιαγμένη από σεβασμό κι απ' την ανάγκη να βιάσω αυτό το σεβασμό με πράξεις ιεροσυλίας, ακόμα και βίαιες ή σκανδαλώδεις».⁵⁹ «μπορεί να φταίει μια παιδιάστικη ντροπαλосύνη. Μερικές φορές, διατάζω να μιλήσω στον ενικό ακόμα και σ' ένα σκύλο».⁶⁰ Το χαμόγελο του Ιάσονα αναφέρεται στο πραγματικό χαμόγελο του Giuseppe Gentile: ο Pasolini χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο για να μνημονεύσει την πραγματικότητα· μα η αναφορά (ήδη το είπα) είν' ένας τρόπος για ν' αποφύγει την αναγνώριση της θέσης του στην ενότητα του πραγματικού. *Nec tecum nec sine te*. Στο σαδισμό με τον οποίο χρησιμοποιούνται οι ηθοποιοί («για καμιά δεκαριά χρόνια, χειραγωγώντας τους ανθρώπους, τους κατοικησιμότητα»⁶¹), αντιτοίχει ο μαζοχισμός του ανθρώπου που θέλει συνεχώς ν' αγγίξει την πραγματικότητα, η οποία τον αποκλείει. Η πραγματικότητα που αγαπά ο Pasolini (η Πραγματικότητα), είναι απλώς μερική, είν' η ανυπεράσπιτη όψη της ίδιας τρομερής πραγματικότητας που τον έχει αποκλείσει, κι ό,τι αγαπά σ' αυτήν, είν' η ανάμνηση του αποκλεισμού· μια πραγματικότητα ανυπεράσπιτη όπως η μητέρα, ιερή όπως αυτή – ένα παιδιάστικο καταφύγιο, ελκυστικό, γιατί καϊδεύεται απ' τα ρίγη.

8.

«Διαλέγω τους ηθοποιούς για τους λαϊκούς, ας πούμε, ή αθώους ρόλους μεταξύ των μη επαγγελματιών, ενώ, για τους αστούς, τους συνειδητοποιημένους κ.λπ., μεταξύ επαγγελματιών ηθοποιών.»⁶² Γιατί αυτή η ασυμμετρία; (Μου έρχεται στο μυαλό η ασυμμετρία απ' την οποία ξεκίνησα: η μεταφορική ένταση που υπάρχει στη διάλεκτο, μα όχι στα ιταλικά.) Γιατί λοιπόν; Οι εξηγήσεις εμπειρικού τύπου που προσπαθεί να δώσει ο Pasolini, δεν πείθουν: «η ιδέα τού να πάρεις έναν μιλανέζο βιομήχανο για να παίξει τον μιλανέζο βιομήχανο, είναι πρακτικά ανεφάρμοστη».⁶³ «προφανώς, δεν μπορώ να ζητήσω από ένα μηχανικό ή ένα συγγραφέα να έρθουν και να παίξουν τον εαυτό τους: γι' αυτό καταφεύγω στους ηθοποιούς».⁶⁴ Οι εξομολογήσεις μιας φυσικής απέχθειας απέναντι στην αστική πραγματικότητα φαίνονται πιο ειλικρινείς: «δεν μπορώ να κάτσω να παιδεύομαι για να παρουσιάσω έναν μιλανέζο βιομήχανο – ένα χρόνο να το σκέφτομαι, κι ύστερα γυρίσματα: θα εκνευρίζομαι, το απεχθάνομαι [...] μα ταινία υπ' αυτή την έννοια ρεαλιστική δεν μπορώ να την κάνω, γιατί... γιατί δεν μπορώ – εντελώς ωματικά».⁶⁵

Είπα, στην αρχή, ότι οι χαρακτηριστικοί τύποι του κινηματογράφου του Pasolini επιδέχονται ορισμένες εξαιρέσεις – κι η πιο σημαντική απ' όλες είναι το *Σαλσ*, πρώτα απ' όλα ως προς τη χρήση των ηθοποιών: «αυτή τη φορά, από τους επαγγελματίες ηθοποιούς ζητώ τον μέγιστο επαγγελματισμό, κι από τους μη επαγγελματίες, τον επαγγελματισμό»⁶⁶ μα ακόμα και η χρήση της μηχανής είναι πιο κανονική, κι οι χώροι των γυρισμάτων πιο «φτιασιδωμένοι»: αυτή τη φορά, η ταινία είναι ένα συμπαγές στιλιστικό αντικείμενο (ή θέλει να είναι, όσο το δυνατόν περισσότερο) κι όχι ένα δόχτυ με μεγάλες τρύπες που αφήνει ν' αναδύεται η υποκείμενη «ιερή» πραγματικότητα. Σε διαφορετικό βαθμό, μπορεί κανείς να πει το ίδιο και για το *Θεώρημα* και για το δεύτερο επεισόδιο του *Χοιροστασίον*: εντέλει, για όλες τις ταινίες όπου πρωταγωνιστεί η μουρζουαζία: επειδή η αστική τάξη σκότωσε το ιερό, θα έλεγε ίσως ο Pasolini· μα θα ήταν η

έσχατη απόπειρα να διαιρέσει την πραγματικότητα στα δυο, αποφεύγοντας να συνειδητοποιήσει ότι αυτό που καταλαμβάνει όλο το χώρο, δεν είναι η αστική τάξη, μα η ζωή. Δεν είμαστε διαφορετικοί σε σύγκριση με τη μία ή την άλλη στάση ζωής, αλλά με ολόκληρη τη ζωή – και τότε, να ποια θα 'ταν η εναλλακτική λύση: ή θεωρούμε ότι δεν καταδεχόμαστε να ζήσουμε, κι εξαφανιζόμαστε διακριτικά, ή αφήνουμε να εκραγεί το μίσος μας για τη ζωή, αρνούμαστε να φιλήσουμε το χέρι που χτυπά, κι αντιλαμβανόμαστε την ποίηση απλώς σαν απάτη. Μα ο Pasolini, με όλες τις προκλήσεις του, δεν υπήρξε ποτέ αυτό που υπήρξε ο Leopardi, μες στην αθόρυβη κοινοτοπία μιας μικρής πανσιόν της Φλωρεντίας: ένας κακόπιστος. Ο Pasolini πιστεύει στην ποίηση ως απόδειξη καλοσύνης, πιστεύει ότι η πραγματικότητα είναι ουσιαστικά καλή, κι έτσι αδυνατεί να πιστέψει ότι ένας ποιητής μπορεί να είναι αποκλεισμένος. Μέσω του κινηματογράφου, αρχίζει μια πάλη απεγνωσμένη, σώμα με σώμα, με την πραγματικότητα: θέλει ν' αποπλανήσει τη φύση και να τη βιάσει, να την εξαναγκάσει να τον δεχτεί. Κάνοντας κινηματογράφο, ο Pasolini διακινδυνεύει (και το αισθάνεται) να τιμωρηθεί, γιατί επιμένει να εισχωρήσει εκεί όπου δεν είναι ευπρόσδεκτος: για τον Pasolini, ο κινηματογράφος είναι «μια τέχνη να ζεις στη θέση του άλλου».⁶⁷

Το παιχνίδι (το είδαμε) έχει δύο όψεις και δεν μπορεί να παιχθεί μέχρι τέλους: το να χωθείς στο κρεβάτι της μαμάς, εντάξει, αφού ο μπαμπάς παραμένει εχθρός· μα αν μπεις πραγματικά στη θέση του πατέρα, σε βαθμό που να οριστείς και να κριθείς με τις πατρικές αξίες, το «εγώ» (φτιαγμένο διαφοροποιητικά) πεθαίνει. Η Πραγματικότητα (μερική) είναι ο χώρος που επινοήθηκε για ν' απομακρύνεται από τις συνήθεις σχέσεις εξουσίας που, αν αποκαλυφθούν, τινάζουν στον αέρα το κάστρο του «εγώ» και τη στενή συνοδεία του ερωτισμού του. Η πραγματικότητα (ακέραιη) είναι ανυπόφορη, όχι επειδή σκοτώνει το ιερό, μα επειδή σκοτώνει το καταφύγιο της Πραγματικότητας. Για τον Pasolini, ένας αληθινός αστός, στο έπακρο των λειτουργιών του, ακόμα και σε μια δική του ταινία, θα του ήταν ανυπόφορος, γιατί θα τον μετέφερε ολοκληρωτικά στο παλιό, τρομερό οικογενειακό παιχνίδι, που ολόκληρη η ύπαρξή του δε θέλει (δεν μπορεί) πια να παίξει. Κι ακόμα παραπέρα, θα τον υποχρέωνε ν' ακυρώσει το διαφοροποιητικό ξεσκαρτάρισμα, πάνω στο οποίο φτιάχτηκε το «εγώ» του. Όταν ο Pasolini, μιλώντας γι' αυτό που σκοπεύει να κάνει μετά το *Σαλό*, λέει: «το βέβαιο είναι ότι δεν μπορώ ν' αντιμετωπίσω τον σύγχρονο κόσμο ρεαλιστικά· δε θα μπορούσα, δε θ' άντεχα σωματικά ν' αναπαραστήσω την εξουσία που με συνθλίβει»,⁶⁸ θα μπορούσε κανείς να μεταφράσει: «δε θ' άντεχα σωματικά ν' αναπαραστήσω τον εαυτό μου, χωρίς πια διαφορά ή ερωτισμό, στον κόσμο»: απ' την άλλη μεριά, το κείμενο «Απάρνηση της *Τριλογίας της ζωής*» υπάρχει για να υπενθυμίζει ότι κάθε φυγή προς τον ερωτισμό και το ιερό είναι πια αδύνατη. Έχει κανείς την εντύπωση ότι, μπροστά στη νέα επίθεση της ενότητας (που ο Pasolini ονομάζει «συναίνεση»),⁶⁹ ακόμα κι ο κινηματογράφος είχε εξαντλήσει την ορμή του – είχε τελειώσει, όπως κι ο εξπρεσιονισμός.

9.

«Και τότε είπα τους σκοτεινούς λόγους / που κυριάρχησαν στην επιλογή μου: / πόσες φορές, οργισμένα κι απερίσκεπτα, / δεν είπα να παραιτηθώ απ' την ιταλική υπηκοότητά μου! / Λοιπόν, παρατώντας την ιταλική γλώσσα και, μαζί της, / λίγο λίγο, τη λογοτεχνία, / παραιτούμουν απ' την εθνικότητά μου» (*PDC 12*): ο κινηματογράφος (μέσω της δι-εθνικότητας της εικόνας) τον απαλλάσσει από τον κώδικα της ιταλικής γλώσσας – μα και κάτι περισσότερο: είτε από ιστορική, είτε από θεωρητική άποψη, σχεδόν τον εξεπατά ότι απελευθερώθηκε από κάθε κώδικα. Ιστορικά, η οπτικοακουστική τεχνική είναι ακόμα νέα, και κανένας κώδικας δεν έχει αποκτήσει τη δύναμη να της επιβληθεί: το κινηματογραφικό ιδίωμα πρέπει να φτιαχτεί, κι αυτό γοη-

τεύει τον Pasolini: το ότι μπορεί να ελινοήσει εκ νέου τον κινηματογράφο: αυτή την εντύπωση έχει κανείς βλέποντας τις πρώτες του ταινίες· όπως στη διαγωγή και τρυφερή ανάμνηση του Bernardo Bertolucci (βοηθού σκηνοθέτη στο *Ακατόνε*): «Αυτό που ήταν πραγματικά μοναδικό, όταν φτιάχναμε το *Ακατόνε*, ήταν ο Pier Paolo που έλεγε: “να κάνουμε ένα τράβελινγκ”. Κι ήταν, πραγματικά, το πρώτο τράβελινγκ στην Ιστορία του Κινηματογράφου». ⁷⁰ Όπως παραδόξως, στην εξέλιξη του κινηματογραφικού ιδιώματος, η επιθυμία της παραβίασης γεννήθηκε πριν καν παγωθεί ένας κώδικας: σ' αυτό που ο ίδιος ο Pasolini ορίζει ως «ποιητικό κινηματογράφο», το εκφραστικό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται με μια σειρά συντακτικών παραβάσεων· στην αρχή, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Pasolini ένιωσε κοντά σ' αυτά τα πειράματα, αν μη τι άλλο επειδή τον γοήτευε η παραβίαση αυτή καθαυτή: «εγώ ο ίδιος νιώθω στη “μουβιόλα” (ή νωρίτερα, γυρίζοντας) το σεξουαλικό σχεδόν συναίσθημα της παραβίασης του κώδικα, σαν επίδειξη μιας κατάρριψης» (συναίσθημα που νιώθει κι όταν γράφει στίχους, μα που στον κινηματογράφο πολλαπλασιάζεται απέραντα: άλλο να γίνεσαι μάρτυρας στο δωμάτιό σου κι άλλο στη μέση της πλατείας). ⁷¹ Ταυτόχρονα, όμως, συνειδητοποιεί ότι και η υπερβολή των παραβιάσεων, όταν μάλιστα δεν υπάρχει ισχυρός κώδικας, κινδυνεύει να μεταμορφωθεί η ίδια σε κώδικα, σε μια διεθνή μανιέρα: «η δημιουργία μιας παράδοσης της “ποιητικής γλώσσας του κινηματογράφου” προβάλλει σαν κατάσκοπος μιας έντονης και γενικής αναβίωσης του φορμαλισμού, αυτής της μέσης παραγωγής, χαρακτηριστικής της πολιτιστικής εξέλιξης του νεοκαπιταλισμού». ⁷² Πώς παραβιάζεται η παραβίαση, αν θέλει κανείς να μείνει στη γραμμή του πυρός; Ο Pasolini ξεπερνά το εμπόδιο με αυτοσχέδιες θεωρίες. Κάνει διάκριση μεταξύ κινηματογράφου και κινηματογραφικής ταινίας, επινοεί το μύθο του κινηματογράφου ως «γλώσσας που γράφεται απ' τη δράση» και της πραγματικότητας ως «κινηματογράφου στη φύση»· ανάμεσα στον κώδικα της πραγματικότητας και στον κώδικα του κινηματογράφου, ισχυρίζεται, δεν υπάρχει καμία διαφορά. Ο κινηματογράφος αναπαράγει την «όλη γλώσσα της δράσης», σεβόμενος την ολότητα, αλλά και το «οντολογικό μυστήριο»· το να έχει τον ίδιο κώδικα με την πραγματικότητα, ισοδυναμεί με το να μην έχει κανένα κώδικα, αφού ο κώδικας της πραγματικότητας δεν μπορεί ποτέ να περιγραφεί ολοκληρωτικά. Αν η Ιστορία του Κινηματογράφου δεν έχει καμία σύμβαση, στην οποία να μπορεί ν' αντιπαρατεθεί κανείς με αρκετά σκανδαλώδη τρόπο, τότε ας αφήσουμε να διαφανεί, κάτω απ' τις μεμονωμένες ταινίες, το μυστήριο της Πραγματικότητας, που είναι μονίμως σκανδαλώδης.

Ο παζολινικός κινηματογράφος είναι συνέχιση του εξπρεσιονισμού όχι στο γράμμα (ως εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος), αλλά στο πνεύμα, εξωθώντας στα άκρα τις συνέπειες της ιδέας της «διάτρησης» ή της «σύλληψης», που αποτελεί λογική προϋπόθεση του εξπρεσιονισμού. Αυτή η πραγματικότητα, που εκεί γινόταν αισθητή μόνο μέσω της βίας με την οποία της απευθυνόταν, εδώ εμφανίζεται (ή δίνει την ψευδαίσθηση ότι εμφανίζεται) υλικά, σε μια απρόβλεπτη ριπή ανέμου, στα χαλασμένα δόντια μιας γριάς, στα ωραία πόδια ενός αθλητή. Γι' αυτό, στις ταινίες του, είναι τόσο σημαντικό το προφύμικό υλικό· γι' αυτό τα κομμάτια με τα δοκιμαστικά είναι τόσο συχνά τα πιο σημαντικά («η αναζήτηση του ηθοποιού είναι αυτό που με συναρπάζει περισσότερο» ⁷³)· γι' αυτό το ύψιστο σημείο της φιλμογραφίας του είναι το *Appunti per un'Orestiade africana* – επεισόδιο μιας ταινίας, όπου θα εναλλάσσονταν η πλοκή με τα δοκιμαστικά. ⁷⁴ Η ποίηση δεν επιτυγχάνεται με την εξώθηση στα άκρα του τεχνικού μανιεριισμού, αλλά με τη σύλληψη της Πραγματικότητας, που είναι ποιητική. Επομένως, ο κινηματογράφος του Pasolini δεν είναι «κινηματογράφος της ποίησης» (με την έννοια ενός αντικειμένου κατασκευασμένου σύμφωνα με τη γλώσσα της ποίησης), αλλά ένας κινηματογράφος που καταμαρτυρεί ότι η ποίηση υπάρχει μέσα στην Πραγματικότητα.

Απ' τα μέσα της δεκαετίας του '60, ο Pasolini πείθεται όλο και περισσότερο ότι η ιταλική ποίη-

ση που έχει κάποια σημασία, πηγαίνει σε αντίθετη κατεύθυνση απ' αυτήν που τον ενδιαφέρει: του φαίνεται ότι παρακολουθεί την αναβίωση ενός «μεγαλόπνου στυλ», ελαφρώς ελαττωματικού, θνησιγενούς, «ανώτερου» χάρι στο understatement, που μάλλον επιβεβαιώνεται, παρά αμφισβητείται από τα αμιγώς τεχνικά πειράματα της νεο-«αβάν-γκαρντ», τα οποία επίσης οδηγούν στην ομοιομορφία και στην κλασικιστική μονοτονία.⁷⁵ Η ποίηση που τον ενδιαφέρει, είναι αυτή που αναλώνεται συνεχώς σε μια προσπάθεια να προσεγγίσει χωρίς μεσολαβήσεις τη ζωή – μια ποίηση, που διασχίζει το στυλ, για να επιστρέψει στα πράγματα. Τα σημεία δεν είναι παρά φορείς: «κάθε ποίηση είναι διαγλωσσική: είναι μια δράση, “τοποθετημένη” σ' ένα σύστημα συμβόλων [...] που ξαναγίνεται δράση από τον παραλήπτη».⁷⁶ Ο Λένιν είχε γράψει ένα μεγάλο «ποίημα δράσης». Ο ίδιος δεν μπορεί πια να βρει στις λέξεις τον σωστό δρόμο: «φορτωμένος / ποίηση κι όχι πια ποιητής» (PR 175)· «όπως η συνθήκη της νιότης / κατέστρεψε τον εαυτό της, έτσι κι η συνθήκη / της ποίησης κατέστρεψε την ποίηση» (PR 175)· όπως διακινδυνεύει κανείς να μισησει απ' την υπερβολική αγάπη, έτσι και, μέσα στον πλήρη μωτεριτισμό, όποιος είναι υπερβολικά ποιητής, δεν μπορεί πια να γράψει: «μα το επάγγελμα του ποιητή ως ποιητή / γίνεται όλο και πιο ασήμαντο. Είναι άραγε ανάγκη / να στριμώξουμε τη ζωντανή εκείνη γλώσσα σε μια γλώσσα σύμβασης, / για να μπορέσει ν' απελευθερωθεί, να γίνει αυτό που είναι, ζωντανή, στον αναγνώστη;» (PDC 16)· «η γλώσσα της δράσης, της ζωής, που αναπαριστά, / πόσο πιο απέραντα γοητευτική είναι!» (PDC 16).

Απ' την άποψη της Ιστορίας του Πολιτισμού, είναι σαφές ποια ποιητική θεμελιώνει τις θέσεις αυτές του Pasolini: η ποίηση, ως ουσία που υπάρχει στα πράγματα πριν ακόμα από οποιαδήποτε έκφραση, μας παραπέμπει ίσια στις νεανικές του αναγνώσεις του Pascoli: η διάκριση ανάμεσα στη λογοτεχνία και στην ποίηση, σε άλλες νεανικές αναγνώσεις: του Croce (έστω κι αν, αργότερα, ταυτίζει την ποίηση με τη φύση, πράγμα ό,τι πιο αντι-κροστιανό γίνεται): μύθος των πηγών, ακτιβισμός, γραφή που παραπέμπει σ' ένα μυσηριώδες Κάτι πίσω της – βρισκόμαστε στον ντεκαντεντισμό, που η κριτική ανέκαθεν υποδείκνυε ως κοίτη της παιδείας του Pasolini, πράγμα που ούτε ο ίδιος αρνήθηκε: «θα πρέπει να δώσουμε στον ντεκαντεντισμό το ιστορικό κι όχι το ηθικό του νόημα. Σ' αυτό το νόημα, δεν υπάρχει θετικό ή αρνητικό: υπάρχει, απλώς, η έκφραση μιας άρνησης».⁷⁷ Σε μια παράδοση «ντροπαλού» ντεκαντεντισμού, όπως η ιταλική, είναι αξιοσημείωτη η επιμονή του παζολινικού ντεκαντεντισμού: με τον κινηματογράφο, ο Pasolini όχι μόνο γράφει τη δριμύτερη αυτοκριτική της ποίησής του, των ορίων της και των βαθύτερων αιτίων της, μα κόβει και τα γεφύρια πίσω του, θέτοντας την εκφραστικότητα του στην προσασία κάθε πιθανής κλασικιστικής ανασύνθεσης.

Η αγωνία ν' αγγίξει τη ζωή, ο πόθος-τρόμος να την κατακτήσει και να κατακτηθεί, τον ωθεί ακόμα παραπέρα: η μηχανή λήψεως, το φιλμ, είναι πάντα μεσάζοντες – κι η επιθυμία του είναι να τα διασχίσει. (Σ' έναν καλλιτέχνη με τόσο μοναδική συνείδηση του εαυτού του, όπως ο Pasolini, το μόνο ίσως σύμβολο του οποίου η εμμονή δε γίνεται συνειδητή – ο «προσωπικός μύθος», θα έλεγε ο Μαυρον, είναι η μεμβράνη που συνεχώς προσπαθεί να τη διασχίσει: ίσως θα μπορούσε κανείς ν' αναγνωρίσει εδώ μια εικόνα της γέννησης: το περίβλημα που θα πρέπει να διαπεραστεί, για να γίνει το πέρασμα απ' τη μη-ζωή στη ζωή.⁷⁸) «Μπορεί κανείς να γράψει ή να διαβάσει ποίηση, απλώς με το να ζει»⁷⁹: ο πειρασμός (παντοπικός, μα κάπως μετριασμένος τα τελευταία χρόνια της ζωής του) είναι να μετατρέψει την ίδια του την ύπαρξη σε ποίημα εν δράσει: ο κινηματογράφος δεν του αρκεί πια – δε θέλει πια να συλλάβει την ποίηση με μια μηχανή, αλλά να τη ζήσει με το ίδιο του το κορμί: «γι' αυτό, θα 'θελα μόνο να ζήσω / έστω και σαν ποιητής / γιατί η ζωή εκφράζεται μόνο μέσ' απ' τον εαυτό της. / Θα 'θελα να εκφραστώ με παραδείγματα. / Να ριζω το κορμί μου στη μάχη» (PDC 25).

10.

Να κάνεις τη ζωή σου έργο τέχνης...; Ο Pasolini δεν είναι «εστέτ»: δε θα 'θελε ποτέ ένα αγόρι επειδή θα 'μοιάζε μ' ένα πορτρέτο· μάλλον θα περιφρονούσε ένα πορτρέτο που δε θα κατάφερνε να μοιάσει με αγόρι. Είναι το ακριβές αντίθετο του «εστέτ» (πράγμα που κάθε άλλο παρά αποκλείει το να υπάρχει κι αυτή η σχέση). Αν ο «εστέτ» προσπαθεί να πραγματοποιήσει στη ζωή του το πιθανό άπειρο της τέχνης, ο Pasolini μάλλον νιώθει την αδυναμία της τέχνης μπροστά σε μια πραγματικότητα που διαρθρώνεται συμπαγής, ανθρωποκτόνος – στις περιπτώσεις αυτές, η τέχνη μπορεί ν' αναζωογονηθεί μ' έναν μόνο τρόπο: την ανθρωποθυσία. Ο Pasolini δε θέλει να γίνει ιερέας, μα εξιλαστήριο θύμα.

«Εκθέταμε ευχαρίστως τους εαυτούς μας στις προσβολές και την κοινή περιφρόνηση, και δε διστάζαμε να προσφέρουμε τους εαυτούς μας στο ολοκαύτωμα, σ' όλες τις κοροϊδίες και τους εξευτελισμούς» θυμάται ο Tzara για τον ντανταϊσμό.⁸⁰ Το Νταντά επιζητούσε, όπως ξέρουμε, να ξαναρχίσει απ' την αρχή: ένα απ' τα μανιφέστα του έχει ως προοίμιο μια φράση του Καρτέσιου: «Δε θέλω καν να ξέρω ότι υπήρξαν άλλοι άνθρωποι πριν από μένα»· το Νταντά δε δεχόταν τις διακρίσεις ανάμεσα στη ζωή και στην ποίηση: «η ποίησή μας είν' ένας τρόπος ύπαρξης»· «είναι περίπου το ίδιο να γράφεις ένα ποίημα στα σιαμέζικα και να χορεύεις πάνω σε μια ατμομηχανή» και μάλιστα, έδινε στην τέχνη μικρότερη αξία απ' ό,τι στη ζωή: «η τέχνη δεν έχει αυτή την ουράνια και παγκόσμια αξία που αρεσκόμαστε να της αποδίδουμε. Η ζωή είναι πολύ πιο ενδιαφέρουσα». Οι ομοιότητες είναι σημαντικές⁸¹ – ας θυμηθούμε τι έλεγε ο Pasolini σχετικά με το μαρτύριο που είναι προτιμότερο στην πλατεία παρά κατ' ιδίαν: η επιλογή της τέχνης μες στο πλήθος, αντί της τέχνης σ' ένα κλειστό δωμάτιο, είναι χαρακτηριστική των ιστορικών πρωτοποριών, απ' το φουτουρισμό ως τον εξπρεσιονισμό· όπως χαρακτηριστική είναι και η ανάγκη (έστω κι αν τη διεκδικεί εκ νέου ο Pasolini)⁸² να διαβάζονται τα ποιήματα μεγαλόφωνα. «Σήμερα δεν πιστεύουμε πια στην ειλικρίνεια ενός έργου που χρειάζεται αρκετούς μήνες για να γραφτεί. Ας σκεφτούμε πόσο συχνά μάς αλλάζει μία μόνο μέρα, με τις συγκινήσεις και τις περιπέτειές της· πόσο μάλλον, κάμποσοι μήνες! Η μόνη δυνατή μορφή έκφρασης είναι για μας η ποίηση και η γλώσσα»⁸³ – η άποψη αυτή θα μπορούσε να προσυπογραφεί κι από τον Pasolini των «ποιημάτων επί παραγγελία» και των άρθρων στην «Corriere».

«Το 1910 οι Ανεξάρτητοι / οι Κυβιστές το 1913. Στην Πράγα! / Όχι μακριά απ' την Πράγα, / γεννήθηκα κι εγώ, δέκα χρόνια μετά απ' αυτή την τελευταία έκθεση / – θα πείτε. Ναι, αλήθεια. Μα έχω μια παίνα / για την ιστορία μου πριν γεννηθώ...! / [...] / φίλησα τον Μαγιακόφσκι στα χείλη... / γιατί οι ποιητές αγαπούσαν πολύ τους ζωγράφους, / δέκα χρόνια πριν να γεννηθώ; / Κι εγώ αγάπησα τους ζωγράφους. Και μίλησα Ζαούμ»⁸⁴ αν υπάρχει κάποιος λογοτεχνικός μύθος που προκαλεί στον Pasolini το «άγχος των επιρροών», δεν είναι τόσο, θα έλεγα, η γενιά των «εστέτ» της παρακμής, των Péladan, Huysmans, D'Annunzio, όσο η επόμενη, η γενιά των ιστορικών πρωτοποριών: οι νέοι που σχίζουν τα πέπλα του συμβολισμού και κάνουν τη ζωή τους παρανάωμα στην κτηνώδη σύγκρουση με τα πράγματα. Μια γενιά αδελφών, στην οποία ο Pasolini κυριολεκτικά μεταθέτει την εικόνα του Guido, του μικρότερου αδελφού του, που σκοτώθηκε στο αντάρτικο· του αδελφού του, που μετέφρασε σε πράξη αυτό που ο ίδιος απλώς φαντάστηκε· του Guido, που «δεν μπόρεσε να επιβιώσει τον ενθουσιασμό του», που «επέλεξε το θάνατο, τον θέλησε», που «θυσιάστηκε για τον μεγαλύτερο αδελφό του, γιατί ίσως τον αγαπούσε υπερβολικά, τον πίστευε υπερβολικά».⁸⁵

Ο αδελφός του έφυγε «με το περιστρεφόμενο μέσο σ' ένα βιβλίο»· λες και, σ' όλη του τη ζωή, ο Pasolini προσπαθούσε να τον φτάσει, νιώθοντας ντροπή για τον εαυτό του, προσπαθώντας να μεταμορφώσει τον ενστικτώδη ψυχολογικό αναρχισμό σε πολιτική δράση: να πεθάνει με τ' όπλο στο χέρι σ' έναν δίκαιο αγώνα. Ο αγώνας του '40 ήταν «ένα φως / έξω απ' την αιωνιότητα

του στίλ» (RT 55): ο Pasolini φτάνει κάποτε στο σημείο να προοιωνιστεί μια σχέση ανάμεσα στην παλιά Αντίσταση και στη νέα τρομοκρατία, με στίχους που θα άρεσαν στους (τότε) νεότερους Gallinari και Franceschini: «κι ας αρχίσουμε με τους Crespi, τους Agnelli, / τους Valletta... / ήρθε για όλους τους η ώρα που δεν έχει / σύγκριση με όσα είχαν κι όσα μίσησαν. / Εκείνους έπειτα που στέρησαν απ' το κοινό αγαθό / πολίτιμο κεφάλαιο, και που κανένας νόμος δεν μπορεί / να τιμωρήσει – εμπρός, λοιπόν, πηγαίνετε, δέστε τους με τα σκοινιά / των σφαγών. Στο βάθος της Πιατσάλε Λορέτο, / στέκουν ακόμα, ξαναβαμμένες, μερικές / αντλίες βενζίνης... / ώρα να τις ξανακάνουμε μνήμα» (PR 206) Μα βρισκόμαστε, θα πρέπει να το προσέξουμε, στο 1964· όταν η τρομοκρατία θα μπει σε πράξη, ο Pasolini θα νιώσει ξένος, πεπεισμένος ότι η επανάσταση του κεφαλαίου αχρήστεψε οποιαδήποτε προλεταριακή επανάσταση. Η βία που δε βρόσκει διέξοδο προς τα έξω, στρέφεται στο υποκείμενο, καταδιώκει τον εαυτό της και ξανασκοντάφει στις πέδες του στίλ.

«Η υπάρχουσα κοινωνική κατάσταση είναι ελεεινή, και της αξίζει να καταστραφεί. Αν το καθήκον αυτό ανήκει στο θέατρο, ανήκει ακόμα περισσότερο στο πολυβόλο»⁸⁶: ένας άλλος αναρχικός και διώκτης του εαυτού του, ο Artaud, λέει πράγματα που δε θα δυσαρετούσαν τον Pasolini: αναζητεί το «Λόγο πριν από τις λέξεις», διότι «κάθε λέξη που προφέρεται, είναι νεκρή»· «κάτω απ' την ποίηση των κειμένων, υπάρχει η πραγματική ποίηση, χωρίς μορφή και κείμενο»· οι εκφραστικές συμβάσεις είναι μια παγίδα για το Ιερό. Ο Artaud, που διασχίζει το σουρεαλισμό, είναι ένα καλό έμβλημα της διάθεσης που νιώθει ο Pasolini να διασχίζει τις πρωτοπορίες, βάζοντας στη ζυγαριά το βάρος της φυσιολογίας, του σώματος. Όπως και στη σχέση κινηματογράφου-εξπρεσιονισμού, επιζητείται η πιστότητα στο πνεύμα κι όχι στο γράμμα: όχι στο θέατρο του Pasolini (αν και στο *Affabulazione* και το *Orgia* υπάρχουν αρκετές ενδείξεις), μα στον ίδιο τον Pasolini ως ηθοποιό. Θα μπορούσε κανείς να διακρίνει εκεί την ομολογημένη διάθεσή του των τελευταίων χρόνων «να κάνει ποίηση με το κορμί του».

Οι μελετητές του θεάτρου⁸⁷ αποκαλούν «προ-εκφραστικό επίπεδο» εκείνο το σύνολο των τεχνικών με τις οποίες ο ηθοποιός συγκεντρώνει ενέργεια *ανεξάρτητα και πριν απ'* οποιονδήποτε ρόλο που ερμηνεύει στη σκηνή: μια εξάσκηση και μια προσωπική στάση, που αποσπούν το κορμί του ηθοποιού απ' το κοινό επίπεδο του ασήμαντου και του αόρατου, το κάνουν ορατό και του δίνουν εκείνη την *παρουσία* που, αργότερα, ο ηθοποιός θα ξοδέψει στη σκηνή. Αναρωτιέμαι αν στον Pasolini, ιδίως τα τελευταία χρόνια, δεν υπήρχε μια συνειδητή χρήση⁸⁸ των παραδόξων και των αντιθέσεων που δομούσαν το χαρακτήρα, τη σκέψη και τη δημόσια εικόνα του: αν δεν υπήρξε μια πραγματική *στρατηγική*, ώστε να συγκεντρώσει την προσοχή που αργότερα θα ξοδέψει σε κινήσεις αφελείς και «ατιμωτικές». «Να παίζεις με την Αντιπάθεια όπως άλλοτε / έπαιζες με τη Συμπάθεια»⁸⁹ κι είναι βεβαίως παιχνίδι, που μάλιστα θυμίζει Artaud, το να προσφερθεί σαν δύναμη του Παρελθόντος, σαν υπερασπιστής της τάξης και της Νέας Δεξιάς.⁹⁰ Στο «Παράρτημα» του *Bestia da stile* (ίσως του τελευταίου λογοτεχνικού κειμένου που έγραψε) λέει σ' έναν νεαρό συντηρητικό: «εκφράσου / μιμούμενος τον Πετράρχη»⁹¹ – η παράδοση ως έσχατη έκβαση της υπέρβασης, όπως στα *Ποιήματα* του Lautréamont: η παράδοση ως μοναδική συσκευασία, αρκετά ισχυρή για να συγκρατήσει την καταστροφική δύναμη ενός κορμού που προσφέρεται ανυπεράσπιστο να γίνει βορά (με μια τελευταία φάρα, που δικαιώνει όσους τον είχαν μισησει σ' όλη του τη ζωή): «Εξάισια δεξιά, / που μέσα σ' όλους μας είναι, / “σχέση οικειότητας με την Εξουσία”. *Hic / desinit cantus*».

Το άσμα ενός ανθρώπου που δεν ξεχώρισε ποτέ τη «ντροπή τού να ζεις» απ' τη «ντροπή τού να ζεις έτσι».

Σημειώσεις:

1. Pasolini, «L'Irrazionalismo cattolico di Fellini», στο «Filmcritica», τχ. 94, Φεβρουάριος 1960· τώρα, στο *Con Pier Paolo Pasolini, Quaderni di «Filmcritica»* 1, επιμ.: E. Magrelli, Bulzoni, Roma 1977, σ. 133.
2. Pasolini, «Battute sul cinema», στο «Cinema e film», έτος I, τχ. 1 (χειμώνας 1966-67)· τώρα, στο *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, σ. 229.
3. Pasolini, «Battute sul cinema»...· τώρα, στο *Empirismo...*, σ. 230 – τα πλάγια στοιχεία από δω και πέρα είναι δικά του, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.
4. «Voci del set» (διασκευή και μετάφραση των διαλόγων γαλλικής τηλεοπτικής εκπομπής, αφιερωμένης στον Pasolini, στα πλαίσια της σειράς «Cinéastes de notre temps», που επιμελήθηκε ο J.A. Fieschi το 1966), στο *Pier Paolo Pasolini, Corpi e luoghi*, επιμ.: M. Mancini και G. Perrella, Theorema edizioni, Roma 1981, σ. 61.
5. «Ritratto» [στιγμές της τηλεοπτικής εκπομπής του E. Biagi «III B facciamo l'appello» (1971)] στο *Pier Paolo Pasolini, Il cinema in forma di poesia*, επιμ.: L. De Giusti, Edizioni Cinema Zero, Pordenone 1979, σ. 48.
6. Pasolini, «Confessioni tecniche» στο *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano 1966, σ. 44.
7. O. Stack, *Pasolini on Pasolini*, Thames and Hudson, London 1960, σ. 54.
8. Pasolini, «La fine dell'avanguardia», στο *Empirismo...*, σ. 134.
9. Χαρακτηριστικό του Pasolini είναι ότι δεν εξαντλεί ποτέ τις συνέπειες των πραγμάτων που ξέρει συχνά χρησιμοποιεί μια λέξη-κάλυμμα, μια λέξη-δοχείο, όπου βάζει και κρύβει διαφορετικά νοήματα: «Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Pasolini αγαπά την πραγματικότητα: μα, συνεχίζοντας να μιλάει γενικά, θα μπορούσαμε επίσης να πούμε ότι ο Pasolini δεν αγαπά –με μιαν αγάπη εξίσου απόλυτη και βαθιά– την αλήθεια» (Pasolini, «Pasolini recensisce Pasolini», στο *Il portico della morte*, επιμ.: C. Segre, Associazione «Fondo P.P. Pasolini», Roma 1988, σ. 285).
10. Για τα διακριτικά με τα οποία χαρακτηρίζονται οι ποιητικές συλλογές του Pasolini, βλ. Σημείωση στο περιθώριο της σελ. 84.
11. Ακόμα και οι μεταφράσεις του ίδιου του Pasolini αμβλύνουν τη δύναμη των μεταφορών σε διάλεκτο: «η καμπίνα ξεχειλίζει»· «δέντρο που λιώνει»· «το βράδυ πέφτει στα σιντριβάνια»· «το Ροζάριο λυγοθυμά στα λιβάδια».
12. «Δε θέλω πια να σε θέλω» [σ.σ.: απευθύνεται στη Γλώσσα], θέλω τη γυμνή σιωπή μου, / τη σιωπή του παιδιού που μια Ευράση / χωρίς αγάλματα, πυροπολούσε με την αγνή, / του παιδιού που μες στη διάλεκτο πετάει / πάνω στην άσπιλη καρδιά του κόσμου» (UC 65).
13. Ορισμένα συντάγματα θα μπορούσαν και να παραπέμψουν σ' έναν ερμητισμό τύπου Quasimodo («χέρια πυρά απ' τον ήλιο» (UC 93)· «σαν το σκαλί αλυχτά το βράδυ» (CG 42)), μα θα πρέπει να πούμε ότι είναι σπάνια.
14. G. Contini, «Espressionismo letterario», λήμμα της *Enciclopedia del Novecento*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1977· τώρα, στο *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino 1988, σ. 45.
15. Το κείμενο που εμφανίζει το μεγαλύτερο ποσοστό αντιθέσεων και παραλληλισμών, είναι το *Récit*, κείμενο που διατνέεται από αίσθηση ενοχής [«άπραγο ζώο, ξετρωπωμένο, κυνηγημένο / [...] κάτω απ' το ξαφνικό βλέμμα Εκείνου» (CG 78-80)]· μήπως αυτό αποδεικνύει ότι, απέναντι στην επιθετικότητα των εξπρεσιονιστικών μυθόνων, τα λογικά σχήματα έχουν μάλλον αμυντική λειτουργία; Βεβαίως, το μετρικό σχήμα ευνοεί τους παραλληλισμούς, μα, εντέλει, είναι κι αυτό ζήτημα επιλογής.
16. Στην πραγματικότητα, ο Pasolini δε μιλάει εδώ για τον εαυτό του, αλλά για την Elsa Morante· η σημάθεια, στα όρια της ταύτισης, προς αυτή την πλευρά της ποίησης της Morante είναι ολοφάνερη στο περιεχόμενο.
17. «Εγώ που σπαταλάμαι» είναι η φόρμουλα που χρησιμοποιεί ο Pasolini για ν' αντιταχθεί στον Montale, απαντώντας στο «Lettera a Malvolio» με το «Frammento I» του «Παραρτήματος» του *Bestia da stile*.
18. Pasolini, «La nuova allegria di Ungaretti», στο «Il Giovedì», Roma 5.2.53· τώρα, στο *Il portico...*, σ. 68. Μια πνοή που θυμίζει «Voce» (και όχι μόνο χάρη στον Pasolini) πνέει στον αέρα της «Officina»· βλ. λ.χ. το *Osservazioni sulla letteratura del Novecento* του A. Romano (αφ. 11, 1957).
19. Τα αποσπάσματα του Longhi είναι από το έργο R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, επιμ.: G. Contini,

- Mondadori, Milano 1973· ορισμένα αποσπάσματα των νεανικών κειμένων του, που λείπουν απ' τη συλλογή του Contini, είναι από το R. Longhi, *Opere complete I – Scritti giovanili (1912-1922)*, Sansoni, Firenze 1961.
20. Ο Longhi αποτελεί πρότυπο για τον Pasolini και σε άλλα, πιστεύω, υφολογικά τεχνάσματα – σε αντιθέσεις, όπως: «απάνθρωποι κι όμως ευγενέστατοι» (CM 403)· σε οξύμωρα σχήματα, όπως: «σκοιλιχιασμένη νοστιμιά» (CM 37)· ή, ακόμα, σε ιδιαίτερες αποχρώσεις ορισμένων επιθέτων: «φτωχά ανθρώπινα είδωλα» (CM 283)· «ο γλίσχρος τούτος αφρός» (CM 1070)· «σαν μυστική κομψότητα» (CM 408)· μα αυτό αποτελεί θέμα ιδιαίτερης έρευνας.
 21. V. Mengaldo, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, στο *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Liviana, Padova 1970, τ. II, σ. 503.
 22. Αυτό, αντίθετα, μας φέρνει στο νου το πόση ερωτική ελευθεριότητα υπάρχει στην κριτική μέθοδο του Longhi, στο πώς επιτίθεται στα επαρχιακά μουσεία και στις εκκλησίες της εξοχής: «ταξίδια χωρίς σκοπό, τυχαίες συναντήσεις, αργόσυρτα πλησιάσματα των έργων» (SG 154)· «με μια πορεία πάντα παρεκκλίνουσα, πάντα έτοιμη για νέα ξεινήματα (κάθε λιμάνι και καλλιτέχνης) στο πάθος της μελέτης μας» (SG 158).
 23. Κριτικάροντας τον Longhi, ο Pasolini καταργεί τη διάκριση μεταξύ πραγματικότητας και πίνακα: «οι περιγραφές των πινάκων (ή, μάλλον, της πραγματικότητας που απεικονίζεται σ' αυτούς τους πίνακες) καταλήγουν ν' αποκτούν μια οδυνηρή, οραματική ακρίβεια» (Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, επιμ.: G. Chiarocci, Einaudi, Torino 1979, σ. 253).
 24. Pasolini, *Bestia da stile*, στο *Teatro*, Garzanti, Milano 1988, σ. 597. Εδώ, ο Pasolini δε μιλάει σε πρώτο πρόσωπο, αλλά με το στόμα του Zan, του κεντρικού ήρωα του *Bestia da stile*· ο οποίος, στην ουσία, είναι ένα alter ego – ο ίδιος ο Pasolini, παρουσιάζοντας το έργο, παραδέχεται χωρίς μισόλογα: «είναι πράγματι μια αυτοβιογραφία».
 25. Pasolini, *Descrizioni...*, σ. 170· ας προσέξουμε εδώ ότι ο Pasolini μιλά για τους μικροαστούς· δηλαδή, τη δική του κοινωνική τάξη.
 26. Pasolini, *Bestia da stile...*, στο *Teatro...*, σ. 691.
 27. Pasolini, «Gli appunti di Sandro Penna», στο «Il Popolo di Roma», Roma 28.9.50· τώρα, στο *Il portico...*, σ. 32.
 28. E. Paci, *Diario fenomenologico*, Bompiani, Milano 1973, σ. 77.
 29. Θα παρατηρήσουμε ότι, στη θεματική του Pasolini, ο Απρίλης είναι σχεδόν σύμβολο της μητέρας.
 30. «Μέσα στη χάρη σου γεννιέται η αγωνία μου / ...κι η αγάπη σου είν' η σκλαβιά μου: / παιδί, έζησα σκλάβος αυτής της αίσθησης / υψηλής, ανεπανόρθωτης, βαρύτατο καθήκον» (PR 29): το «Supplica a mia madre» αρχίζει με το «αργό βήμα» του ελεγείου, όπως το *A un ragazzo*, μα ξαφνικά η ανάσα κόβεται, ο λυρισμός διακόπτεται βίαια («σε ικετεύω, αχ, σε ικετεύω: μη θες να πεθάνεις / Είμ' εδώ, μόνος, μαζί σου, σ' έναν αυριανό Απρίλη...»), σχεδόν αφήνοντας κατά μέρος τις ολέθριες συνέπειες της μητρικής αγάπης.
 31. Μοναδική εξαίρεση, τρομερή και «μετατοπισμένη», η μητέρα του Zan στο *Bestia da stile*: μια μητέρα μεθυσμένη, πλημμυρισμένη από μίσος, «γυρισμένη / πλάτη στον κόσμο» (σ. 621)· μια μητέρα που βρίζει τους Εβραίους και φορά στα πόδια «παλιοπάπουτσα βουτηγμένα στη λάσπη, / όπου κανείς δεν ξέρει αν έχει / και σκατά Εβραίων και αίμα πούστηδων» (σ. 655)· μια μητέρα που λείει στο γιο της: «ακόμα κι αν ήσουν / τρανός σαν τον Ρεμπό σου, που αμφιβάλλω, / πάλι θα μ' έκανες να ντρέπομαι για σένα: / αρκεί μια ελάχιστη αλλαγή του μέτρου / για να πειραχτεί ολόκληρη η Κοινωνία. / Εγώ δεν ήθελα καινοτομίες» (σ. 660).
 32. «... έβγαλα το πρώτο βιβλιαράκι σίχων / με τίτλο, για τότε, τον συντηρητικό “Ποιήματα στην Καζάρσα”, / αφιερωμένο, συντηρητικά, στον πατέρα μου, / [...] / και σαν ένδειξη του μίσους μας..., εκείνο το βιβλίο, το αφιερωμένο σ' αυτόν, / ήταν γραμμένο στη διάλεκτο του Φριοιόλι! / Στη διάλεκτο της μάνας μου!» (PDC 4).
 33. Οι νέοι και τα τοπία περνούν μπροστά απ' τα μάτια σε μια γρήγορη αλληλοδιαδοχή (το ίδιο γίνεται και σε μεγάλο μέρος του *Ceneri*): σαν να τους βλέπεις απ' το τρένο ή πετώντας σαν πουλί ή (παροαλληλισμός πιο σημαντικός) στην κινηματογραφική οθόνη.
 34. Η πράξη θα πρέπει μάλιστα να επαναληφθεί, γιατί η διακοπή της σημαίνει έναν αδιανόητο θάνατο, έναν ασύλληπτο πόνο: «χιλιες φορές να ξαναγίνει αυτή η πράξη: / γιατί, αλλιώς, σημαίνει ότι νιώθεις / το θάνατο σαν πόνο ξέφρενο / που όμοιο δεν έχει στον κόσμο της ζωής» (PR 44).
 35. Ο ερωτισμός κατορθώνει κατά κάποιον τρόπο ν' αμβλύνει ακόμα και τον εφιάλητη της επίσκεψης απ'

- το ίδιο σου το πτώμα: προβλ. και τη νεκροφιλική σκηνή του «Una disperata vitalità», όπου ο αφηγητής πηγαίνει νύχτα ν' ανταναιτεί πάνω στους τάφους των στρατιωτών του Α' Παγκοσμίου Πολέμου.
36. Μέσα σ' αυτό το μπλέξιμο, δεν μπορούν να γίνουν διακρίσεις ανάμεσα στους διάφορους βαθμούς ιδιοκτησίας (πράγμα που ισχύει για κάθε μαρξισμό): «και κάθε κτήση είναι ίδια: απ' τη φάμπρικα / ως το χωραφάκι, απ' το πλοίο ως το κάρο» (RT 93).
37. Δυστυχώς, παραθέτω από μνήμης.
38. «Στη ζωή, ένας τυφλός, ένα τέρας, δεν παρηγορεί / ποτέ και τίποτα: μα στο ανεπανόρθωτο, επαίσχυντο / σημείο, στον τρόπο της στήριξης / όπου όλα θα 'χουν υπάρξει, θα γίνει πειραματόζωο / – ούτε καν για άνθρωπος!» (PR 45-46).
39. F. Fortini, «La poesia e la corruzione», στο *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, επιμ.: L. Betti, Garzanti, Milano 1977, σ. 357.
40. F. Fortini, «Le poesie italiane di questi anni», στο *Saggi italiani I*, Garzanti, Milano 1987, σ. 134.
41. «Δεν έχει ζωή αυτός που δε διαλέγει ΜΙΑ ζωή»: η συνειδητή διαβεβαίωση βρίζεται σε μια παράλληλή του «Quadri friuliani» (βλ.: W. Siti, «Oltre il nostro accanito difenderla», στο Pasolini, *Le ceneri di Gramsci...*, σ. 166).
42. Στο μύθο της αφετηρίας των φριουλιανών ποιημάτων του, υπάρχει η επιθυμία του να δει τυπωμένη τη λέξη «tosada», που «δε γράφτηκε ποτέ» στο θέατρο, θέλει να ξεκινήσει απ' τον θεμελιακό μύθο της ελληνικής «πόλεως» στη ζωγραφική, προσπαθεί να ερμηνεύσει εκ νέου τα χρώματα, χρησιμοποιώντας για τα πέταλα των λουλουδιών ξίδι από κόκκινο κρασί ή λιωμένο κερί στον κινηματογράφο, θα δούμε παρακάτω.
43. Για να είμαστε ακριβείς, το *Religione* περιλαμβάνει κείμενα από το '55 ως το '60: ήδη, το '54, είχε συνεργαστεί με τον Mario Soldati για το *La donna del fiume* και, το '55, με τον Luis Trenker για το *Il prigioniero della montagna*, μα μόνο το '57 αρχίζει την ουσιαστική συνεργασία του με τον Bolognini (*Marisa la civetta, Giovani mariti, La notte brava, Il bell'Antonio, La giornata balorda*) το '59 και το '60, θα προστεθούν συνεργασίες με τους Ermanno Olmi, Franco Rossi, Gianni Puccini, Florestano Vancini: το '61, γυρίζει το *Ακατόνε*.
44. Τα πλάγια, δικά μου.
45. Pasolini, «Essere e naturale?», στο *Empirismo...*, σ. 245.
46. Τα πλάγια, δικά μου.
47. Σχετικά με τις δύο αυτές πλευρές, ο Pasolini, ήδη απ' το '60, παρατήρησε τις αντίθετες συνήθειες του Fellini: «ο Fellini χρησιμοποιεί τους ηθοποιούς με τρόπο εξωφρενικό, απροσδόκητο, που παραβιάζει εκ βάθρων την προσωπικότητά τους και την εξαναγκάζει σε μια καθολική, εκ νέου επινόηση [...] χρησιμοποιεί μια συνεχή, εξπρεσιονιστική διεύρυνση των χώρων και των κοστούμιών» (Pasolini, «L'irrazionalismo cattolico...» τώρα, στο *Con Pier Paolo Pasolini...*, σσ. 131-2).
48. Pasolini, «Razionalità e metafora», συνέντευξη που δόθηκε στον P. Castaldini για το «Filmcritica», τχ. 174 (Φεβρουάριος 1967) τώρα, στο *Con Pier Paolo Pasolini...*, σ. 76.
49. Pasolini, «Il potere e la morte», συνέντευξη που δόθηκε στον G. Bachmann για την Τηλεόραση της Ιταλικής Ελβετίας (29.4.75) τώρα, στο *Il cinema in forma di poesia...*, σ. 170.
50. Pasolini, «Ultima conversazione», στο *Con Pier Paolo Pasolini...*, σ. 115.
51. Pasolini, «An interview with Pier Paolo Pasolini», συνέντευξη που δόθηκε στον J. Blue για το «Film Comment», τχ. 4 (φθινόπωρο 1965) υπάρχει και στο *Lo scandalo Pasolini*, επιμ.: F. Di Giannatello, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Roma 1976, σ. 21.
52. Pasolini, «Il potere e la morte...» τώρα, στο *Il cinema in forma di poesia...*, σ. 170.
53. Pasolini, «Res sunt nomina», στο «Bianco e nero», τχ. 3-4 (Μάρτιος-Απρίλιος 1971) τώρα, στο *Empirismo...*, σ. 257.
54. Pasolini, «An interview...» υπάρχει και στο *Lo scandalo Pasolini...*, σ. 22.
55. Pasolini, «Sopralluoghi o La ricerca dei luoghi perduti», στο *Pier Paolo Pasolini, Corpi e luoghi...*, σ. 23.
56. Βλ. την έμμετρη κριτική του «Mondo salvato dai ragazzini», στο *Trasumanar e organizzar*, σσ. 27-43· ο Πατοαριέλο είν' ένας ήρωας του βιβλίου της Morante.
57. Pasolini, «Battute sul cinema...», στο *Empirismo...*, σ. 231.
58. Κατ' αυτή την έννοια μπορεί να ερμηνευτεί κι η απουσία «πλάνων-σεκάνς» το «πλάνο-σεκάνς» δίνει στην πραγματικότητα το χρόνο να μεταβληθεί μπροστά στην κάμερα – ο Pasolini (βλ. «Voci del set»..., στο *Pier Paolo Pasolini, Corpi e luoghi...*, σ. 63) το ερμηνεύει ως εμπιστοσύνη στην πραγματικότητα, ως ελιπίδα (των νεορεαλιστών) σε αντίθεση με τη δική του απελπισία, μα μπορεί να

ερμηνευτεί και ως «αντοχή» απέναντι στη μεταβολή του πραγματικού: το να μην κάνεις «πλάνα-σεκάνς» καταδεικνύει τότε έναν εξαναγκασμό σε μια αποσπασματική θέαση της πραγματικότητας (μόνο το απόσπασμα μπορεί να γίνει είδωλο). Ο Pasolini δεν μπορεί να κοιτάξει επί μακρόν το Ιερό, γιατί φοβάται ότι, με τη μεταβολή του μες στο χρόνο, θα πάψει να είναι ιερό. Ο φόβος μπροστά στην ιερότητα είναι μια εμφατικοποίηση (μια πλαστοπροσωπία) φόβου, που εξορκίζει τον πολύ βαθύτερο φόβο του ανιέρου, του ανθρώπινου.

59. Pasolini, «Battute sul cinema»..., στο *Empirismo*..., σ. 229.
60. Pasolini, «Voci del set»..., στο *Pier Paolo Pasolini, Corpi e luoghi*..., σ. 67.
61. Pasolini, «Io e Boccaccio», συνέντευξη που δόθηκε στον D. Bellezza για το «L'Espresso» (22.11.70), και υπάρχει στο *Il cinema in forma di poesia*..., σ. 92.
62. Pasolini, «Sade 1944», στιγμές της συνέντευξης Τύπου στο σετ του *Σαλό*, που περιλαμβάνεται στο *Il cinema in forma di poesia*..., σ. 176.
63. Pasolini, «Incontro con Pier Paolo Pasolini», συνέντευξη που δόθηκε στον L. Peroni για το «Inquadrature», τχ. 15-16 (φθινόπωρο 1968), σ. 7.
64. Pasolini, «Sade 1944»..., στο *Il cinema in forma di poesia*..., σ. 176.
65. Pasolini, «De Sade e l'universo dei consumi», συνέντευξη που δόθηκε στον G. Bachmann (2.5.75) και περιλαμβάνεται στο *Il cinema in forma di poesia*..., σ. 165.
66. Pasolini, «Ultima conversazione»..., στο *Con Pier Paolo Pasolini*..., σ. 115.
67. M. Mancini και G. Perella, «Εισαγωγή» στο *Pier Paolo Pasolini, Corpi e luoghi*..., σ. XX.
68. Pasolini, «Ultima conversazione»..., στο *Con Pier Paolo Pasolini*..., σ. 118.
69. Για να καταλαβανόμαστε: όσο κι αν η άποψή του περί Πραγματικότητας μπορεί να είναι διαφορούμενη κι εσφαλμένη, οι ταινίες του είναι γεμάτες από μια έντρομη ταπεινότητα μπροστά στο πραγματικό, που οι σύγχρονοι ιταλοί σκηνοθέτες της μόδας ούτε καν την ονειρεύονται· και σου σφίγγεται η καρδιά ν' ακούς δεκαεξάχροτους θαυμαστές του Pasolini να εγκωμιάζουν ταινίες όπως το *Καλημέρα, Βαυλωνία* ή *Ο τελευταίος αυτοκράτορας*. Ίσως αυτή ακριβώς η αιδημοσύνη του, το αίσθημα κατωτερότητας μπροστά σε κάθε ον (ας πούμε, η υπερτίμηση της Πραγματικότητας), του επέτρεψε να καταγγείλει, πολύ νωρίς, τη διαδικασία της ολικής απο-πραγματοποίησης των τηλεοπτικών εικόνων και, γενικότερα, το «άδειασμα της πραγματικότητας» που απειλεί την οπτικοακουστική κοινωνία μας. Η ψυχολογική εμμονή μπορεί να εμποδίσει κάποιον να κατανοήσει τα μεγάλα και απλά πράγματα, μα, προφανώς, προσφέρει σε αντάλλαγμα μεγάλη ευαισθησία στα επόδυνα σημεία· η παζολινική ταύτιση της Πραγματικότητας με το παρελθόν μπορεί να είναι όσο θέλουμε λανθασμένη, του έδωσε όμως τη διορατικότητα να καταγγείλει την πολιτιστική γενοκτονία που εξαπέλυσε η καπιταλιστική Δύση σ' ολόκληρο τον κόσμο, ακόμα και στην ίδια τη Δύση, έτσι ώστε να γινόμαστε οι Ινδιάνοι του εαυτού μας.
70. Pasolini, «Voci del set»..., στο *Pier Paolo Pasolini, Corpi e luoghi*, σ. 63.
71. Pasolini, «Il cinema impopolare», στο «Nuovi Argomenti», τχ. 20 (Οκτ.-Δεκ. 1970): τώρα, στο *Empirismo*..., σ. 275.
72. Pasolini, «Il "cinema di poesia"», στο *Empirismo*..., σ. 186.
73. Pasolini, «Ultima conversazione»..., στο *Con Pier Paolo Pasolini*..., σ. 122.
74. Γι' αυτό το σχέδιο μιας ταινίας σε πέντε επεισόδια, βλ. Pasolini, «Appunti per un poema sul Terzo Mondo», στο *Pier Paolo Pasolini, Corpi e luoghi*..., σσ. 35-7· το αφρικανικό επεισόδιο που προβλεπόταν γι' αυτή την ταινία, ήταν το *Il padre selvaggio*, μα στη θέση του γυρίστηκε το *Appunti per un'Orestiaide africana*.
75. Για τις κατηγορίες του εναντίον της νεο-«αβάν-γκαρντ» επί «κλασικισμού», βλ. Pasolini, «La fine dell'avanguardia», στο *Empirismo*..., σ. 130.
76. Pasolini, «La lingua scritta della realtà», στο *Empirismo*..., σ. 199.
77. J. Dufлот, Entretiens avec P.P. Pasolini, Belfont, Paris 1970, σ. 93.
78. Προτού καλά καλά το διατυπώσω, συνειδητοποιώ ότι ο Pasolini το είχε διαισθανθεί σε κάποιους αξέχαστους στίχους του: «εγώ, ενήλικο έμβρυο, τριγωννό / πιο μοντέρνος από κάθε μοντέρνο, / να βρω φίλους που δεν υπάρχουν πια» (PR 26): (Τα πλάγια, δικά μου.)
79. Pasolini, «Res sunt nomina», στο *Empirismo*..., σ. 260.
80. T. Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, επιμ.: G. Posani, Einaudi, Torino 1975, σ. 95. (Τα αποσπάσματα που ακολουθούν, είναι -αντίστοιχα- από τις σσ. 30, 91, 64, 82.)
81. Η βασική διαφορά είναι η αδυναμία του Pasolini να κάνει το σχεδόν βουδιστικό «άλμα προς τα

- πίσω», που δίνει τη δυνατότητα για το «παιχνίδι» του Νταντά: «Δε θα καταλάβετε ποτέ ότι η ζωή είναι μόνο ένα παιχνίδι λέξεων, γιατί δε θα μείνετε ποτέ αρκετά μόνοι, ώστε να μπορέσετε ν' αντιταχθείτε στο μίσος, στην κρίση, σ' όλα αυτά που απαιτούν μεγάλη προσπάθεια, ψυχική ισορροπία, όπου τίποτα δεν έχει την παραμικρή σημασία» (σ. 80). Τα τελευταία χρόνια της ζωής του, ο Pasolini δήλωσε ότι ήθελε να παίξει, μα ήταν ένα παιχνίδι σκληρό: πάνω στο πετόι του.
82. «Πιστεύω ότι λίγα ποιήματα είναι φτιαγμένα για να διαβάζονται "μεγαλόφωνα" [...] όπως τα δικιά μου» (Pasolini, «Ancora il linguaggio della realtà», στο *Con Pier Paolo Pasolini...*, σ. 90).
83. H. Kersten, «Rezension von Leo Matthias, Der Jüngste Tag», στο «Die Aktion», τχ. 4 (1914) υπάρχει στο L. Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino 1976, σ. 31.
84. Pasolini, *Bestia da stile...*, στο *Teatro...*, σσ. 632-3: μιλά πάλι το alter ego του Pasolini, ο Zan: στην πραγματικότητα, ο Pasolini δε γεννήθηκε το 1923, μα το 1922.
85. Pasolini, *Lettere*, τ. I (1940-54), επιμ.: N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, σ. 198.
86. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, επιμ.: G.R. Morteo και G. Neri, Einaudi, Torino 1968, σ. 159. (Τα αποσπάσματα που ακολουθούν, είναι -αντίστοιχα- από τις σσ. 176, 192, 195.)
87. Βλ. π.χ. E. Barba - N. Savarese, *Anatomie de l'acteur*, Zeami libri, Roma 1985 (κυρίως τα κεφάλαια «Pre-expressivité» και «Energie et présence»), ή: F. Taviani, «Un vivo contrasto», στο «Teatro e storia», I, (1986), I, σσ. 25-75.
88. Αυτό δεν σημαίνει ότι συμφωνώ μ' εκείνους που πιστεύουν ότι ο Pasolini είχε κατά κάποιον τρόπο «προγραμματίσει» το θάνατό του: ίσα ίσα, πιστεύω ότι μια εκλεπτυσμένη και πολύτιμη στρατηγική, όπως αυτή που ακολουθούσε ο Pasolini, αποκλείει μια τόσο εξωτερική και κτηνώδη παρέμβαση. Για το βιβλίο του G. Zigaina (*Pasolini e la morte*, Marsilio, Venezia 1987), όπου υποστηρίζεται η άποψη του, «ηθελήμενο θανάτου», θα μπορούσαν να ειπωθούν πολλά, αρχής γενομένης από την ερμηνευτική αδιαφορία, που «τραβάει» τα κείμενα σαν να 'ναι λάστιχα. Μα το ουσιαστικότερο στοιχείο είναι γενικό και αφορά στην κουλτούρα του Pasolini: δεν πιστεύω ότι ο αλληγορικός εσωτερικισμός υπήρξε ποτέ για τον Pasolini τόσο βασικός και πανταχού παρών, όσο θέλει να μας πείσει ο Zigaina. Ασφαλώς ο Pasolini ενδιαφέρθηκε γι' αυτό το είδος κουλτούρας, μα όποτε θέλησε να κατανήσει, το έκανε με τα μέσα μιας ορθολογικής και ρεαλιστικής παιδείας: απ' τον Saussure στον Freud, απ' τον Marx στην αμερικανική κοινωνιολογία.
89. Pasolini, *Bestia da stile...*, στο *Teatro...*, σ. 672. (Τα δύο αποσπάσματα που ακολουθούν, είναι -αντίστοιχα- από τις σσ. 706 και 708.)
90. Η φιγούρα του Hitler (το ναζισμό, γενικότερα) είναι πηγή αγωνίας στο θεματικό πλέγμα του Pasolini: γιατί προκαλεί την αίσθηση του θύματος (ο ομοφυλόφιλος ως άνθρωπος που «δεν αξίζει να ζει»), αλλά, ταυτόχρονα, οδηγεί στην ταύτιση [η βιαιότητα της καταπιεσμένης επιθυμίας που, για να πραγματοποιηθεί, δε θα δίσταζε να καταστρέψει τον κόσμο: «τ' αωθημένα με κάνουν Ες-Ες» (PR 43)] - το Ιερό απαιτεί μια θυσία, τα ναζιστικά αεροπλάνα διασπαιρώνονται ως ένδειξη τιμής πάνω απ' το βράχο του Μονσεγκίο. Το Ιερό δικαιώνει τ' Ολοκαύτωμα: Η είσοδος του Ιερού στις βιομηχανικές κοινωνίες προκάλεσε μια επίβουλη και δαιμονική επανεμφάνισή του: Η γαλλική κουλτούρα αναροπείται γι' αυτό τα χρόνια του ισπανικού πολέμου (βλ. κυρίως τις δραστηριότητες του Collège de Sociologie, που ιδρύθηκε το 1937 από τους Bataille, Leiris και Caillois, αλλά και τις επιφυλάξεις που γεννούν αυτές οι δραστηριότητες σε ανθρώπους όπως ο Paulhan και ο Marcel Mauss· βλ. όμως επίσης και τους σουρεαλιστές και το χιτλερισμό του Dalí): η ιταλική κουλτούρα, όταν ο Pasolini ήταν νέος, κώφευε σ' αυτά τα ζητήματα, κι ίσως αυτή η κωφότητα να είναι ο λόγος που ο Pasolini βίωσε τον κόμβο της βίας με το Ιερό, μ' έναν τόσο πρωτογενή τρόπο, που -ουσιαστικά- παραπέμπει στις αρχές του αιώνος μας.
91. Η φράση δεν είναι αυτό που τα εγχειρίδια της ρητορικής θ' αποκαλούσαν «ειρωνεία»: το περιεχόμενο δε δικαιώνει μια τέτοια ειρωνεία - μάλλον ο συγγραφέας, γράφοντας σοβαρά αυτή τη φράση, θέλει να ειρωνευτεί την ίδια του τη ζωή. Οι προ-εκφραστικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ένας συγγραφέας, δεν είναι κανονικά «σχήματα» του κειμένου, μα οπωσδήποτε επηρεάζουν τα σχήματα και, επομένως, δεν μπορούν ν' αποκλειστούν απ' το παιχνίδι των ερμηνειών. Κατ' αυτή την έννοια, κάθε κείμενο είναι θεατρικό, και κάθε μελέτη που παραβλέπει τις προ-σημειωτικές στάσεις του ηθοποιού (συγγραφέα), είν' ένα πείραμα in vitro, που κινδυνεύει να χάσει την πυκνότητα των εντυπώσεων του κειμένου και το βάθος των αντιρήσεών του.

(Walter Siti, «Il sole vero e il sole della pellicola, o Sull'espressionismo di Pasolini», στο «Rivista di Letteratura Italiana», VII, I, Giardini, Pisa 1989. Μετάφραση: Εφη Καλλιφατίδη.)



ΤΟΤÒ

του Pier Paolo Pasolini

1. ΛΕΝΕ ΟΤΙ Ο ΤΟΤÒ ΗΤΑΝ ΠΡΙΓΚΙΠΑΣ...

Λένε ότι ο Totò ήταν πρίγκιπας. Ένα βράδυ, που δειπνούσαμε μαζί, ο Totò άφησε στο σερβιτόρο πουρμπουάρ 20.000 λιρέτες. Οι πρίγκιπες συνήθως δεν αφήνουν τέτοια πουρμπουάρ: είναι μάλλον τσιγκούνηδες. Αν, λοιπόν, ο Totò ήταν αληθινός πρίγκιπας, αποτελούσε ειδική περίπτωση. Κάνοντας παρέα μαζί του, σου έδινε την εντύπωση μικροαστού. Αυτό, όσον αφορά τον άνθρωπο. Αλλά η κουλτούρα του καλλιτέχνη ποια ήταν; Η κουλτούρα του είναι η κουλτούρα του υποπρολεταριάτου της Νάπολης: προέρχεται κατευθείαν από κει. Ο Totò είναι απόλυτα συνδεδεμένος μ' αυτό τον κόσμο που κι εγώ ο ίδιος έχω περιγράψει, αν και από διαφορετική σκοπιά, γιατί η δική μου περιγραφή αναφερόταν τόσο στο κωμικό στοιχείο όσο και στο τραγικό, ενώ ο Totò είχε ενσωματώσει ένα στοιχείο γελοιοποιού, που βγαίνει από τον Πουλτσινέλλα* κι είναι πάντα χαρακτηριστικό αυτού του υποπρολεταριάτου της Νάπολης.

Ένας κωμικός μπορεί να υπάρξει μόνο αν καταφέρει να δημιουργήσει ένα είδος στερεοτύπου του εαυτού του, κι αυτό επιτυγχάνεται μέσω μιας εσωτερικής επιλογής που ο ίδιος πρέπει ν' αποφασίσει. Από κείνη τη στιγμή, ο κωμικός παύει να είναι αυτή η φιγούρα, αυτή η σιλουέτα που το κοινό έχει συνηθίσει ν' αγαπάει και να ξεχωρίζει, καλλιεργώντας μαζί της μια σχέση γεμάτη υπονοούμενα, μια σχέση που του χρησιμεύει ως σημείο αναφοράς. Όπως οι άλλοι, έτσι κι ο Totò δημιούργησε αυτό το στερεότυπο του εαυτού του, που αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του κωμικού ηθοποιού. Μέσα στα όρια που επιβάλλει το στερεότυπο, οι πόλοι ανάμεσα στους οποίους ο ηθοποιός διαθέτει περιθώρια παιχνιδιού, βρίσκονται πάρα πολύ κοντά ο ένας με τον άλλο. Οι πόλοι του Totò είναι: απ' τη μια μεριά το παιχνίδι του Πουλτσινέλλα, αυτής της «αποδιαρθρωμένης μαριονέτας», κι απ' την άλλη, ενός καλού ανθρώπακου, ενός καλού Ναπολιτάνου (σχεδόν νεορεαλιστικού, θα έλεγα) – ρεαλιστικού κι αυθεντικού. Αλλά οι δυο πόλοι βρίσκονται πολύ κοντά – τόσο κοντά, που καταλήγουν συνεχώς να συγχέονται ο ένας μέσα στον άλλο. Είναι αδύνατον να φανταστεί κανείς έναν Totò καλό, γλυκό, Ναπολιτάνο, άκακο, λίγο παρακμαϊκό, χωρίς αυτό το στοιχείο της μαριονέτας. Δεν μπορούμε εξ άλλου να φανταστούμε έναν Totò-μαριονέτα, χωρίς το στοιχείο του υποπρολεταρίου της Νάπολης.

Το πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στο σκηνοθέτη και τον ηθοποιό απαιτεί μια πολύ λεπτή προσέγγιση. Δεν έχω βέβαια την αξίωση να το λύσω εδώ. Λέγοντας ότι κάθε κωμικός αντικειμενικοποιείται διαμέσου μιας μονοκόμματης, στιλιζαρισμένης φιγούρας, μέσω ενός στερεοτύπου του εαυτού του, ήθελα να πω ότι ο κωμικός ηθοποιός επινόει τον εαυτό του, αυτοδημιουργείται και, κατά συνέπεια, επιτελεί ένα έργο ποιητικό και καλλιτεχνικό, με χαρακτήρα και επίπεδο αισθητικό, κι όχι μόνο πληροφοριακό και χρηστικό. Ιδού λοιπόν γιατί, απ' τη στιγμή που ο Totò δημιούργησε και επινόησε τον εαυτό του, δε σταμάτησε ποτέ να το κάνει: το δημιουργικό του έργο δε γνωρίζει καμιά παύση, ούτε κι όταν πρέπει να ενσωματωθεί στη δημιουργία κάποιου άλλου. Στην πράξη, είτε πρόκειται για μιαν απ' τις δικές μου ταινίες είτε για ταινία άλλου σκηνοθέτη, ο Totò είναι αναπόσπαστο μέρος της ταινίας. Στη θεωρία, εντούτοις, μπορεί ν' αποσπαστεί, και τότε, μέσα στο έργο του σκηνοθέτη, ανακαλύπτει κανείς τη δημιουργική στιγμή του ηθοποιού. Προφανώς, ο Totò είναι πάντα εφευρέτης, δημιουργός, πάντα ένας καλλιτέ-

* Ο Φαουλής του ιταλικού κωλοθέατρου – και της *Commedia dell'arte*. (Σ.Γ.Μ.)

χης, όποια κι αν είναι η ταινία στην οποία παίζει. Αν παίζει σε μια ταινία «δημιουργού» (auteur), είναι αρκετά δύσκολο να διακρίνει κανείς τη στιγμή της δικής του επινόησης. Αντίθετα, αν παίζει σε μια μέτρια ταινία ή, ακόμα περισσότερο, σε μια κακή ταινία, η διάκριση αυτή γίνεται πολύ πιο εύκολα: ανακαλύπτουμε αμέσως τη δημιουργική στιγμή του Totò και την απολαμβάνουμε περισσότερο.

2. ΗΘΟΠΟΙΟΙ, ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΕΣ ΚΑΙ ΜΗ

Στις ταινίες μου χρησιμοποιώ ηθοποιούς επαγγελματίες και μη επαγγελματίες. Στην πράξη, αντιμετωπίζω με τον ίδιο τρόπο και τους μεν και τους δε: τους παίρνω όπως είναι, χωρίς να λογαριάζω την επιδεξιότητά τους. Έναν μη επαγγελματία ηθοποιό, όπως π.χ. τον Ninetto Davoli, τον παίρνω γι' αυτό που είναι. Δεν ήταν ηθοποιός όταν άρχισε να παίζει με τον Totò, και τον πήρα γι' αυτό που ήταν, χωρίς να προσπαθήσω να τον αλλάξω σε κάτι άλλο. Το ίδιο ισχύει και για τον Totò. Βέβαια, σ' αυτή τη διαδικασία, ο επαγγελματίας κουβαλάει μαζί τη συνειδησή του και, αναμφίβολα, ένα είδος αντίστασης στο να μη χρησιμοποιηθεί για τίποτ' άλλο, παρά μόνο για εκείνο το κομμάτι της πραγματικότητας που έχει μέσα του. Έτσι, πολύ συχνά φέρνει αντιρρήσεις, αντιστέκεται κ.λπ. Στην ουσία του, όμως, το εκφραστικό αποτέλεσμα δεν επηρεάζεται τελικά απ' ό,τι ο επαγγελματίας ηθοποιός προσφέρει λόγω επαγγέλματος, αλλά μόνο από εκείνο που αυτός ο ηθοποιός είναι, συμπεριλαμβανομένου του γεγονότος ότι είναι ηθοποιός. Όταν λέω ότι παίρνω ένα άτομο γι' αυτό που είναι, θέλω να πω πάνω απ' όλα: γι' αυτό που είναι ως ανθρώπινο ον. Στο βάθος, υπήρχε στον Totò μια γλυκύτητα, μια συμπεριφορά καλού ανθρώπικου, πολύ κοντινή στον «ωχαδερφισμό», τον ιδιαίτερο «ωχαδερφισμό» της Νάπολης, ο οποίος απέχει απ' τον αληθινό «ωχαδερφισμό», γιατί είναι αθωότητα, αποστασιοποίηση απ' τα πράγματα και μια ακραία μορφή σοφίας – μιας σοφίας ξεπερασμένης. Εξ άλλου, όταν μιλάω για τον Totò μέσα στην πραγματικότητά του, εννοώ την πραγματικότητά του ως ανθρώπου και, προσθέτω, ως ηθοποιού.

Η φιλοδοξία μου στο *Uccellacci e uccellini* ήταν να ξεριζώσω τον Totò απ' την κωδικοποίηση δηλαδή, να τον «αποκωδικοποιήσω». Μέσω λοιπόν ποιου κώδικα θα μπορούσε κανείς να ερμηνεύσει τον Totò; Μα, του κώδικα του μικροσκοπικού ιταλού αστού, του κώδικα της μικροαστικής τάξης που έχει καταλήξει στο τελευταίο στάδιο χυδαιότητας, επιθετικότητας, αδράνειας και πολιτιστικής διαστροφής. Ο Totò μετέδιδε όλα αυτά, αλλά, παράλληλα, μέσω αυτής της αποστασιοποίησης που ανέφερα προηγουμένως, ήταν ένα άλλο πρόσωπο, ξένο προς όλα αυτά. Βέβαια, είναι προφανές ότι το κοινό τον ερμήνευε σύμφωνα με την κωδικοποίηση, και γι' αυτό εγώ προσπάθησα πρώτα πρώτα να εξαφανίσω αυτόν τον τρόπο αντίληψης του Totò. Αφαίρεσα κάθε κακία του, κάθε επιθετικότητα, το βανδαλισμό, τους σαρκασμούς του, τη μανία του να κάνει γκριμάτσες πίσω απ' την πλάτη των άλλων. Όλα αυτά εξαφανίστηκαν απ' τον Totò που δημιουργήσα. Στην ταινία μου, ο Totò είναι σχεδόν τρυφερός και χωρίς άμυνες, σαν πουλάκι, γεμάτος τρυφερότητα και, θα έλεγα, φυσική στέρηση.

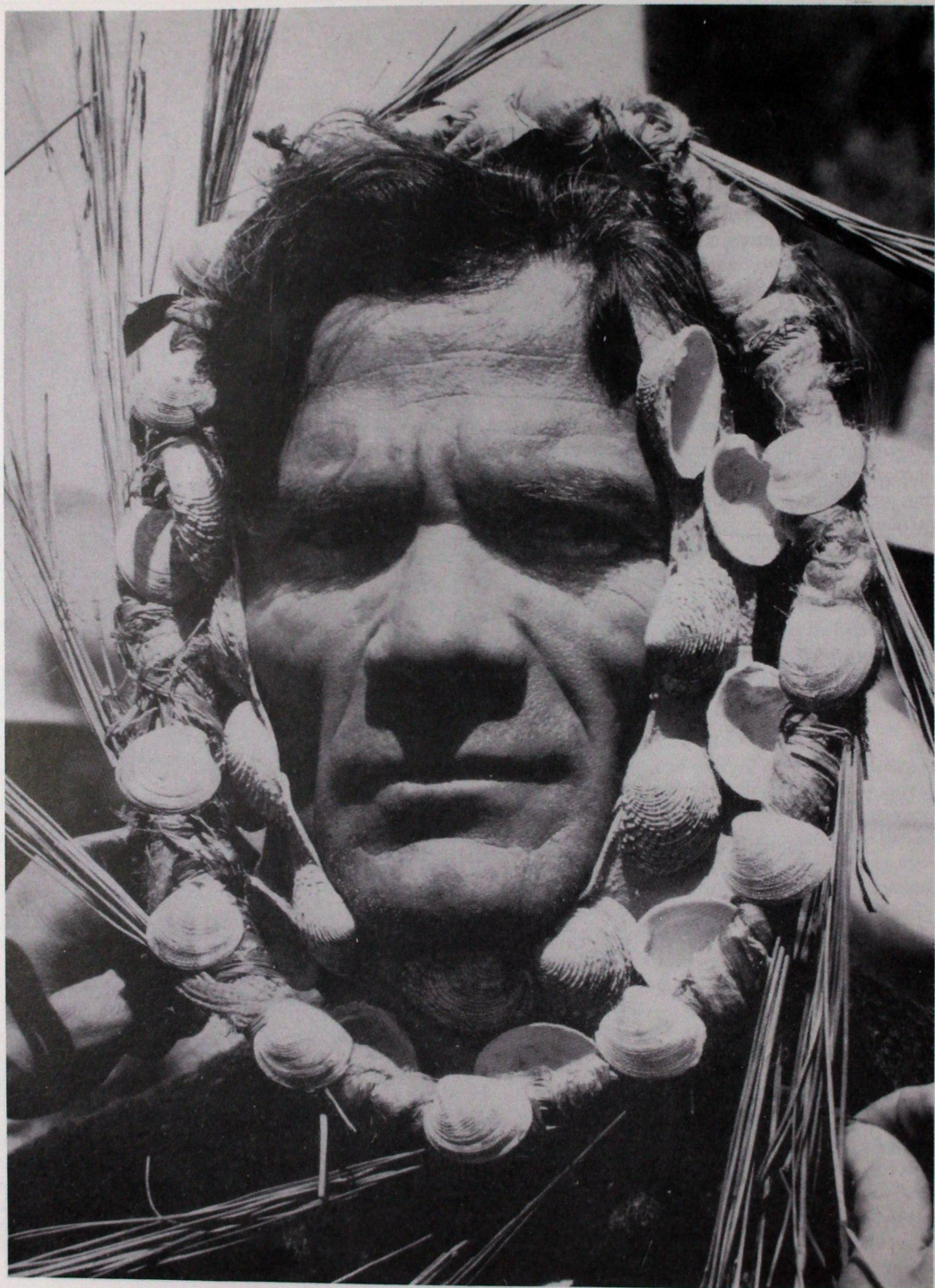
Και δεν κάνει γκριμάτσες πίσω απ' την πλάτη κανενός. Βέβαια, περιεγλά λίγο τον έναν ή τον άλλον, αλλά με τον τρόπο που οποιοσδήποτε άλλος θα μπορούσε να περιγελάσει τον ίδιο, γιατί είναι συνηθισμένο στη συμπεριφορά του λαού να περιγελάς λιγάκι τον άλλο χωρίς χυδαιότητες. Λοιπόν, πρώτα απ' όλα προσπάθησα ν' αποκωδικοποιήσω τον Totò και να πλησιάσω –όσο ήταν δυνατόν– την αληθινή του φύση, που εξωτερικευόταν με τον περιέργο τρόπο που περιέγραψα. Κάνοντας αυτό, τον αντιπαρέθεσα ως πρωταγωνιστή στον αστό μαρξιστή διανοούμενο. Αυτή η αντιπαράθεση υπάρχει μέσα στα πράγματα και όχι στον Totò ή στο κοράκι που παίζει το ρόλο του διανοουμένου: υπάρχει στην πραγματικότητα. Τι αντιπαρέθεσα δηλαδή; Αντιπαρέθεσα έναν άνθρωπο αθώο, ξένο προς τα άμεσα συμφέροντα της πολιτικής και, κατά

συνέπεια, έξω από την Ιστορία, σ' εκείνον που θεωρεί την πολιτική σαν την πιο βαθιά του έγνοια και ζει αυτό που νομίζει ότι είναι η Ιστορία. Αντιπαρέθεσα λοιπόν την ύπαρξη στον πολιτισμό· την αθωότητα, στην Ιστορία.

Ο Totò έχει μια εξαιρετικά ρεαλιστική σχέση με τη διάλεκτο. Μάλλον είχε απ' την αρχή αποφασίσει να μη γίνει ένας ηθοποιός διαλέκτου, όπως με κάποια έννοια είναι ο Eduardo De Filippo και οι τυπικοί διαλεκτικοί ηθοποιοί. Θέλησε να γίνει ένας ηθοποιός διαλέκτου ναπολιτάνικης καταγωγής, αλλά όχι αποκλειστικά ναπολιτάνικης. Η γλώσσα του υπήρξε ένα είδος παρωδίας της διαλέκτου ή, μάλλον, της ναπολιτάνικης ομιλίας κάποιου «νότιου» που έχει μεταναστεύσει σε μια πόλη γραφειοκρατών, όπως η Ρώμη.

Έτσι, λοιπόν, ο Totò χρησιμοποιεί στοιχεία από τη γλώσσα της γραφειοκρατίας, τη στρατιωτική γλώσσα και στερεότυπα απ' τις διάφορες γλωσσικές παραφθορές του καθημερινού λόγου, όπως π.χ. απ' τον κόσμο του αθλητισμού. Εγώ εξάλειψα τις λέξεις μέσα σε εισαγωγικά, τις αναφορές που ήταν δανεισμένες από τη γραφειοκρατία, το στρατό ή τον αθλητισμό, και του έδωσα μια γλώσσα που δεν ήταν αυστηρά η ναπολιτάνικη ή η διάλεκτος της Ρώμης, αλλά ένας συνδυασμός και των δυο. Αυτή είναι πράγματι η γλώσσα που μπορεί να χρησιμοποιήσει ένας μετανάστης απ' το Νότο, που ζει είκοσι ή τριάντα χρόνια στη Ρώμη κι έχει χάσει τη γλωσσική του ιδιαιτερότητα, αναμιγνύοντάς την με καινούργιες φόρμες.

[Γα δύο αυτά μικρά κείμενα του Pasolini για τον Totò (το πρώτο γραμμένο το 1971 και το δεύτερο, το 1973) περιλαμβάνονται στο βιβλίο των Goffredo Fofi και Franca Faldini: **Totò, l'uomo e la maschera** (Feltrinelli, 1977). Η μετάφραση (της Έρης Σωτηροπούλου) έγινε από τα γαλλικά («Pasolini cinéaste», ειδικό τεύχος των «Cahiers du Cinéma», 1981.)



Βασιλιάς Οιδίπους

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΜΥΘΟΣ

ΓΙΑΤΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΟΙΔΙΠΟΔΑ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ

του Pier Paolo Pasolini

Ο κινηματογράφος θα ήταν λοιπόν νατουραλιστικός.

Τολμά πράγματι να πω: «Αν, διαμέσου της κινηματογραφικής γλώσσας, θέλω να εκφράσω έναν αχθοφόρο, παίρνω έναν πραγματικό αχθοφόρο και τον αναπαράγω: φωνή τε και σώματι».

Τότε ο Μογανία γελάει: «Είδες λοιπόν; Ο κινηματογράφος είναι νατουραλιστικός! Νατουραλιστικός, νατουραλιστικός! Αλλά ο κινηματογράφος είναι εικόνα. Και μόνο αναπαριστώντας με γλαφυρότητα έναν βουβό αχθοφόρο, μπορείς να κάνεις κινηματογράφο κατά κάποιο τρόπο μη νατουραλιστικό».

«Όχι εντελώς» λέω εγώ. «Ο κινηματογράφος είναι “σημειολογικά” μια οπτικοακουστική τεχνική. Άρα, ο αχθοφόρος με σώμα, οστά και φωνή.»

«Α! Α! Ο νεορεαλισμός!» κάνει ο Μογανία.

«Ναι. Εγώ, κάνοντας κινηματογράφο –όχι μια δική μου ταινία–, κάνοντας κινηματογράφο, αν πρέπει να εκφράσω έναν αχθοφόρο, τον εκφράζω παίρνοντας έναν *πραγματικό* αχθοφόρο, με το πρόσωπό του, το σώμα του και τη γλώσσα με την οποία εκφράζεται.»

«Α, όχι! Εδώ κάνεις λάθος!» (είναι ο Bernardo Bertolucci που το λέει). «Γιατί να κάνεις έναν αχθοφόρο να πει αυτό που λέει έτσι κι αλλιώς; Πρέπει να πάρεις το στόμα του, αλλά στο στόμα του πρέπει να βάλεις φιλοσοφικές κουβέντες (όπως συνηθίζει να κάνει ο Godard, φυσικά).»

Εδώ τελειώνει η συζήτηση, γιατί κανείς ποτέ δε θα μπορέσει να βγάλει απ' το κεφάλι του Μογανία πως «ο κινηματογράφος είναι εικόνα» και, συγχρόνως, είναι από μόνος του νατουραλιστικός, και κανείς ποτέ δε θα μπορέσει να βγάλει απ' το κεφάλι του Bertolucci πως οι αχθοφόροι πρέπει να μιλάνε σαν φιλόσοφοι.

Αλλά ας υποθέσουμε πως ο θεατής βλέπει έναν βουβό αχθοφόρο, τον αχθοφόρο μιας ταινίας. Ένας αχθοφόρος, θαυμάσια φωτογραφημένος: εικόνα λοιπόν. Γιατί ο θεατής τον αναγνωρίζει; Γιατί είναι ένας αχθοφόρος της πραγματικότητας. Σ' *εκείνη* την ταινία, θα είναι αυτό που θέλετε: αλλά *στον κινηματογράφο*, είναι ο ίδιος όπως στην πραγματικότητα. Αναπαράχθεις: Για να τον εκφράσω έστω και σαν εικόνα, εκείνον τον ίδιο χρησιμοποιώ εγώ.

Τώρα, ας υποθέσουμε πως εκείνος ο αχθοφόρος μιλάει σαν τον Hegel. Και λοιπόν; Μάλιστα: ένας αχθοφόρος που μιλάει σαν τον Hegel. Γιατί δηλαδή; Δεν μπορεί να υπάρχει στην πραγματικότητα –έστω, σαν σπάνιο φαινόμενο– ένας αχθοφόρος που μιλάει σαν τον Hegel; Επομένως, ένας αχθοφόρος που λέει: «Δεν πά' να γαμηθείς» ή ένας αχθοφόρος που λέει: «Θέση και αντίθεση», είναι κι οι δυο άτομα της πραγματικότητας, που ο κινηματογράφος τα αναπαράγει έτσι όπως είναι. Υπ' αυτή την έννοια, ο κινηματογράφος είναι μοιραία νατουραλιστικός.

Αλλά γιατί, γιατί τόσος φόβος για το νατουραλισμό; Τι κρύβει αυτός ο φόβος; Μήπως κρύβει το φόβο για την πραγματικότητα; Και δεν είναι οι διανοούμενοι αστοί που φοβούνται την πραγματικότητα;

Ως «πραγματικότητα» εννοώ τον φυσικό και κοινωνικό κόσμο στον οποίο ζούμε, όποιος και να 'ναι αυτός. Όποιος όμως εκφράζεται διαμέσου οποιουδήποτε συστήματος σημείων, δεν μπορεί να ερμηνεύσει μια τέτοια πραγματικότητα ώστε να την επικαλείται (είτε διαμέσου συμβόλων σημειακής φύσης, είτε διαμέσου συμβόλων μορφικής φύσης), παρά ιστορικά και, ως εκ τούτου, ρεαλιστικά.

Ένας βουβός αχθοφόρος, καθαρή εικόνα, τι πράγμα είναι; Είναι η αισθητική ιδέα που έχει ένας αστός για έναν αχθοφόρο, με τον οποίο δεν έχει τίποτα να μοιράσει. Ο αχθοφόρος που, αντίθετα, μιλά για διαλεκτική, είναι πλαστός και προσηματικός· είναι κι αυτός στην υπηρεσία ενός αστού, με τον οποίο επίσης ελάχιστα έχει να μοιράσει. Μ' άλλα λόγια, ανάμεσα σ' έναν αστό και σ' έναν αχθοφόρο μπορεί να υπάρξει μόνο ένας δεσμός ανθρώπινης συμπάθειας, σαν να λέμε σκυλίσιας συμπάθειας. Εμείς οι αστοί είμαστε όλοι ρατσιστές. Κι όμως, εγώ δεν θέλω να είμαι. Και θέλω ένας αχθοφόρος να είναι ένας αχθοφόρος· δηλαδή, θέλω να μην είναι a priori ούτε μια εικόνα που μου αρέσει, ούτε το φερέφωνο της φιλοσοφίας μου.

Ο αχθοφόρος λοιπόν του κινηματογράφου είναι ο ίδιος ο αχθοφόρος της πραγματικότητας· κι αφού ο κινηματογράφος είναι μια οπτικοακουστική τεχνική, ο αχθοφόρος του κινηματογράφου εμφανίζεται και μιλάει όπως στην πραγματικότητα.

Ναι, αλλά ο αχθοφόρος μιας ταινίας...; Ο κινηματογράφος είναι ένα ατέλειωτο «πλάνο σεκάινς» (το 'χω ξανασει δεκάδες φορές), είναι η ιδανική, δυνάμει και δίχως τέλος αναπαραγωγή, που οφείλεται σε μια αδρατη μηχανή, η οποία αναπαράγει (έτσι όπως είναι) όλες τις χειρονομίες, τις πράξεις, τα λόγια ενός ανθρώπου, από τότε που γεννιέται μέχρι τότε που πεθαίνει.

Ο αχθοφόρος μιας ταινίας –σε αντιδιαστολή με τον αχθοφόρο του κινηματογράφου, που είναι ένας ζωντανός αχθοφόρος– είναι ένας νεκρός αχθοφόρος. Μόλις κάποιος πεθαίνει, πραγματοποιείται μια γρήγορη σύνθεση της ζωής του που μόλις σφραγίστηκε. Χάνονται στο κενό δισεκατομμύρια πράξεις, εκφράσεις, ήχοι, φωνές, λέξεις, κι απ' αυτές επιζούν μερικές δεκάδες ή εκατοντάδες. Ένας υλιγγιώδης αριθμός φράσεων, που εκείνος ξεστόμισε όλα τα πρωινά, τα μεσημέρια, τα βράδια και τις νύχτες της ζωής του, πέφτουν σ' ένα βάραθρο ατέλειωτο και σιωπηλό. Αλλά μερικές απ' αυτές τις φράσεις αντιστέκονται σαν από θαύμα, εγγράφονται στη μνήμη σαν επιγραφές, αιωρούνται στο φως ενός πρωινού, στο γλυκό σκοτάδι μιας βραδιάς· η σύζυγος ή οι φίλοι του, όταν τα θυμούνται, κλαίνε. Σε μια ταινία, αυτές είναι οι φράσεις που μένουν. Πόσο νατουραλιστικό είναι άραγε το να διαλέξεις έναν αχθοφόρο με σάρκα και οστά, αληθινό, όπως αληθινός είναι οποιοσδήποτε από μας αυτή τη στιγμή που είμαστε ζωντανοί, με τις κουβέντες του, το ιδίωμά του, την προφορά του, αλλά επιλέγοντας μιαν απ' τις φράσεις του που κατά τύχη ξεχώρισαν, με κάποιο τρόπο σώθηκαν απ' την καταστροφή ή μας συγκινούν;

Ο Οιδίπους πέθανε. Ο θάνατος έκανε μια τέλεια εκλογή (και αμετάβλητη πια) γι' αυτό που υπήρξε ο Οιδίπους. Το τέλειωμα της ζωής του είναι απαραίτητη και αναντικατάστατη προϋπόθεση για να κάνει κανείς τη ζωή του μια ιστορία· ή, για να μπορέσει να «στήσει» μια ταινία πάνω στη ζωή του.

Ποιο κριτήριο με ώθησε στην εκλογή των πιο αναπόφευκτων πραγματικά στιγμών της ζωής του Οιδίποδα, ενός νεκρού που ποτέ δεν έζησε;

Κι εγώ, όπως ο Μογανία κι ο Bertolucci, είμαι ένας αστός, ένας μικροαστός, ένα σκατό, απ' αυτούς που είναι πεπεισμένοι πως η μπόχα τους όχι μόνο είναι άρωμα, αλλά και το μοναδικό άρωμα που μπορεί να υπάρξει στον κόσμο. Κι εγώ λοιπόν είμαι προικισμένος με δηλώσεις του μικροαστού διανοουμένου. Αυτή δεν είναι μια νιοστή εξομολόγηση, αλλά μια απλή και ξεκά-

βαρη διαπίστωση, που έγινε, αν θέλετε, όχι χωρίς εσπετιστικό ύφος και χιουμοριστική διάθεση. Απ' την άλλη μεριά, πρέπει να συμφωνήσουμε πως ο μικροαστός δεν είναι πια παρά ο άνθρωπος: κληρονόμησε απ' τον άνθρωπο την ιδέα του χρόνου. Είναι ένας μύθος αυτός του χρόνου, και πάνω σ' αυτόν ο άνθρωπος βασίζει τη ζωή του: αυτοσυντήρηση, προνοητικότητα, εντιμότητα, ηθική κ.λπ. κ.λπ., ακόμα και την τέχνη του. Ο Χριστός έχασε εντελώς τον καιρό του κηρύσσοντας να μη σκεφτόμαστε το αύριο. Η ιδέα του αύριο, όπως εκείνη του χτες, είναι οι μόνες παρούσες στα κεφάλια όλων (μας) των αστών. Το αύριο ως πραγματοποίηση των ονείρων μας για επιτυχία (για τα οποία είμαστε τόσο οικονομικοί, φειδωλοί, προσεκτικοί και δειλοί), το χτες ως θεμελίωση των θεσμών, των παραδόσεων και των establishments που μας χρησιμεύουν σαν σημεία εκκίνησης για να φτάσουμε στους ωραίους μας σκοπούς. (Όλα αυτά συμβαίνουν σε περιόδους ειρήνης, κι εμείς οι φτωχοί ειρηνιστές παλεύουμε τελικά γι' αυτό.)

Αλλά ας γυρίσουμε στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος –ατέλειωτη «σεκάνς», που αναπαράγει από μία μόνο οπτική γωνία όλη την πραγματικότητα– βασίζεται λοιπόν στο χρόνο· και γι' αυτό υπακούει στους ίδιους κανόνες στους οποίους υπακούει η ζωή: στους κανόνες μιας ψευδαίσθησης. Παράξενο να το λέμε, αλλά την ψευδαίσθηση αυτή πρέπει να τη δεχτούμε· γιατί όποιος (ως άνθρωπος και ως ποιητής, όχι ως άγιος) δεν τη δέχεται, αντί να μπει σε μια φάση μεγαλύτερης πραγματικότητας, χάνει την παρουσία της πραγματικότητας· η οποία συνίσταται αποκλειστικά σε μια τέτοια ψευδαίσθηση.

Ο εσπετισμός και το χιούμορ κυριάρχησαν λοιπόν στην επιλογή των χαρακτηριστικών στιγμών της ζωής του Οιδίποδα, αυτών που παίρνουν αξία μετά το θάνατό του και που μπαίνουν σχεδόν μόνες τους σε μια διαδοχή παρόμοια μ' εκείνη της ζωής (στο χρόνο), αλλά αμέτρητα πιο σύντομη ή, καλύτερα, με τη βοήθεια ενός σκεπτόμενου νου ή ενός μοντάζ, πιο συνθετική.

Αντιμετώπισα τα καθραρίσματα με τρόπο πολύ πιο κινηματογραφικό απ' τον συνηθισμένο (δεν ξέρω αν βγήκαν όμορφα ή άσχημα, αλλά η προσπάθεια ήταν να τα κάνω ωραία, να κάνω «όμορφα καθραρίσματα») κι επιχείρησα ν' απομακρυνθώ απ' το πρωτογενές υλικό (για παράδειγμα, τα μάτια του Αντζελο κοιτάζουν τη Σφίγγα με μια λάμψη χιούμορ, εξορκίζοντάς την, έτσι ώστε, δύσπιστοι πια, να μην αισθανθούμε συνεπαρμένοι απ' τα συμβάντα του μύθου κ.λπ. κ.λπ.) Προερχόμαστε απ' τον Cervantes και τον Ariosto (και τον Manzoni). Κι η τραγικότητα...; Δε θέλησα να κάνω την τραγωδία του Οιδίποδα; Μια αληθινή αιμοσταγή τραγωδία; Η τραγικότητα υπάρχει, σε πείσμα όλων, γιατί η πιο βαθιά αιτία τόσο του εσπετισμού όσο και του χιούμορ είναι ο φόβος του θανάτου. Γι' αυτό οι αστοί μπορούν πάντα να λέγονται λανθασμένα χριστιανοί, ακόμα κι αν σκέφτονται συνεχώς (αδιαφορώντας για το Χριστό) το αύριο.

Απορώ πώς μπόρεσα στο Μαρόκο να κρατηθώ στην ψυχική κατάσταση που ήταν απαραίτητη για τον εσπετισμό και το χιούμορ (τη διάθεση να μειδιάσει κανείς ελαφρά, με τα μάτια γεμάτα αγωνία), και να γυρίσω την ταινία όπως τη γύρισα.

Ο άλλος λόγος για τον οποίο γυρίστηκε η ταινία με «εσπετισμό και χιούμορ», είναι πως το αντικείμενο της έρευνας του Freud δε μ' ενδιαφέρει πια τόσο, όπως επίσης δε μ' ενδιαφέρει πια τόσο το αντικείμενο της έρευνας του Marx. Δεν είμαι πια τόσο σοβαρά μπερδεμένος στο μίγμα που κάνει τον Οιδίποδα ένα αντικείμενο φροϋδικής και μαρξιστικής ανάλυσης. Είν' αλήθεια ότι, στο τέλος της ταινίας, ο Freud φαίνεται να υπερισχύει του Marx. Κι ο Οιδίπους πάει να χαθεί στο πράσινο, από λεύκες και νερά, άντρο όπου γαλουχήθηκε. Πιο πολύ, όμως, απ' τον Freud, είναι ο ίδιος ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* που υπαγορεύει μια τέτοια ιδέα· ή, έστω, στο αυθαίρετο μίγμα επιδράσεών μου απ' τον Freud και τον Σοφοκλή, κερδίζει ο τελευταίος. Για να γίνω πιο κατανοητός, θεωρώ τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* τη λιγότερο όμορφη τραγωδία του Σοφοκλή –κάτι, μάλιστα, αποφασιστικά όχι όμορφο. Αλλά υπάρχουν δύο-τρία υπέροχα κομμά-



Σ' ένα γύρισμα του *Οιδίποδα* (με τη Silvana Mangano)

τια. Σ' αυτά είναι που αναφέρθηκα. Όσο για τον Freud, έχει εισχωρήσει στην ταινία με τον τρόπο που θα τον έμπαιξε ένας ερασιτέχνης. Για παράδειγμα, ο Οιδίπους, πδν γνωρίζει πρώτα τον Τειρεσία, στον πρόλογο, οδηγημένος από εκείνον τον άγγελο που μετά θα γίνει Άντζελο –κάτι μεταξύ του Τειρεσία και του νέου Τειρεσία, Οιδίποδα–, βρίσκεται, πιστεύω, στο σημείο ο όπου τα σκοτεινά και αφελή μαρξιστικά και φροϋδικά στοιχεία διασταυρώνονται. Αντίθετα, ο Freud θριαμβεύει στο επεισόδιο της Σφίγγας, το μοναδικό ριζικά αλλαγμένο σημείο – μαζί μ' εκείνο της αντικατάστασης της Αντιγόνης απ' τον Άντζελο – πράγματι, η Σφίγγα δεν προτείνει ένα αίνιγμα, αλλά ζητάει απευθείας απ' τον Οιδίποδα να λύσει μόνος του το αίνιγμά του. Εκείνος αρνείται, σπρώχνοντας τη Σφίγγα στην άβυσσο απ' την οποία είχε αναδυθεί –λίγο γελοία, για να πούμε την αλήθεια–, ξέροντας ότι, καταβαραθρώνοντάς την, θα μπορούσε να παντρευτεί τη μητέρα του...

Τώρα, επαναλαμβάνω, στα σαράντα πέντε μου χρόνια, είμαι έξω απ' αυτόν τον φροϋδικο-μαρξιστικό κυκεώνα. Πού, όμως; Δε μ' έχω ποτέ μου φανταστεί να κάνω έρωτα με τη μητέρα μου· ούτε καν ονειρευτεί. Θα μπορούσα ενδεχομένως να παραπέμψω τους δυο-τρεις αναγνώστες που μου 'χουν μείνει πιστοί, σε κάποιους στίχους του *Usignolo della Chiesa Cattolica*:

...τ' όνειρο όπου η μάνα μου
φοράει τα παντελόνια μου.

Έχω μάλλον ονειρευτεί να κάνω έρωτα με τον πατέρα μου (ακουμπισμένος στο κομό της φτωχικής κάμαρας που μοιραζόμουν με τον αδελφό μου), κι ίσως, θαρρώ, και με τον αδελφό μου· και με πολλές πέτρινες γυναίκες. Φυσικά, δεν υπολογίζω τα όνειρα που έχω δει κατ' επανάληψη σ' όλη μου τη ζωή, όπου ανέβαινα ατέλειωτες λυπημένες σκάλες φτωχικών ή μετά βίας αξιοπρεπών σπιτιών, προς αναζήτηση της μητέρας μου που είχε εξαφανιστεί.

Τελοσπάντων, τώρα πάει λίγος καιρός που δεν τα βλέπω πια αυτά τα όνειρα. Κι αν η Silvana Mangano έχει σίγουρα το άρωμα των ηρανθέων της μητέρας μου στα νιάτα της, ο Franco Citti δεν έχει τίποτα το κοινό με μένα, εκτός από τα μήλα του προσώπου του που είναι κάπως εξογκωμένα.

Κι ακριβώς επειδή είναι πολύ διαφορετικός από μένα –παρά την τερατώδη νευρώση του και τα συμπλέγματα κατωτερότητας κι ενοχής που τον μαστίζουν– τον διάλεξα για πρωταγωνιστή. Αυτό που του συμβαίνει, δεν είναι ένα ενδόμυχο δράμα, αλλά μια τραγωδία. Η υπόθεση έχει λοιπόν μεταφερθεί όλη σε εξωτερικό χώρο: στο παλκοσένικο ενός κόσμου μισητηρώδη, αλλά πραγματικού. Εκείνος ζει αυτή την τραγωδία *en plein air* πραγματικά εν αγνοία του, σαν θύμα αθώο και επιθετικό.

Επομένως, ο *κινηματογράφος* είναι μια άπληστη συλλογή (μέσα σ' ένα σάκο και με τη βοήθεια μηχανικών μέσων) στοιχείων της πραγματικότητας που παραμένει πραγματικότητα, ενώ, αντίθετα, στην *ταινία*, η πραγματικότητα είναι νεκρή κι έχει περάσει στο παρελθόν, όπου συρρικνώνεται σε μια ιδέα ή σύνοψη. Επιχειρώντας μια τέτοια σύνοψη (μέσα από εβδομήντα χιλιάδες μέτρα φιλμαρισμένου υλικού, που όχι μόνο θα έπρεπε να είναι εβδομήντα χιλιάδες εκατομμύρια, αλλά και αναγκάστηκα να μειώσω στα δύο χιλιάδες οκτακόσια), άφησα ν' αναβλύσει ελεύθερα η τραγωδία, αν και με κάποια αμφισβήμια απ' τη μεριά μου· ο εσπετισμός και το χιούμορ που σας έχουν συναρπάσει, δεν είναι διόλου αυθεντικά, είναι επαίσχυντα, αφού αποτελούν τυπικά χαρακτηριστικά του διανοούμενου αστού· ταυτόχρονα, όμως, είναι αυθεντικά και πραγματικά, αφού είναι στοιχεία κάποιου που διηγείται πράγματα απ' τα οποία έχει πια απομακρυνθεί.

Αλλά ασ γυρίσουμε στα προβλήματά μας, των ερασιτεχνών γλωσσολόγων και σημειολόγων.

Ας υποθέσουμε ότι ο Moravia θα ήθελε να περιγράψει, σαν πρόσωπο ενός μυθιστορηματός του, τη Mangano, όπως έκανε ο Arbasino με την Domietta Ercolani. Η αναζήτηση της Mangano σε μυθιστορηματικό επίπεδο θα βεβαιωνόταν στον Moravia ασφαλώς με πολύ περισσότερη φινέτσα, αντικειμενικότητα και καθαρότητα απ' ό,τι στον Arbasino. Παρ' όλα αυτά, ο Moravia δε θα 'κανε άλλο απ' αυτό που κάνουν όλοι οι συγγραφείς: θα υιοθετούσε δηλαδή ένα σύστημα συμβόλων γραφής-ομιλίας –τα όμορφα ιταλικούλια μας–, προσαρμόζοντάς το στη δική του προσωπική ιδεολογία, φτιάχνοντας δηλαδή ένα σύστημα ύφους. Έτσι δεν είναι; Τα σύμβολα που χρησιμοποιεί ο Moravia, είναι σημειακής φύσης. Ποια σχέση υπάρχει ανάμεσα στην πραγματική εμπειρία που έχει ο Moravia απ' τη Mangano (και την ίδια την πραγματικότητα της Mangano) και σ' ένα τέτοιο σύστημα εικόνων σημειακής φύσης; Εδώ είναι το μεγάλο πρόβλημα. Γι' αυτό το πρόβλημα, μόνο ένα πράγμα μπορώ να πω με σιγουριά: πως ο αναγνώστης των σελίδων του Moravia, όπως σ' ένα είδος χημικού πειράματος (που πάντα μάς βολεύει να παραθέτουμε), διαλύει τη σημειακή φύση των συμβόλων και ξαναφτιάχνει στη φαντασία του –δηλαδή, διαμέσου της πραγματικής του εμπειρίας– τη ζωντανή πραγματικότητα της Mangano. Οπότε, ο αφηγηματικός πυρήνας θα ήταν: πραγματικότητα της Mangano – αναζήτηση τέτοιας πραγματικότητας σε σύμβολα σημειακής φύσης – ανασύσταση της πραγματικότητας της Mangano. Η γλώσσα λοιπόν θα 'ταν απλώς ο μεσολαβητής; Όλη η κούραση του Moravia να περιγράψει τα μάτια, τα λευκά μάγουλα, τα βγαλμένα φρύδια, τον συγκλονιστικό λαϊμό, το άρωμα των ηρανθέων της Mangano (και θα το έκανε καταληκτικά), δε θα 'ταν παρά μια δημιουργική πράξη για να μεταφέρει τη δική του εμπειρία απ' την πραγματικότητα της Mangano στην εμπειρία απ' την πραγματικότητα της Mangano που έχει ο αναγνώστης. Αυτό που μετράει, ωστόσο, είναι η πραγματικότητα της Mangano: μέσα απ' τη γλώσσα δεν μπορεί να περάσει κανείς παρά από μια πραγματικότητα σε μίαν άλλη. Είναι σαν τον Βράχμα που αυτο-θεάται, χρησιμοποιώντας σαν καθρέφτη τις εμπειρίες των ανθρώπων.

Ας υποθέσουμε, αντίθετα, πως πρόκειται να περιγράψει την Mangano ο Mekas ή κάποιος άλλος απ' το New Cinema (για το οποίο, παλιότερα, έτρεφα μεγάλη συμπάθεια.) Το φαινόμενο θα ήταν απαράλλαχτο. Και το λέω με διάθεση πολεμικής απέναντι στη νέα πρωτοπορία που υπόσχεται πολλούς νεωτερισμούς. Με τριπλάσια ταχύτητα, σαν σ' ένα ημερολόγιο που ξεφυλλίζεται γρήγορα, με τα φύλλα να τρέχουν κάτω απ' τον αντίχειρα, θα 'βλεπα μέσα από ξερά φύλλα, με φόντο γαλάζιους ουρανοίς, παιδιά που παίζουν χιονοπόλεμο, ζευγάρια νέων και αγαπημένων εραστών στην Πέμπτη Λεωφόρο, έναν συμπαθητικό νέγρο που μπαίνει στο μετρό, μερικούς βενετσιάνους γονδολιέρους, καθώς και τη φιγούρα της Mangano. Η διαφορά θα ήταν στην ποιότητα: στον Moravia, η Mangano θα γινόταν ένα πρόσωπο σημαντικό και πραγματικό, ίσως υπερβολικά σαφές, ενώ στον Mekas θα γινόταν ένα μυθιστορηματικό πρόσωπο για μαθήτριες παρθενωγωγείου.

Αλλά πέρα απ' την ποιότητα του συγγραφέα, θα υπήρχε μια διαφορά ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο η Mangano θα ενσάρκωνε ένα πρόσωπο του Moravia, και σ' εκείνον με τον οποίο θα ενσάρκωνε ένα πρόσωπο του Mekas. Το έχω ήδη πει πολλές φορές και το επαναλαμβάνω: ο Moravia ξαναδίνει σ' εμένα, τον αναγνώστη, την πραγματικότητα της Mangano μέσα στο ενυδρείο ενός γλωσσολογικού-οπλιστικού συστήματος σημειακής φύσης: ο Mekas, αντίθετα, μου παραδίδει τη Mangano μέσα στο ενυδρείο της ίδιας της πραγματικότητας της Mangano. Με δυο λόγια, την αναπαράγει οπτικοακουστικά. Η Mangano, έχοντας αναπαράχθει οπτικοακουστικά, είναι ένα σύμβολο της μορφικής φύσης της Mangano.

Κανένας σημειολόγος –το 'χω ξαναπεί, κι ο Christian Metz το ονόμασε με συμπάθεια «όνειρο», ενώ ο Cesare Segre θα το χαρακτήριζε, όπως αρμόζει σε πανεπιστημιακό καθηγητή, «μαλακία»– δεν περιέγραφε ποτέ ένα άτομο –ας υποθέσουμε την Mangano– σαν μια πραγματικό-



Βασιλιάς Οιδίπους (Franco Citti)
Σ' ένα γύρισμα του Οιδίποδα (με
τη Silvana Mangano)

τητα που μιλάει μόνη της: η πραγματική Mangano ως γλώσσα. Η σημειολογία κάλυψε σχεδόν όλη την πραγματικότητα με τις έρευνές της πάνω σε ιδιαίτερες γλώσσες: αλλά δεν έχει ακόμα εξεταστεί προσεκτικά το σύνολο της πραγματικότητας ως γλώσσας που γίνεται φιλοσοφία.

Ας υποθέσουμε πως ο καθηγητής Morris έχει αυτή την ιδέα («όνειρο» για τον Metz, «μαλακία» για τον Segre και τους βοηθούς του) και πως θέλει «να περιγράψει σημειολογικά την πραγματικότητα της Mangano ως γλώσσα». Σε τι θα διέφερε μια τέτοια περιγραφή της πραγματικότητας της Mangano ως γλώσσας, αν, αντί να δει κανείς τη Mangano και να την παρατηρήσει στη ζωή, την έβλεπε και την παρατηρούσε στην οθόνη, δηλαδή ως μορφικό σύμβολο του ίδιου της του εαυτού; Θα υπήρχαν ασφαλώς διαφορές (το άρωμα λ.χ. των ηρανθέων, μεταξύ άλλων)· στην ουσία, όμως, η σημειολογία της πραγματικής Mangano ως γλώσσας και η σημειολογία της Mangano ως γλωσσολογικού μορφικού συμβόλου δε θα διέφεραν πολύ.

Η Mangano ζει στο χρόνο. Χωρίς συνείδηση της ομορφιάς της (σχεδόν υποτιμώντας την), αφοσιώνεται στους ταπεινούς, καθημερινούς μόχθους: παιδιά, οικογένεια, γυναικεία πράγματα, ταξίδια· αλλά καθεμιά απ' αυτές τις πράξεις είναι ανάλογη σε διάρκεια –δευτερόλεπτο το δευτερόλεπτο, πεντάλεπτο το πεντάλεπτο, μέρα τη μέρα– μ' εκείνη την ασυγκράτητη βραδύτητα του οχήματος που οδηγεί στο μαρσαμό. Αν θέλουμε πραγματικά ν' ασχοληθούμε με την πραγματικότητα της Mangano, πρέπει ν' ασχοληθούμε με τον φυσικό χρόνο στον οποίο ζει, όπως άλλωστε και όλοι μας. Είναι αλήθεια πως θα μπορούσαμε να τ' αρνηθούμε όλα αυτά. Ακριβώς σ' αυτή την άρνηση αφοσιώνονται οι πρωτοπορίες, προσπαθώντας κυρίως ν' απομυθοποιήσουν στοιχειωδώς την ιδέα που έχουμε για το χρόνο. Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει καλύτερος τρόπος να μη συμβιβαστούμε και να ζήσουμε ήρεμα, με τη σκέψη μας στο αύριο, απ' το να επιχειρήσουμε με λέξεις την καταστροφή του χρόνου.

Εγώ δεν ανήκω σ' αυτό το είδος των αγρόσχολων και των γελωτοποιών της ανλής. Συνεχίζω ατάραχος ν' αντιμετωπίζω το πρόβλημα του χρόνου όπως ο Flaubert. Γράφοντας σαν pasticheur το σενάριο, μοίρασα την Ιοκάστη στο χρόνο, παρ' όλο που είναι ένας χαρακτήρας χωρίς χρόνο: μια αισθαντικότητα και μια θέληση να μη γνωρίζει τίποτα. Αλλά πόση αμφισβημία έχουν τα πλάσματα που δονούνται από μία και μόνο νότα! Και πόσο απίστευτα, παράλογα και βασανιστικά εμφανίζονται μέσα στο χρόνο! Ο ιδανικός θάνατός τους, που περιορίζει τη ζωή τους στα «βασικότερα σημεία», φτιάχνει γύρω τους αινίγματα, που στο χρόνο διακλαδώνονται και ελίσσονται χωρίς να εξελίσσονται, όπως οι μέδουσες στο νερό, οι οποίες με απίστευτο τρόπο αλλάζουν μορφή, μέχρι τη στιγμή που ο θάνατος (μα είναι δυνατόν να πεθαίνουν; το δηλώνω σαφώς: εγώ δεν πιστεύω ότι πλάσματα σαν τις μέδουσες μπορεί να είναι θνητά) τις καθλώνει σε μια οριστική μορφή· κι αυτό είναι το μόνο δυνατό τελικό αποτέλεσμα.

Σ' αυτό το σημείο –αφού έχω θέσει το πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στην πραγματικότητα της Mangano ως μη σημειακής γλώσσας στον κινηματογράφο– θα έπρεπε ν' αρχίσω μια συζήτηση για να παραβάλω την πραγματικότητα της Mangano ως γλώσσας στη ζωή με την πραγματικότητα της Mangano ως μη σημειακής γλώσσας σε μια ταινία· την πραγματικότητα δηλαδή, στην περίπτωση μας, την Mangano-Ιοκάστης... Αλλά για τα πρόσωπα των ταινιών και τις «έξοχες ερμηνείες που τους αποσπούν οι σκηνοθέτες», γράφονται πια τόσο πολλά...

(Το κείμενο αυτό, με πρωτότυπο τίτλο «Perché quella di Edipo e una storia», αποτελεί την εισαγωγή του Pier Paolo Pasolini στο βιβλίο *Edipo Re*, Garzanti, Milano 1967. Μετάφραση: Δάφνη Βλουμίδη.)

ΤΡΙΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ CALLAS

του Pier Paolo Pasolini

(Μετάφραση: Παν. Χρ. Χατζηγάκης.)



LA PRESENZA

Cio ch'era perduto era celeste
e l'anima malata, santa.
Il nulla era un vento che cambiava inspiegabilmente
direzione, ma ben consapevole, sempre, delle sue mete.
Nel nulla che si muoveva
ispirato in alto
capriccioso come un ruscello in basso
ciò che importava era sempre una storia
che in qualche modo era incominciata
e doveva continuare: la tua.
Chi mi aveva chiamato lì?
Ogni mattina ricominciava la tragedia dell'essere,

dietro i balconi prima chiusi e poi aperti, come in una Chiesa.
Che il vento divino soffiasse inutilmente
o solo per dei testimoni –
Poi le abitudini, queste sorelle della tragedia –
Il mare e il suo vento ebbero tutti i nostri sviscerati elogi –
Il tuo «esse est percipi» incovtrava tremendi ostacoli
da superare, e ogni vittoria era una povera vittoria,
e dovevi ricominciare subito
come una pianta che ha continuamente bisogno d'acqua.
Io però, Maria, non sono un fratello;
adempio altre funzioni, che non so;
non quella della fraternità,
almeno di quella complice
così vicina all'obbedienza e all'eroica inconsapevolezza
degli uomini, tuoi fratelli malgrado tutto, non miei.
E tu, atterrita dal sospetto di non essere più,
sai anche questo,
e ti arrangi a farti da madre.
Concedi alla bambina di essere regina
di aprire e chiudere le finestre come in un rito
rispettato da ospiti, servitù, spettatori lontani.
Eppure lei, lei, la bambina,
basta che per un solo istante sia trascurata,
si sente perduta per sempre;
ah, non su isole immobili
ma sul terrore di non essere, il vento scorre
il vento divino
che non guarisce, anzi, ammala sempre più;
e tu cerchi di fermarla, quella che voleva tornare indietro,
non c'è un giorno, un'ora, un istante
in cui lo sforzo disperato possa cessare;
ti aggrappi a qualunque cosa
facendo venir voglia di baciarti.

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ

Ό,τι χαμένο ήταν ουράνιο
 κι άγια η άρρωστη ψυχή.
 Άνεμος ήταν το μηδέν που άλλαζ' ανεξήγητα
 κατεύθυνση, μα πάντα τους σκοπούς του καλογνώριζε.
 Μες στο μηδέν που κλωθογύριζε
 ψηλά εμπνευσμένος
 και παιχνιδιάρης σαν ρυάκι χαμηλά
 αυτό που σήμαινε ήταν πάντα μια ιστορία
 αρχινισμένη με τον τρόπο της
 κι έπρεπε να συνεχιστεί: η δική σου.
 Ποιος μ' είχε εδώ καλέσει;
 Κάθε πρωί ξανάρχιζε της ύπαρξης η τραγωδία,
 πίσω απ' τους εξώστες τους κλειστούς, που έπειτα ανοίγανε
 [σαν σ' Εκκλησία.

Τ' ότι ο θεός άνεμος ανώφελα θα φύσαγε
 ή μοναχά για μάρτυρες –
 Έπειτα οι συνήθειες, αυτές οι αδερφές της τραγωδίας –
 Η θάλασσα κι ο άνεμος δέχτηκαν όλα τα εγκώμιά μας –
 Το «esse est percipi» σου αντιμετώπιζε εμπόδια
 ανυπέρβλητα, και κάθε νίκη ήταν φτώχη,
 κι έπρεπε ευθύς να ξαναρχίσεις
 σαν το φυτό που νιώθει αδιάλειπτα του νερού την ανάγκη.
 Κι όμως εγώ, Μαρία, δεν είμαι αδερφός·
 άλλα καθήκοντα εκπληρώνω που δεν ξέρω·
 όχι εκείνο της αδερφοσύνης,
 τουλάχιστον εκείνης της συνένοχης
 που τόσο γειτονεύει στην ευπειθία και την ηρωική την
 [άγνοια
 ανθρώπων, αδερφών σου μ' όλ' αυτά, όχι δικών μου.
 Κι εσύ, από την υποψία πτοημένη της ανυπαρξίας,
 το ξέρεις κι αυτό,
 και βολεύεσαι παριστάνοντας τη μάνα.
 Στέρχεις να 'ναι το κοριτσάκι η βασίλισσα,
 ν' ανοιγοκλείνει τα παράθυρα σαν σε τελετουργία

από μουσαφιοράους σεβαστή, υπηρέτες, μακρινούς θεατές.
 Κι όμως αυτή, αυτή, το κοριτσάκι,
 φτάνει να παραμεληθεί για μια στιγμή,
 κι αισθάνεται για πάντοτε χαμένη·
 α! όχι σε ακίνητα νησιά,
 αλλά στον κόσμο της ανυπαρξίας, τρέχει ο άνεμος,
 ο θεϊκός ο άνεμος
 που δε γιατρεύει, μάλιστα, πάντ' αρρωσταίνει πιο πολύ·
 κι εσύ ζητάς να σταματήσεις εκείνην που 'θελε να επιστρέψει·
 δεν υπάρχει μια μέρα, μια ώρα, μια στιγμή,
 που να μπορεί η προσπάθεια η απελπισμένη να σταθεί·
 απ' όπου να 'ναι αρπάζεσαι
 γυρεύοντας να φιληθείς.

23 Αυγούστου 1970



TIMOR DI ME?

Oh, un terribile timore;
La lietezza esplose
contro quei vetri sul buio
Ma tale lietezza, che ti fa cantare *in voce*
è un ritorno dalla morte: e chi può mai ridere –
Dietro, sotto il riquadro del cielo annerito
Riapparizione ctonia!
Non scherzo: ché tu hai esperienza
di un luogo che non ho mai esplorato, UN VUOTO
NEL COSMO
E vero che la mia terra è piccola
Ma ho sempre affabulato sui luoghi inesplorati
con una certa lietezza, quasicché non fosse vero
Ma tu ci sei, qui, *in voce*
La luna è risorta;
le acque scorrono;
il mondo non sa di essere nuovo e la sua nuova giornata
finisce contro gli alti cornicioni e il nero del cielo
Chi c'è, in quel VUOTO DEL COSMO,
che tu porti nei tuoi desideri e conosci?
C'è il padre, sì, lui!
Tu credi che io lo conosca? Oh, come ti sbagli;
come ingenuamente dai per certo ciò che non lo è affatto;
fondi tutto il discorso, ripreso qui, cantando,
su questa presunzione che per te è umile
e non sai invece quanto sia superba
essa porta in sé i segni della volontà mortale della
[maggioranza –
L'occhio ilare di me mai disceso agli Inferi,
ombra infernale vagolante
nasconde
E tu ci caschi
Tu conosci di ciò che è realtà solo quell'Uomo Adulto
ossia ciò che si deve conoscere;

lei, la Donna Adulta, stia all'Inferno
o nell'Ombra che precede la vita
e di là operi pure i suoi malefizi, i suoi incantesimi;
odiala, odiala, odiala;
e se tu canti e nessuno ti sente, sorridi
semplicemente perché, per ora, intanto, sei vittoriosa –
in voce come una giovane figlia avida
che però ha sperimentato la dolcezza;
Parigi calca dietro alle tue spalle un cielo basso
con la trama dei rami neri; ormai classici;
questa è la storia –
Tu sorridi al Padre –
quella persona di cui io non ho alcuna informazione,
che ho frequentato in un sogno che evidentemente non
[ricordo –
strano, è da quel mostro di autorità
che proviene anche la dolcezza
se non altro come rassegnazione e breve vittoria;
accidenti, come l'ho ignorato; così ignorato da non saperne
[niente –
cosa fare?
Tu doni, spargi doni, hai bisogno di donare,
ma il tuo dono te l'ha dato Lui, come tutto;
ed è un Nulla il dono di Nessuno;
io fingo di ricevere;
ti ringrazio, sinceramente grato;
Ma il debole sorriso sfuggente
non è di timidezza;
è lo sgomento, più terribile, ben più terribile
di avere un corpo separato, nei regni dell'essere –
se è una colpa
se non è che un incidente: ma al posto dell'Altro
per me c'è un vuoto nel cosmo
un vuoto nel cosmo
e da là tu canti.

ΦΟΒΟΣ ΔΙΚΟΣ ΜΟΥ;

Ω, ένας φόβος τρομερός·

Ξεσπάει η χαρά

πάνω στα τζάμια στο σκοτάδι.

Τέτοια χαρά που σε παρακινεί να τραγουδάς με τέλεια φωνή
είναι του θάνατου επιστροφή: και ποιος ποτέ μπορούσε να
[γελάσει –

Πίσω, κάτω απ' το βλέμμα τ' ουρανού του αμαυρού.

Και πάλι χθόνια παρουσία!

Δε χωρατεύω: γιατί έχεις πείρα

ενός τόπου που ποτέ δεν ερεύνησα, ENA KENO

ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ.

Στ' αλήθεια η γη μου είναι μικρή.

Μα πάντοτε αρνήθηκα τους μύθους για τόπους ανερεύνητους

με κάποια χαρά, σαν να μην ήταν αλήθεια.

Όμως εσύ βρήσκεις' εδώ, με τέλεια φωνή.

Το φεγγάρι ξαναπρόβαλε·

κυλούνε τα νερά·

ο κόσμος δεν ξέρει να 'ναι νέος κι η μέρα σου η καινούργια
περατώνεται απέναντι απ' τα γείσα τα ψηλά και τ' ουρανού το
[μαύρο.

Σ' εκείνο ποιος υπάρχει το KENO ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ,

που σέρνεις στις επιθυμίες σου και ξέρεις;

Είν' ο πατέρας, ναι, αυτός!

Νομίζεις πως τον ξέρω; Ω, πόσο σφάλλεις·

πόσο απλοϊκά θαρρείς αληθινό αυτό καθόλου που δεν είναι·

στηρίζεις το λόγο ολόκληρο, που ξαναρχίζει εδώ,

[τραγουδώντας,

πάνω σ' αυτή την εικασία που 'ναι για σένα ταπεινή

κι αντίθετα δεν ξέρεις την τόση υπεροψία της·

μέσα της φέρνει τα σημάδια μιας θέλησης θανατηρής της

[πλειονότητας –

Το βλέμμα το δικό μου το ιλαρό ποτέ δεν έχει κατεβεί στον

[Αδη,

χθόνια περιπλανώμενη σκιά

αποκρύβει.

Κι εσύ μας καταραύλησες.

Εσύ, απ' ό,τι είν' αληθινό, μόνον γνωρίζεις αυτόν τον Ώρημο

[Άντρα

εκείνο δηλαδή που πρέπει να γνωρίζεται·
αυτή, η Ώρημη Κυρά, στέκει στην Κόλαση
ή στη Σκιά που προβαδίζει απ' τη ζωή
κι ωστόσο από κει τις βασκανίες της υφαίνει, τις μαγείες της·
μίσησέ την, μίσησέ την, μίσησέ την·
κι όταν τραγουδάς και κανείς δε σ' ακούει, χαμογέλα
απλά γιατί, ωστόσο, για την ώρα, είσαι νικήτρια –
φορμαρισμένη σαν νέα κόρη άπληστη
που όμως δοκίμασε τη γλύκα·

Πίσω απ' τις πλάτες σου τονίζει το Παρίσι έναν ρηχό ουρανό
με ύφανση μαύρων κλαδιών· τώρα πια κλασικών·
αυτή 'ναι η ιστορία –

Χαμογέλας προς τον Πατέρα –

το πρόσωπο εκείνο που γι' αυτό δεν ξέρω τίποτα,
εκείνο που συναναστράφηκα το πρόσωπο στα όνειρα και
[είναι φανερό πως δε θυμάμαι –

παράξενο, είν' απ' αυτό της εξουσίας το τέρας

που ακόμα κι η γλυκύτητα πηγάζει

αν όχι τίποτ' άλλο παρά σαν εγκαρτέρηση και σύντομη νίκη·
μπα, πώς το παραμέλησα· έτσι τ' αγνόησα που να μην ξέρω
[τίποτα –

μα τι να κάνω;

Εσύ δωρίζεις, δώρα σκορπάς, έχεις ανάγκη να χαρίζεις,

αλλά το δώρο σου σου το 'δωσε Αυτός, καθώς και όλα·

κι είν' ένα Τίποτα το δώρο του Κανένα·

εγώ υποκρίνομαι πως παίρνω·

σ' ευχαριστώ, ειλικρινά μ' ευγνωμοσύνη·

Μα το ισχνό χαμόγελο το φευγαλέο

δεν είν' από δειλία·

είναι ο πανικός, πιο τρομερός, πολύ πιο τρομερός

από το να 'χει χωριστό ένα σώμα, μες στα βασιλεία της

[ύπαρξης –

αν είναι ένα λάθος

αν δεν είναι παρά κάτι τυχαίο: αλλά στη θέση του Αλλουνού

για μένα υπάρχει ένα κενό στον κόσμο

ένα κενό στον κόσμο

και από κει συ τραγουδάς.



Mijðeia (Maria Callas,
Giuseppe Gentile)

CALLAS

«Tutto cessa da sé, quando la (il) cliente non ha più soldi», disse il collega cinico a Jung. Ma niente è mai cominciato! C'è stato forse il momento inaugurale in cui la vittima da buttare nel fuoco fu sostituita (presso gli Scozzesi) da un fantoccio?

Le due cose furono (e sono) sempre contemporanee. I superamenti, le sintesi! sono illusioni, dico io, da volgare europeo, ma non per cinismo – e Lévy-Bruhl fondava il razionalismo delle società... superiori (e lo faceva a ragione) su «tempo, spazio e sostanza», terna di cui mancano (e avevano dunque ragione... le società *inferiori*) i due primi dati! La tesi e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico, ma reale. Sii, sii scienziato con le tue sintesi che ti fanno procedere (e progredire) nel tempo (che non c'è), ma sii anche mistico curando democraticamente nel medesimo tabernacolo, con sintesi, tesi e antitesi. La storia non c'è, diciamo, c'è la sostanza: che è apparizione. Così potrai vivere, da bravo cittadino rivoluzionario, nella storia che è la sola illusione possibile per te. Infatti, il sole domenicale splende, e fervono lavori di falegnameria, evidentemente supplementari, o [«straordinari», nella pace del sole della Cappadocia, la cui realtà dopo una lunga interruzione, riprende il suo corso, attendendo, oggi, ad esempio, l'arrivo della Callas. (Sotto questo sole, poi, sia detto ancora, per incidente, San Paolo è passato invano. Migliaia di creature hanno continuato senza interruzione e pace a pascolare greggi se maschi, a zappare e filare se femmine; tutti ugualmente soffocati da polvere o fango secco – mentre supremamente indifferenti mandorli e pistacchi convivono smaglianti con chi ha ancora un po' di soldi da spendere.)

giugno 1969

CALLAS

«Τα πάντα σταματούνε μόνα τους, σαν ο πελάτης δεν έχει πια λεφτά» είπε ο κυνικός συνάδελφος στον Jung. Μα τίποτα δεν άρχισε ποτέ! Ήταν ίσως η εναρκτήρια στιγμή όπου το θύμα που θα πετιόταν στην πυρά αντικαταστάθηκε (για τους [Σκοτσέζους])

από 'να αντρείκελο; Τα δυο πράγματα ήτανε (και είναι) πάντοτε σύγχρονα. Οι υπερβάσεις, οι συνθέσεις! φρεναπάτες είναι, λέω εγώ, σαν Ευρωπαίος άξεστος, μα όχι από κυνισμό – κι ο Lévy-Bruhl θεμέλιωνε τον ορθολογισμό της κοινωνίας... της υπέρτερης (και το 'κανε σωστά) σε «χρόνο, χώρο και [ουσία», τριάδα που της λείπουν (και είχαν δίκαιο λοιπόν... οι κοινωνίες οι κατώτερες) τα δύο πρώτα δεδομένα! Η θέση κι η αντίθεση υπάρχουν με τη σύνθεση μαζί: να η αληθινή τριάδα του ανθρώπου τ' ούτε προ-λογικού μα μήτε [λογικού, όμως αληθινού. Να 'σαι, να 'σαι επιστήμονας με τις συνθέσεις [σου που σ' οδηγούν να προχωράς (και να προκόβεις) στο χρόνο [(τον ανύπαρξτο), μα να 'σαι και μυστικιστής λειτουργώντας δημοκρατικά στην ίδια εκκλησιά, με σύνθεση, θέση κι αντίθεση. Η Ιστορία δεν υπάρχει, λέμε, υπάρχει η ουσία: που είναι [οπίσσια. Έτσι να ζήσεις θα μπορούσες, ωσάν καλός αστός [επαναστάτης μέσα στην Ιστορία που 'ναι η μοναδική για σένα αυταπάτη. Πραγματικά, ο κυριακάτικος ο ήλιος λάμπει, και βρίσκονται [σε οργασμό δουλειές ξυλουργικές, σίγουρα συμπληρωματικές ή «εξαιρετικές», μες στον ειρηνικό τον ήλιο της Καππαδοκίας, που η [πραγματικότητά της μετά από μια μακριά διακοπή, ξαναπαίρνει το δρόμο της περιμένοντας, σήμερα, σαν για παράδειγμα, τον ερχομό της [Callas. (Κάτω απ' αυτόν τον ήλιο, έπειτα, ακόμα ας ειπωθεί, στην [τύχη, ο Άγιος ο Παύλος πέρασε μάταια. Χιλιάδες πλάσματα εξακολούθησαν χωρίς διακοπή κι ειρήνη να βόσκουνε κοπάδια οι σερνικοί, να σκάβουν και να γνέθουν [οι γυναίκες· όλοι παρόμοια να πνίγονται απ' τη σκότη και τη λάσπη την [Ξερή – ενώ κυρίαρχα αδιάφορες οι μυγδαλιές κι οι φιστικιές συγκατοικούνε λαμπιερές με όποιον έχει ακόμα χρήματα για να ξοδέψει.)



ΑΠΟ ΤΟ «ΘΕΩΡΗΜΑ» ΣΤΗ ΜΑΖΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ

O Pier Paolo Pasolini

συζητά με τους Μιχάλη Δημόπουλο και Πάνο Κοκκινόπουλο

ΤΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ

«Δεν έχω κινηματογραφική παιδεία. Στην ηλικία σας αγαπούσα πολύ τον κινηματογράφο, όπως κι εσείς, κι ίσως να σκέφτηκα, όντας παιδί, να κάνω κινηματογράφο ως σκηνοθέτης. Μετά ήρθε ο πόλεμος κι η μεταπολεμική περίοδος, και ξέχασα αυτό το είδος του ονείρου. Στην πραγματικότητα, μπήκα στον κινηματογράφο για πρακτικούς λόγους: έχοντας γράψει ένα μυθιστόρημα που είχε επιτυχία, οι σκηνοθέτες με φώναξαν να τους γράψω σενάρια. Στη συνέχεια, όμως, άρχισα να παρατηρώ ότι αυτά που έγραφα, προδίνονταν απ' τους σκηνοθέτες (ίσως, μερικές φορές, προς το καλύτερο). Γι' αυτό και θέλησα να κάνω ο ίδιος μια ταινία, πράγμα που ήταν πολύ δύσκολο μετά από τόσες αβεβαιότητες και αγωνίες.»

ΓΙΑ ΤΟ «ΘΕΩΡΗΜΑ»

«Υπάρχει ψυχολογία μέσα στο *Θεώρημα*, αλλά μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο. Το *Θεώρημα* είναι μια παραβολή, μια αλληγορία. Τα πρόσωπα είναι πρόσωπα συμβολικά, αλληγορικά: κάπως σαν τις μάσκες της *Commedia dell'Arte*. Ο βιομήχανος (Massimo Girotti) είναι ο τυπικός μιλανέζος βιομήχανος, η σύζυγός του (Silvana Mangano) είναι η τυπική σύζυγος του μιλανέζου βιομήχανου κ.λπ. Όμως, αν είχα περιοριστεί στο να δημιουργήσω μόνο συμβολικά πρόσωπα, θα 'χα καταλήξει να τα κάνω στεγνά και στερημένα από κάθε είδους ποίηση. Έτσι, έβαλα μέσα την ψυχολογία. Η δυσκολία ήταν στο να βρω την ισορροπία ανάμεσα στον συμβολικό ρόλο των προσώπων και στην ψυχολογική τους υφή: δηλαδή, στο λόγο για τον οποίο αντιδρούσαν έτσι ή αλλιώς. Δε νομίζω ότι υπήρχαν λάθη ψυχολογίας στα πρόσωπα. Ο τρόπος της ψυχολογικής συμπεριφοράς τους ήταν αρκετά σωστός. Κι όσον αφορά στην πολιτική πλευρά αυτής της αλληγορίας, πρόκειται για μια θέση καθαρά αρνητική: ότι δηλαδή η αστική τάξη είναι ανίκανη να νιώσει το αίσθημα του "ιερού". Αυτό που θέλω να πω, είναι κάτι πολύ πλατύ, που περιέχει μια απειρία αισθημάτων: κι ανάμεσα σ' αυτά, τον ιδεαλισμό με την τρέχουσα σημασία του όρου. Μ' άλλα λόγια, ο μέσος αστός είναι ένας άνθρωπος που, έχοντας για τον εαυτό του μια λαθεμένη ιδέα (πάνω στην οποία στηρίζει τη ζωή του), ζει εντελώς αλλοτριωμένος, γιατί δεν μπορεί να καταλάβει όλα αυτά που είναι έξω απ' την πρακτική του ζωή. Αυτή την ταινία την έκανα από ένα είδος παθολογικού μίσους, ένα μίσος-αγάπη για την αστική τάξη.

»Το μόνο απ' τα πρόσωπα (τους αστούς) που έχει έμφυτη την έννοια του "ιερού", είναι ο μιλανέζος βιομήχανος, αλλά φυσικά είναι λάθος το ότι δίνει το εργοστάσιό του στους εργάτες. Είτε ως εργοδότης είτε ως φιλόanthropos-ευεργέτης, βρίσκεται στην ίδια κατάσταση πνεύματος. Κι η φυγή στην έρημο πάλι δε λύνει το πρόβλημα, γιατί στην αστική ιστορία (τη δική μας ιστορία) δεν είναι πια δυνατή η απόκτηση της ασκητικής εμπειρίας. Το μήνυμα της ταινίας είναι ολοκληρωτικά και παθολογικά αρνητικό...

»Ο φιλοξενούμενος που παρουσιάζεται στην αστική οικογένεια (Terence Stamp), αντιπροσωπεύει ακριβώς το "ιερό". Δε θέλω να πω πως είναι ο θεός ή ο διάβολος, άγγελος ή Διόνυσος: θέλω να πω απλά πως πρόκειται για το "ιερό", γι' αυτό που λένε οι ιστορικοί των θρησκειών

“ιεροφάνεια”. Το πρόβλημά μου σ’ αυτό το σημείο ήταν: Πώς να τον κάνω ν’ αντιδράσει; Στην πραγματικότητα, ήταν αδύνατον να τον κάνω να βγάξει λόγους· ο χαρακτήρας του δεν είναι σαν του Χριστού, δεν είναι ευαγγελιστής. Δε διάλεξε να γίνει άνθρωπος· μένει “ιερό”. Πρέπει όμως και να επικοινωνεί με τους ανθρώπους. Αλλά η επικοινωνία του δεν πρέπει να είναι γλωσσικής τάξης. Πρώτα πρώτα, για πρακτικούς λόγους, δε θα μπορούσε να φανταστεί λόγους στο ύψος των περιστάσεων. Κι ύστερα, αυτό θα ‘ταν και ασυνεπές· γιατί δεν είχε πάει εκεί για να προσηλυτίσει, αλλά μονάχα για να διαμαρτυρηθεί. Έπρεπε λοιπόν να βρω ένα σύστημα σημείων μη γλωσσικών. Πήρα το σημειολογικό σύστημα του σεξ. Το σεξ στο *Θεώρημα* λειτουργεί σαν διάλεκτος...»

ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΤΟ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟ

«Δεν κάνω διαχωρισμό ανάμεσα στην πολιτική και στον κινηματογράφο, γιατί πιστεύω πως καθετί είναι πολιτική. Αυτό βέβαια είναι ένας κοινός τόπος· εγώ, πάντως, άρχισα να το σκέφτομαι στην Αντίσταση, και συνεχίζω να το πιστεύω. Αυτό που κριτικάρω, είναι η άποψη ότι μια ταινία πρέπει να ‘ναι σαφώς πολιτική, γιατί φοβάμαι πως, κάνοντας μια ταινία σαφώς πολιτική, υπάρχει κίνδυνος να πέσεις στην προπαγάνδα ή σε μια μορφή πατρικής νοθεσίας. Έχω κάνει καθαρά πολιτικές ταινίες, όπως το *Uccellacci e ucellini*, αλλά, σ’ αυτήν ακριβώς την περίπτωση, πρόκειται για μια πολιτική ταινία που κριτικάρει την πολιτική. Δεν είναι προπαγάνδα. Το θέμα της είναι η κρίση του Μαρξισμού στο τέλος του ‘50, στην Ιταλία – και αλλού.

»Πρέπει να καθορίσουμε το νεορεαλισμό και το “πλάνο-σεκάνς”. Έχω πει συχνά ότι ο νεορεαλισμός είναι ένας ψευδο-ρεαλισμός· γιατί, αναλύοντάς τον ιστορικά, βλέπουμε ότι απομένουν μέσα του ίχνη μια προ-ρεαλιστικής κουλτούρας της προπολεμικής Ιταλίας· γιατί στο νεορεαλισμό υπάρχουν υπολείμματα εσθετισμού, παρακμής, εσωτερισμού, της προηγούμενης περιόδου. Αλλά το σοβαρότερο όριο του νεορεαλισμού είναι ο νατουραλισμός. Μπορώ ν’ αναφέρω με δυο κουβέντες αυτό το σφάλμα του νεορεαλισμού, λέγοντας ότι *δέχεται τη φύση σαν φυσιολογική*. Το χαρακτηριστικότερο μορφικό του στοιχείο είναι το “πλάνο-σεκάνς”· κι αυτό, γιατί ο φυσιολογικός τρόπος να εξηγήσεις το “φυσιολογικό” της φύσης, είναι το “πλάνο-σεκάνς”. Δεν έκανα ποτέ “πλάνα-σεκάνς”· μόνο στις πρώτες μου ταινίες (*Ακατόνε* κ.λπ.), κι εκεί χωρίς να το σκεφτώ, χωρίς να το προγραμματίσω. Όταν όμως γύρισα το *Uccellacci e ucellini*, προσπάθησα ν’ αναδημιουργήσω την ποιητική του νεορεαλισμού, θέλοντας να τον αποφύγω και να τον κριτικάρω.

»Επαναλαμβάνω ότι ο νεορεαλισμός συμπίπτει με τη μεταπολεμική περίοδο, και με το θάνατο του Togliatti ως συμβόλου τελειώνει κι η νεορεαλιστική κουλτούρα. Προσθέτω, από καθαρή ευχαρίστηση για τη συζήτηση, ότι μέσα από τη μυθοποίηση του Rossellini ο νεορεαλισμός πέρασε στη Γαλλία και στην Αγγλία, και ξαναγύρισε στην Ιταλία, περνώντας μέσ’ από το φίλτρο του Godard.»

ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΛΟΓΗ ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ

«Η εκλογή των ηθοποιών ποτέ δεν έχει επαγγελματικό χαρακτήρα. Μπορώ να πάρω την Callas, όπως μπορώ να πάρω κάποιον από σας. Το *Ευαγγέλιο* το γύρισα χωρίς κανέναν επαγγελματία ηθοποιό. Το ίδιο και για τον Ιάσονα στη *Μήδεια*: προτίμησα τον Gentile, που είναι αθλητής, απ’ τον Delon, που έκανε κάθε προσπάθεια για να πάρει το ρόλο. Μου λέτε πως διάλεξα την Callas για λόγους ασφαλείας. Αλλά μπορώ να σας απαντήσω πως στο *Χοιροστάσιο* υπήρχαν πολλοί επαγγελματίες ηθοποιοί, όπως ο Tognazzi ή ο Clémenti, που είναι πιο γνωστοί

Μήδεια (Maria Callas)





Θεώρημα (Terence Stamp,
Laura Betti)

από την Callas, κι όμως η ταινία ήταν μια εμπορική αποτυχία. Στην πραγματικότητα, διάλεξα την Callas, γιατί δεν μπορούσα να βρω αλλού ένα πρόσωπο σαν το δικό της.

»Διαλέγω πάντα έναν ηθοποιό γι' αυτό που είναι: για την αληθινή του υπόσταση, όχι για την υποκριτική του ικανότητα. Δεν μπορώ να ζητήσω από έναν ηθοποιό να είναι τόσο καλός, ώστε να γίνει διαφορετικός απ' αυτό που είναι στην πραγματικότητα, γιατί αυτό για μένα είναι αδύνατον. Αν ο χαρακτήρας είναι κάποιος απ' το λαό, παίρνω κάποιον απ' το λαό: όπως, για παράδειγμα, τον Ninetto Davoli για το *Uccellacci e uccellini*. Κάποια στιγμή, έκανα ταινία με χαρακτηριστές αστούς, όπως, ας πούμε, ο μιλανέζος βιομήχανος στο *Θεώρημα*. Δεν μπορούσα φυσικά να πάω να ζητήσω κάποιον απ' την Pirelli. Κι έτσι, έπρεπε ν' απευθυνθώ στους επαγγελματίες. Αλλά όταν κάποιος κοιτάξει τις ταινίες μου από αισθητική άποψη, βλέπει ότι οι ηθοποιοί που κάνουν τους αστούς, χρησιμοποιούνται ακριβώς όπως κι αυτοί που κάνουν τους λαϊκούς τύπους. Χρησιμοποιώ με τον ίδιο τρόπο την Callas για τη *Μήδεια* ή τον Franco Citti για το *Ακατόνε*.»

ΓΙΑ ΤΗ ΜΑΖΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ

«Από τότε που γεννήθηκε η κουλτούρα της μάζας, πρέπει να καθορίζεται διαφορετικά απ' τον συνηθισμένο "μεγάλο αριθμό ατόμων". Η λέξη "μάζα" έχει κατακτήσει σύμβαση. Στις πρώτες μου ταινίες είχα την εντύπωση ότι έκανα ταινίες για το λαό: προσπαθούσα ν' ακολουθώ τις θεωρίες του Gramsci, που μιλούσε για έργα με εθνικολαϊκό χαρακτήρα και που ο παραλήπτης τους ήταν ο λαός: ένας λαός, διαχωρισμένος καθαρά απ' την αστική τάξη. Αν λοιπόν υπήρχε αντικειμενικά αυτός ο λαός την εποχή του Gramsci, τότε αυτός ήταν ο παραλήπτης των ταινιών μου. Όμως, τα χρόνια γύρω στο '60, έγινε μια ριζική αλλαγή: η Ιταλία πέρασε μεμιάς από ένα αγροτικό και παλαιο-βιομηχανικό σ' ένα βιομηχανικό στάδιο, κι αυτός ο ιδανικός λαός του Gramsci άρχισε σιγά σιγά να μην υπάρχει: γιατί, αντικειμενικά, η κατανάλωση ενός έργου είναι μια μαζική κατανάλωση, με ό,τι αλλοτριωτικό συνεπάγεται. Ενστικτωδώς, λοιπόν, αντέδρασα σ' αυτό κι άρχισα να κάνω ταινίες πιο δύσκολες. Σκέφτομαι, εντούτοις, πως αυτή η αντίθεση δεν είναι παρά μόνο εξωτερικά μια πράξη "αριστοκρατική": απ' τη στιγμή που αρχίζω να κάνω ταινίες όσο το δυνατόν λιγότερο καταναλώσιμες, η πράξη αυτή είναι, παρ' όλο που δε φαίνεται, απόλυτα δημοκρατική, γιατί η αληθινή αντιδημοκρατικότητα στηρίζεται ακριβώς στη μαζική κατανάλωση. Απευθύνομαι σ' ένα είδος "ελίτ", έχοντας όμως την ελπίδα πως δεν είναι μια "ελίτ" προνομιακή, αλλά μάλλον μια "ελίτ"-απόρροια αποκέντρωσης. Τολμώ να ελπίζω ότι οι ταινίες μου θα δημιουργήσουν νέους παραλήπτες. Ξέρω πολύ καλά ότι αυτό είναι πολύ επικίνδυνο, γιατί υπάρχουν τρομερές κοινωνικές ανισότητες στην κοινωνία όπου δουλεύω. Στην Ιταλία, 40% περίπου είναι οι αναλφάβητοι, που όχι μόνο τις ταινίες μου δεν μπορούν να καταλάβουν, αλλά ούτε και τα απλούστερα πράγματα.

»Δεν έχω πάντως άλλη δυνατότητα εκλογής, γιατί, διαφορετικά, και τον εαυτό μου θα κορόιδευα και θα 'κανα κάτι ανήθικο: θ' απλοποιούσα, θα εκχυδαίζα και θα 'παίρνα τελικά μια πατρική στάση στη σχέση μου με τον παραλήπτη.»

(Η συνέντευξη έγινε στο Παρίσι, τον Φεβρουάριο 1970. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδ. «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 6, 1970.)



Δεκαήμερο (ως Giotto)

ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ: ΑΝΑΤΡΟΠΗ ΚΑΙ ΥΠΕΡΒΑΣΗ

«TETIS»

του Pier Paolo Pasolini

Οι φόρμες μιας λογοτεχνικής αφήγησης δεν είναι μόνο τεχνικο-γλωσσολογικές: υπάρχουν και φόρμες μη-λεκτικές, τις οποίες δεν μπορούμε να τις εντοπίσουμε μέσα στις σελίδες· όπως, για παράδειγμα, η εξέλιξη ενός προσώπου, των στοιχείων του χαρακτήρα του. Η στρουκτουραλιστική κριτική είναι σε θέση να φανερώσει αυτά τα εσωτερικά δεδομένα με πίνακες και διαγράμματα. Αυτό όμως που φανερώνεται, είναι κάτι αφηρημένο, στατιστικό.

Το ίδιο θα μπορούσαμε να πούμε και για την κινηματογραφική αφήγηση. Ο δημιουργός μιας ταινίας διαλέγει και αναπαριστά ορισμένες στιγμές απ' τη ζωή ενός προσώπου κι αφήνει τα υπόλοιπα στο εσωτερικό της ταινίας, μέσα στις συνδέσεις. Όταν, στην πρώτη «σεκάνς» της ταινίας, εμφανίζεται ένα πρόσωπο να γελάει, και μετά εξαφανίζεται, για να ξαναεμφανιστεί δακρύζοντας στην τρίτη «σεκάνς», υπάρχει ένα ψυχολογικό πέρασμα, που μπορεί να μην είναι μια οπτικοακουστική φόρμα, αλλά δεν παύει να είναι μια φόρμα της ταινίας.

Ο θεατής όμως δεν δέχεται αυτό το πέρασμα απ' το γέλιο στο κλάμα σαν μια φόρμα. Στέκει απέναντί του σαν να ήταν ένα φαινόμενο της ζωής. Επιτελεί λοιπόν μια ψυχολογική διεργασία, ανάλογη μ' εκείνην που θα έκανε αν βρισκόταν μ' ένα πρόσωπο που γελάει και, λίγο αργότερα, με το ίδιο πρόσωπο που κλαίει. Στη ζωή, «υπαρξιακά» στοιχεία τού επιτρέπουν να ερμηνεύει την πραγματικότητα αυτού του γέλιου ή αυτού του κλάματος. Αλλά ο δημιουργός της ταινίας σίγουρα δε θα παραλείψει να του προσφέρει ανάλογα υπαρξιακά στοιχεία.

Συμπέρασμα: απέναντι στις «εντάξεις» (inclusions) της ταινίας (δηλαδή, στις οπτικοακουστικές φόρμες), ο θεατής συμπεριφέρεται όπως ένας «δέκτης» μέσα στην πραγματικότητα, ξέροντας όμως ότι πρόκειται για ψευδαίσθηση. Αντίθετα, απέναντι στους «αποκλεισμούς» (exclusions) (δηλαδή, στις μη οπτικοακουστικές φόρμες), συμπεριφέρεται απλά και μόνο όπως ένας «δέκτης» μέσα στην πραγματικότητα: οι επαγωγές και τα συμπεράσματα στα οποία φτάνει για να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά ενός προσώπου μέσα στην ταινία, ακολουθούν το ίδιο σχήμα με το οποίο ερμηνεύει τη συμπεριφορά ενός προσώπου μέσα στην πραγματικότητα.

Αν η ταύτιση του κώδικα του κινηματογράφου με τον κώδικα της πραγματικότητας είναι πιο ζωντανή απέναντι στις οπτικοακουστικές φόρμες (δηλαδή, στα «ενταγμένα μέρη της αφήγησης, καταγραμμένα και μονταρισμένα), είναι απόλυτη απέναντι στις μη οπτικοακουστικές φόρμες (δηλαδή, στις στιγμές της αφήγησης, τις «αποκλεισμένες» απ' την καταγραφή και το μοντάζ).

Στον κινηματογράφο, όπως και σ' αυτό το ατέλειωτο «πλάνο σεκάνς» που είναι η πραγματικότητα, η αφήγηση αποτελείται από μια σειρά «εντάξεων» και «αποκλεισμών». Εφόσον, σε μια ταινία, η επιλογή είναι αισθητική, πρέπει να συμπεράνουμε ότι η πρώτη αισθητική επιλογή ενός σκηνοθέτη αφορά στο τι θα εντάξει μέσα στην ταινία ή στο τι θ' αποκλείσει.

Μια αισθητική επιλογή είναι πάντα κοινωνική. Καθορίζεται απ' αυτόν στον οποίο απευθύνεται, κι απ' τις συνθήκες μέσα τις οποίες ξετυλίγεται η αναταράχωση. Αυτό δεν σημαίνει καθόλου ότι η αισθητική επιλογή είναι μη αγνή ή ιδιοτελής. Ακόμα και οι επιλογές ενός αγίου είναι κοινωνικές.



Ας πάρουμε μια εργαστηριακή ερωτική σκηνή: ένα δωμάτιο, ένας άντρας, μια γυναίκα. Ο σκηνοθέτης βρίσκεται μπροστά στην ίδια επιλογή: τι να εντάξει και ποιον ν' αποκλείσει. Πριν είκοσι χρόνια, ο σκηνοθέτης θα είχε εντάξει μια σύντομη σειρά από πράξεις παθητικές και ευγενικά αισθησιακές, ώσπου να βγάλει ένα παρατεταμένο φιλί. Πριν δέκα χρόνια, θα είχε εντάξει πολύ περισσότερα: μετά το πρώτο φιλί, θα έφτανε μέχρι το σημείο ν' αποκαλύψει ολόκληρα τα πόδια και τα στήθια, και θα πρόσθετε ένα δεύτερο φιλί, που θα ήταν φανερό ότι προηγείται της συνουσίας. Σήμερα, ο σκηνοθέτης μπορεί να εντάξει την ίδια τη συνουσία (έστω και τη μίμησή της απ' τους ηθοποιούς) και, οπωσδήποτε, το απόλυτο γυμνό.

Κανένας απ' αυτούς τους τρεις υποθετικούς σκηνοθέτες δεν μπορεί να κατηγορηθεί ότι δεν έκανε αισθητικές επιλογές, ότι δεν πήγε ως το τέρμα του εκφραστικού του καθήκοντος κι ότι δεν διεύρυνε με μια προσωπική προσπάθεια το χώρο που λίγο λίγο του παραχωρούσε το κοινωνικό πλαίσιο.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι το σημείο αυτό με αφορά άμεσα κι ότι πρέπει να μαρτυρήσω και να καταδείξω ή να δικαιώσω μια εμπειρία προσωπική και δημόσια συνάμα. Πράγματι, ως δημιουργός ταινιών, πραγματοποίησα αναμφίβολα τα τελευταία χρόνια μια τέτοια ατομική προσπάθεια, σαν αυτές που ανέφερα, για να διευρύνω το χώρο έκφρασης που μου παραχωρούσε η κοινωνία στην αναπαράστασή της ερωτικής σχέσης. Έφτασα –πράγμα που δεν είχε συμβεί μέχρι τότε– ν' αναπαραστήσω το σεξ με τρόπο εντελώς λεπτομερειακό. Πρέπει πρώτα να πω ότι, τα προηγούμενα χρόνια, είχα συμβάλει εγώ ο ίδιος στο να μου παραχωρήσει η ιταλική κοινωνία αυτό το χώρο, όπου θα μπορούσα ν' ασκήσω την απαραίτητη προσπάθεια για ν' αυξήσω ακόμα περισσότερες τις δυνατότητες του αναπαραστήσιμου. Είχα συμβάλει σ' αυτό τόσο με έργα και παρεμβάσεις σαφώς πολιτικές, όσο και με την ύπαρξή μου και τη συμπεριφορά μου. Ήταν η περίοδος των μακρών –αρχαϊκών, πλέον, αν όχι μυθικών– αγώνων της δεκαετίας του '50 και των, σε αναβρασμό ακόμα, αγώνων των αρχών της δεκαετίας του '60, που προετοίμασε το έδαφος γι' αυτή την κλίση προς τις μεταρρυθμίσεις και την ανεκτικότητα απ' την πλευρά της ιταλικής αστικής κοινωνίας. Η λογοκρισία, που άλλοτε μπλοκάρει μια ταινία για ένα γυμνό στήθος, έφτασε σήμερα ν' αφήσει να περνάει σε πρώτο πλάνο η λεπτομέρεια ενός φύλου. Κι η δικαστική εξουσία, που άλλοτε καταδίκαιζε για έναν απλό υπαινιγμό, είναι σήμερα αναγκασμένη να κάνει πολύ πιο ελαστική την ιερή έννοια της «δημοσίας αιδούς». Είναι αλήθεια ότι, αυτή τη στιγμή, υπάρχει η απειλή μιας «επιστροφής στην τάξη» (δε θα δώσω παραδείγματα). Νομίζω, όμως, πως αυτό που έχει σταθεροποιηθεί, έχει σταθεροποιηθεί. Το παρελθόν είναι παρελθόν. Κι αν δεν είναι έτσι, ε, αυτός που πάλεψε, θα ξαναπαλέψει, αλλά για να υπερασπιστεί θέσεις που προοβάνονται. Λογικά, αποκλείεται να ξαναρχίσουν κανείς να παλεύει για να υπερασπιστεί θέσεις πιο ξεπερασμένες. Η απειλή δεν έρχεται πια απ' το Βατικανό, ούτε απ' τους φασίστες που έχουν ήδη χτυπηθεί και ξοφλήσει στην κοινή γνώμη – έστω και ασυνείδητα ακόμα. Η κοινή γνώμη καθορίζεται πια απόλυτα μέσα στην πραγματικότητά της – από μια νέα ιδεολογία, ηδονιστική και πέρα για πέρα για αίσθη, έστω και με ηλίθιο τρόπο. Η ανεκτική εξουσία (τουλάχιστον σε ορισμένα στρατόπεδα) θα προστατέψει αυτή τη νέα κοινή γνώμη. Ο Έρωσ συναρτάται με μια τέτοια ανεκτικότητα. Είναι ταυτόχρονα πηγή και αντικείμενο κατανάλωσης. Η κοινωνία δεν έχει πια στρατιώτες: έχει ανάγκη από παιδιά ενημερωμένα στις καινούργιες απαιτήσεις και, άρα, με συνείδηση των καινούργιων δικαιωμάτων που τους έχουν παραχωρηθεί. Αλλά γι' αυτό θα ξαναμιλήσουμε αργότερα.

Γιατί έφτασα στην απελπισμένη ελευθερία ν' αναπαραστήσω σεξουαλικές χειρονομίες και πράξεις, μέχρι το σημείο, όπως έλεγα και πριν, ν' αναπαραστήσω με λεπτομέρειες και σε πρώτο πλάνο το σεξ; Έχω μια εξήγηση που μου είναι χρήσιμη και που φαίνεται σωστή: σε μια φάση βαθιάς πολιτισμικής κρίσης (στο τέλος της δεκαετίας του '60), που έφερνε (που φέρνει) στο

νου το τέλος της κουλτούρας –και που ανάγεται τελικά στη μεγαλειώδη, με τον τρόπο της, συνάντηση δύο υποπολιτισμών: της κουλτούρας της αστικής τάξης και της κουλτούρας της αμφισβήτησης της αστικής τάξης–, μου φάνηκε ότι η μόνη πραγματικότητα που απέμενε, ήταν η πραγματικότητα του σώματος. Μου φάνηκε δηλαδή ότι, πρακτικά, η κουλτούρα περιοριζόταν σε μια λαϊκή και ουμανιστική κουλτούρα του παρελθόντος, όπου ακριβώς πρωταγωνιστούσε η φυσική πραγματικότητα, στο βαθμό που ανήκε ακόμα ολοκληρωτικά στον άνθρωπο.

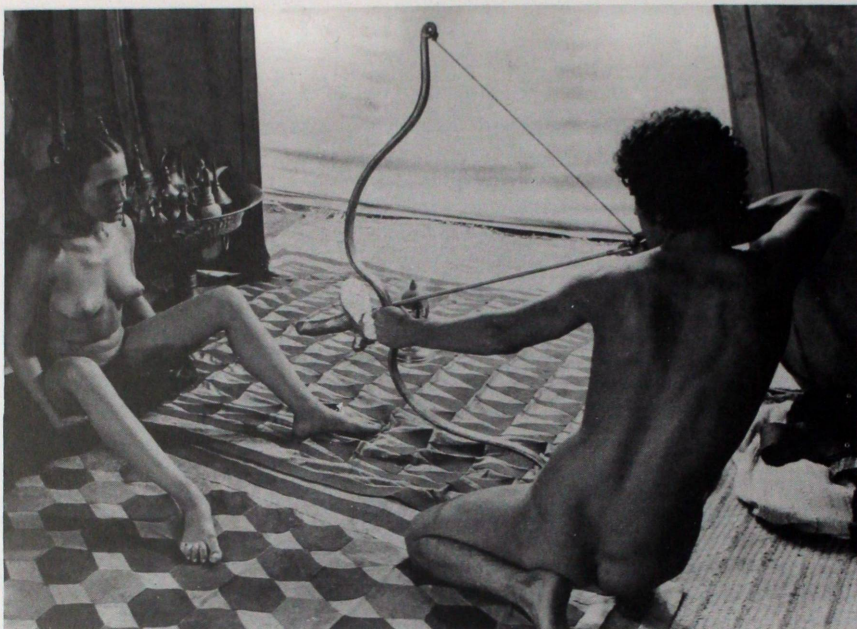
Ο άνθρωπος ζούσε την ίδια του την κουλτούρα μέσα σε μια τέτοια φυσική πραγματικότητα. Όμως οι αστοί, δημιουργοί ενός πολιτισμού νέου τύπου, δε θα μπορούσαν παρά ν' αποπραγματικοποιήσουν το σώμα. Το κατάφεραν, τελικά, κι έφτιαξαν μια μάσκα. Άλλωστε, οι νέοι σήμερα δεν είναι παρά τερατώδεις «πρωτόγονες» μάσκες ενός νέου είδους μύησης –λαθμεμένα αρνητικής– στην τελετουργία της κατανάλωσης.

Με κάποια καθυστέρηση, ο λαός κατέληξε να χάσει το ίδιο του το σώμα. Μέχρι πριν λίγα χρόνια ακόμα, όταν σκεφτόμουν το *Δεκαήμερο* και την *Τριλογία της ζωής*, ο λαός ήταν ακόμα απόλυτα κάτοχος της φυσικής του πραγματικότητας και του πολιτισμικού μοντέλου στο οποίο αυτή αντιστοιχούσε. Για ένα σκηνοθέτη σαν εμένα, που είχα νιώσει ότι η κουλτούρα μέσα στην οποία είχα διαμορφωθεί, είχε τελειώσει, που δεν έδινε βάση παρά μόνο στη φυσική πραγματικότητα, ήταν φυσιολογική συνέπεια μια τέτοια πραγματικότητα να ταυτιστεί με την πραγματικότητα του λαϊκού κόσμου.

Ας ανακεφαλαιώσουμε λοιπόν: στο τέλος της δεκαετίας του '60, η Ιταλία πέρασε στην εποχή της κατανάλωσης και της υποκουλτούρας, χάνοντας έτσι κάθε πραγματικότητα: μια πραγματικότητα, που δεν επέζησε παρά μόνο στα σώματα και, συγκεκριμένα, στα σώματα των φτωχών τάξεων.

Έτσι, στις ταινίες μου πρωταγωνίστησε η λαϊκή σωματικότητα. Δεν μπορούσα, και για λόγους στίλ, να μη φτάσω στις ακραίες συνέπειες της παραδοχής. Το σύμβολο της σωματικής πραγματικότητας είναι πραγματικά το γυμνό σώμα και, με τρόπο ακόμα πιο συνθετικό, το σεξ. Δε θα έφταναν τελικά στην αναπαράσταση της σωματικής πραγματικότητας, αν δεν αναπαριστούσα την κυριολεκτικά σωματική στιγμή. Ο λαός μπορεί να είναι και αγνός, μπορεί να ζει και μια ζωή μοναχική, αλλά –τουλάχιστον μέχρι πριν λίγα χρόνια– δεν τον δίχαζε το ίδιο του το σεξ. Η ηθική της τιμής στο Νότο ούτε λέρωνε ούτε απωθούσε το σεξ: αντίθετα, το εξήρε. Το ίδιο, άλλωστε, έκανε κι η καταπίεση απ' τις τάξεις που είχαν την εξουσία. Σεξουαλική αγνότητα και βία θεωρούνταν πράγματα φυσικά. Τα ταμπού δημιουργούσαν εμπόδια και όχι διάσπαση εσωτερική.

Φυσικά, πέρα απ' αυτόν τον γενικό και βαθύ λόγο που ανέφερα, κι άλλοι λόγοι συνέβαλαν στο να επιλέξω τη φυσική πραγματικότητα του λαού ως πρωταγωνιστή των τελευταίων ταινιών μου. Οι σεξουαλικές σχέσεις είναι για μένα απ' εαυτών πηγή έμπνευσης, ακριβώς επειδή βλέπω σ' αυτές μιαν ασύγκριτη γοητεία και επειδή η σπουδαιότητά τους μέσα στη ζωή μου φαίνεται τόσο μεγάλη και απόλυτη, που αξίζει τον κόπο να τους αφιερώσει κανείς πολύ περισσότερα πράγματα από μια ταινία. Άλλωστε, αυτό το εξομολογείται κι ο τελευταίος μου κινηματογράφος. Ας μην κρυβόμαστε. Κι επειδή κάθε εξομολόγηση είναι και πρόκληση, αυτός ο κινηματογράφος μου είναι πρόκληση: πρόκληση σε πολλά μέτωπα: πρόκληση απέναντι στο μικροαστικό και ορθολογιστικό κοινό (που, άλλωστε, δεν αφέθηγε καθόλου να προκληθεί, κι αναγνώρισε τελικά στον κινηματογράφο μιαν απ' τις πραγματικότητές του: φυσική για το λαϊκό κοινό, απελευθερωτική για μια μερίδα του αστικού κοινού): πρόκληση απέναντι στους κριτικούς, οι οποίοι, αφαιρώντας από τις ταινίες μου το σεξ, τους άλλαξαν το περιεχόμενο και, επομένως, τις βρήκαν άδειες, γιατί δεν καταλάβαιναν ότι εκεί μέσα ήταν η ιδεολογία –και



Χίλιες και μία νύχτες (Ninetto Davoli)
Θρύλοι του Καντέρμουνου
(Ninetto Davoli)

πως!— κι ότι βρισκόταν ακριβώς εκεί, στο τεράστιο πέος πάνω στην οθόνη, πάνω απ' τα κεφάλια τους που δεν ήθελαν να καταλάβουν· πρόκληση απέναντι στην αριστεριστική ηθικολογία, όπου οι αγνές κοπέλες αγανάκτησαν και σκανδαλίστηκαν, ακριβώς όπως οι παραδοσιακές αγνές κοπέλες· η Potere Operaio (Εργατική Δύναμη) χρησιμοποίησε την ίδια γλώσσα — και μάλιστα, τις ίδιες λέξεις με τους εισαγγελέις.

Τελικά, η ευθύνη που επονεΐδιστα μου είχε αποδοθεί για τη δημιουργία ενός κινηματογραφικού είδους «χυδαίου κι εμπορικού», έχει καταλαγιάσει, και αποδείχθηκε ότι η όλη ιστορία ήταν κάτι περαστικό και γελοίο. Μπορώ, πάντως, να καυχίμαι, ότι ενδεχομένως υπήρξα ο απαραίτητος πρόδρομος των ταινιών του Bertolucci και του Ferreri. Επιπλέον, θα μπορούσα ακόμα να καυχηθώ ότι με τις ταινίες μου επηρέασα τα ιταλικά ήθη και την εξέλιξή τους: τη φιλελευθεροποίηση της αντίληψης. Να όμως που δεν καυχίμαι καθόλου γι' αυτό. Παρ' όλο που στο *Χίλιες και μία νύχτες* και στην επόμενη ταινία μου (που το θέμα της θα είναι καθαρά η ιδεολογία) συνεχίζω ν' αναπαριστώ και τη φυσική πραγματικότητα και το έμβλημά της, τον όρχι (tētis), μετανιώνω για την απελευθερωτική επίδραση που μπορεί να είχαν οι ταινίες μου πάνω στις σεξουαλικές συνήθειες της ιταλικής κοινωνίας. Πραγματικά, συνέβαλαν σε μια λαθεμένη φιλελευθεροποίηση που, στην πραγματικότητα, την ήθελε η ρεφορμιστική και ανεκτική εξουσία, κατά πολύ η πιο φασιστική εξουσία που θυμάται η Ιστορία. Καμιά εξουσία δεν είχε πραγματικά τόσες δυνατότητες και τόση ικανότητα να δημιουργεί ανθρώπινα μοντέλα και να τα επιβάλλει, απ' ό,τι αυτή εδώ, που δεν έχει ούτε πρόσωπο ούτε όνομα. Σ' ό,τι αφορά στο σεξ, για παράδειγμα, το μοντέλο που δημιουργεί και επιβάλλει μια τέτοια εξουσία, είναι το μοντέλο μιας μετριοπαθούς σεξουαλικής ελευθερίας, που εμπεριέχει την κατανάλωση κάθε περιττού που θεωρείται απαραίτητο σ' ένα σύγχρονο ζευγάρι. Αποκτώντας τη σεξουαλική ελευθερία κατά παραχώρηση κι όχι κερδίζοντάς την, οι νέοι αστοί και, κυρίως, οι νέοι προλετάριοι και υποπρολετάριοι (αν τέτοιες διακρίσεις είναι ακόμα δυνατές), τη μετέτρεψαν γρήγορα και μοιραία σε υποχρέωση: την υποχρέωση να ενεργοποιήσουν την παραχωρημένη ελευθερία — και μάλιστα, να επωφεληθούν, όσο γίνεται, για να μην περάσουν για «ανίκανοι» ή «διαφορετικοί»: η πιο φοβερή απ' όλες τις υποχρεώσεις. Το κομπορμιστικό άγχος τού να είναι σεξουαλικά ελεύθεροι, μετατρέπει τους νέους σε δυστυχημένους νευρωτικούς ερωτομανείς, αιώνια ανικανοποίητους, ακριβώς επειδή τη σεξουαλική ελευθερία τους δεν την έχουν κατακτήσει, αλλά την έχουν δεχτεί, και επομένως, τους κάνει αιώνια δυστυχημένους. Κι έτσι, ο τελευταίος τόπος της πραγματικότητας (δηλαδή, το σώμα — και μάλιστα, το λαϊκό σώμα) εξαφανίστηκε κι αυτό. Οι νέοι του λαού ζουν μέσα στο σώμα τους την ίδια ντροπιαστική αποσύνθεση, τη γεμάτη από ψευδο-αξιοπρέπειες και ηλίθια πληγωμένες περηφάνιες, που ζουν οι νέοι της αστικής τάξης. Αν ήθελα να συνεχίσω με ταινίες σαν το *Δεκαήμερο*, δε θα μπορούσα πια να το κάνω, γιατί δε θα έβρισκα πια στην Ιταλία —και, ιδιαίτερα, ανάμεσα στους νέους— αυτή τη φυσική πραγματικότητα, που το χαρακτηριστικό της είναι το σεξ μαζί με τη χαρά του, αυτή τη φυσική πραγματικότητα που είναι το περιεχόμενο των ταινιών μου.

[Το «Tētis» είναι διάλεξη του Pasolini στο σεμινάριο «Ερασιμός, ανατροπή, Εμπόρευμα» (Erotismo, eversione, merce), που έγινε στη Μπολόνια το 1973. Η μετάφραση του Σταύρου Πετσόπουλου είναι από τη γαλλική απόδοση που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ca*, τχ. 5-6, Νοέμβριος 1974.]

ΑΠΑΡΝΗΣΗ ΤΗΣ «ΤΡΙΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ»

του Pier Paolo Pasolini

Νομίζω ότι, *προκαταβολικά*, δεν πρέπει σε καμιά περίπτωση να φοβόμαστε μην τυχόν και γίνουμε συνεργοί μιας εξουσίας και της κουλτούρας της. Πρέπει να συμπεριφερόμαστε σαν να μην υπάρχει αυτό το επικίνδυνο ενδεχόμενο. Αυτό που μετράει πάνω απ' όλα, είναι η ειλικρίνεια και η αναγκαιότητα αυτών που πρέπει να ειπωθούν. Την αναγκαιότητα αυτή δεν πρέπει να την προδώσουμε με κανένα τρόπο· ιδίως, σιωπώντας διπλωματικά και μεροληπώντας.

Νομίζω όμως ακόμα ότι, *ύστερα*, πρέπει να είμαστε ικανοί να διαπιστώσουμε κατά πόσον, πιθανώς, γίναμε συνεργοί της ολοκληρωτικής εξουσίας. Και τότε, αν η προσωπική μας ειλικρίνεια και αναγκαιότητα χρησιμοποιήθηκαν ή χειραγωγήθηκαν, νομίζω πως πρέπει να έχουμε το θάρρος ν' απαρνηθούμε το έργο μας. Εγώ απαρνούμαι την *Τριλογία της ζωής*, χωρίς να μετανιώνω που την έκανα. Δεν μπορώ, πράγματι, ν' απαρνηθώ την ειλικρίνεια και την αναγκαιότητα που με οδήγησαν να δείξω τα γυμνά κορμιά και το ουσιαστικό τους σύμβολο: το φύλο.

Τέτοιου είδους ειλικρίνεις και αναγκαιότητες έχουν ποικίλα ιστορικά και ιδεολογικά αίτια. Πρώτα πρώτα, εντάσσονται στον αγώνα για τον εκδημοκρατισμό του «δικαιώματος της έκφρασης», καθώς και στον αγώνα για τη «σεξουαλική απελευθέρωση»: αυτοί υπήρξαν δύο βασικοί σταθμοί των προοδευτικών τάσεων της δεκαετίας του '50-'60.

Αργότερα, στην πρώτη φάση της πολιτιστικής και ανθρωπολογικής κρίσης που εκδηλώθηκε προς το τέλος του '60 –όταν άρχισε να θριαμβεύει η μη-πραγματικότητα της υποκουλτούρας των «mass-media» και, επομένως, και η μαζική επικοινωνία–, τα «αθώα» σώματα, με την αρχαϊκή, σκοτεινή και ζωτική βία των γεννητικών τους οργάνων, έμοιαζαν να είναι ο τελευταίος προμαχώνας της πραγματικότητας.

Τέλος, η αναπαράσταση του έρωτα, μέσα σ' ένα περιβάλλον ανθρώπινο, που είχε μόλις ξεπεραστεί από την Ιστορία, αλλά που αισθητά ζούσε ακόμα (στη Νάπολη, στη Μέση Ανατολή), ήταν κάτι που με γοήτευε και ως δημιουργό και ως άνθρωπο. Τώρα, όλα έχουν ανατραπεί.

• Πρώτον: ο προοδευτικός αγώνας για τον εκδημοκρατισμό της έκφρασης και για τη σεξουαλική απελευθέρωση ξεπεράστηκε κατά τρόπο κτηνώδη και πήγε χαμένος, μια και η εξουσία της κατανάλωσης αποφάσισε να παραχωρήσει μια πλατιά (όσο και πλαστί) ανοχή.

Δεύτερον: ακόμα και η πραγματικότητα των αθών κορμών παραβιάστηκε, χειραγωγήθηκε και διαστρεβλώθηκε απ' την εξουσία της κατανάλωσης – και κάτι χειρότερο: αυτή η κακοποίηση των κορμών έγινε το πιο μακροπρόθεσμο δεδομένο της νέας ανθρώπινης εποχής.

Τρίτον: η ιδιωτική σεξουαλική ζωή (όπως η δική μου) τραυματίστηκε τόσο πολύ από μια πλαστί ανοχή κι απ' τον σωματικό εξευτελισμό, ώστε αυτό που ήταν πόνος και χαρά στις σεξουαλικές φαντασιώσεις, έγινε απογοήτευση, αυτοκτονική και άμορφη απάθεια.

Εκείνοι όμως που σχολιάζαν με δυσaréσκεια ή περιφρόνηση την *Τριλογία της ζωής*, να μη βάλουν ποτέ στο νου τους πως η απάρνησή μου έχει σχέση με τα δικά τους «χρέη». Η απάρνησή μου με άλλα έχει σχέση. Φοβάμαι να τα πω· και προσπαθώ, προτού τα πω, καθώς είναι και «χρέος» μου πραγματικό, να βρω στοιχεία για να καθυστερήσω.

Και τα στοιχεία αυτά είναι:



α) Το γεγονός ότι, ακόμα κι αν ήθελα να συνεχίσω να κάνω ταινίες σαν κι αυτές της *Τριλογίας*, δε θα το μπορούσα, επειδή τώρα πια μισώ τα κορμιά και τα γεννητικά όργανα. Φυσικά, μιλάω γι' αυτά τα κορμιά και γι' αυτά τα γεννητικά όργανα δηλαδή, για τα κορμιά των σύγχρονων νεαρών Ιταλών, για τα γεννητικά όργανα των σύγχρονων νεαρών Ιταλών. Κάποιος θα μπορούσε να μου πει: «Ουσιαστικά, όμως, εσύ, στην *Τριλογία* σου, δεν έδειχνες κορμιά και γεννητικά όργανα απ' το παρόν, αλλά απ' το παρελθόν». Αυτό είναι σωστό· για μερικά όμως χρόνια, τα κατάφερα να έχω ψευδαισθήσεις. Ο εκφυλισμός του παρόντος αντισταθμίζοταν, τόσο απ' την αντικειμενική επιβίωση του παρελθόντος, όσο, καθώς είναι φυσικό, κι απ' τη δυνατότητα που μας δίνει αυτό το παρελθόν ώστε να το επικαλούμαστε κάθε τόσο. Σήμερα, όμως, ο εκφυλισμός των κορμιών και των φύλων έχει αποκτήσει μιαν αξία αναδρομική. Αν εκείνοι που ήσαν έτσι κι έτσι, μπόρεσαν να γίνουν *τώρα* έτσι κι έτσι, αυτό σημαίνει πως *δυνάμει* είχαν και τότε τα στοιχεία που παρουσιάζουν σήμερα· επομένως, και τα χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς τους του *τότε* έχουν αποδυναμωθεί με την επέμβαση του *τώρα*. Αν, τώρα, τα παιδιά κι οι νέοι του υποπρολεταριάτου της Ρώμης –τα ίδια παιδιά κι οι ίδιοι νέοι που κινηματογράφησα μέσα στην παλιά Νάπολη και στις φτωχές χώρες του Τρίτου Κόσμου–, έχουν γίνει ανθρώπινα περιτώματα, αυτό σημαίνει ότι και τότε, *δυνάμει*, ήσαν το ίδιο: ήσαν δηλαδή κάτι ηλίθιοι που είχαν *υποχρεωθεί* να είναι αξιολάτρευτοι, κάτι ελεεινοί εγκληματίες που είχαν *υποχρεωθεί* να είναι συμπαθητικοί απατεωνίσκοι, κάτι αναντροί ακαμάτηδες που είχαν *υποχρεωθεί* να γίνουν αθώοι μέχρις αγιοσύνης κ.λπ. κ.λπ. Η κατάρρευση του παρόντος προϋποθέτει την κατάρρευση και του παρελθόντος. Η ζωή είναι ένας σωρός ανόητα και ειρωνικά συντρίμια.

β) Οι κριτικοί μου, οι μισθοί ή οι πολυαγαπημένοι, ενώ συνέβαιναν όλα αυτά, είχαν διάφορα ηλίθια «χρέη», καθώς έλεγα, κι έπρεπε να συνεχίζουν να τα επιβάλλουν: κι αυτά ήσαν «χρέη» που αφορούσαν στον αγώνα για την πρόοδο, τη βελτίωση, την απελευθέρωση, την ανοχή, τη συλλογικότητα κ.λπ. κ.λπ. Δεν πήραν είδηση ότι ο εκφυλισμός συντελέστηκε ακριβώς μέσα απ' τη διαστρέβλωση των δικών τους αξιών. Και τώρα, παριστάνουν τους ικανοποιημένους! Βρίσκουν πως, τάχα, η ιταλική κοινωνία έχει *αναμφιβόλως* βελτιωθεί, πως έχει γίνει δηλαδή πιο δημοκρατική, πιο ανεκτική, πιο μοντέρνα κ.λπ. Δε βλέπουν το πλήθος των εγκλημάτων που σαρώνουν την Ιταλία· απομονώνουν αυτό το φαινόμενο στα εγκληματικά χρονικά και τον αφαιρούν την πραγματική του σημασία. Δεν καταλαβαίνουν ότι δεν υπάρχει καμιά διαφορά ανάμεσα σ' αυτούς που είναι τεχνητά εγκληματίες, και σ' αυτούς που δεν είναι· κι ότι το πρότυπο για το θάρος, την απανθρωπιά και τη σκληρότητα είναι το ίδιο για όλες τις μάξες των νέων. Δεν καταλαβαίνουν πως στην Ιταλία υπάρχει σκοταδισμός και πως η νύχτα είναι έρημη και παράξενη, όπως στους πιο σκοτεινούς αιώνες του παρελθόντος· αυτό δεν το ξετάζουν: κάθονται στο σπιτάκι τους, κι εκεί, με τη βοήθεια της τηλεόρασης, αυτοϊκανοποιούνται, για τον εκσυγχρονισμό της συνείδησής τους. Δεν αντιλαμβάνονται πως η τηλεόραση και, ακόμα χειρότερα, η επίσημη παιδεία έχουν κάνει όλα τα παιδιά κι όλους τους νέους, παράξενους κομπλεξικούς και ρασιιστές μικροαστούς δευτέρας κατηγορίας· θαρρούν πως πρόκειται για μια περαστική επιπλοκή, που σίγουρα θα λυθεί – σάμπως να είναι ποτέ δυνατόν ν' αναρθεθεί μια ανθρωπολογική μεταβολή. Δεν αντιλαμβάνονται πως η σεξουαλική απελευθέρωση, αντί να ημερέψει και να κάνει ευτυχισμένους τους νέους, τους έκανε δυστυχισμένους, εσωστρεφείς και, κατά συνέπεια, βλακωδώς κακούς και επιθετικούς· όμως μ' αυτό δεν ασχολούνται διόλου, γιατί οι νέοι και τα παιδιά δεν τους σκοτίζουν.

γ) Έξω απ' την Ιταλία, στις «ανεπτυγμένες» χώρες –ιδίως στη Γαλλία–, τα πράγματα έχουν προ πολλού καθοριστεί. Πάει καιρός τώρα που ο λαός αυτός είναι ανθρωπολογικά ανύπαρκτος. Για τους γάλλους αστούς, ο λαός αποτελείται από Μαροκινούς ή Ελληνες, από Πορτογάλους ή Τυνήσιους. Κι αυτοί, οι κακομοίρηδες, δεν έχουν άλλη λύση παρά ν' αποκτήσουν –όσο

πιο γρήγορα μπορούν – τους τρόπους των γάλλων αστών. Και σκέφτονται έτσι, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, και οι διανοούμενοι – είτε της Δεξιάς είτε της Αριστεράς.

Τελος πάντων, ήρθε η στιγμή ν' αντιμετωπίσω το πρόβλημα. Πού με οδηγεί η απάρνηση της *Τριλογίας*;

Με οδηγεί στην προσαρμογή.

Τις σελίδες αυτές τις γράφω στις 15 Ιουνίου 1975, ημέρα εκλογών.

Ξέρω πως, ακόμα κι αν –όπως είναι πολύ πιθανό– νικήσει η Αριστερά, άλλη θα είναι η ονομαστική αξία των ψήφων και άλλη η πραγματική τους. Η πρώτη θα δείξει μια ενοποίηση της εκσυγχρονισμένης Ιταλίας με τρόπο θετικό· η δεύτερη, πως η Ιταλία –με εξαίρεση, βέβαια, τους παραδοσιακούς κομμουνιστές– είναι πλέον μια χώρα χωρίς πολιτική συνείδηση, ένα νεκρό σώμα με μόνο μηχανικά αντανακλαστικά. Η Ιταλία δηλαδή δεν ζει παρά μια διαδικασία προσαρμογής στην ίδια της την εξαθλίωση, απ' την οποία προσπαθεί ν' απαλλαγεί – κι αυτό, στα λόγια μόνο.

Tout va bien: δεν υπάρχουν στη χώρα μάζες νέων με εγγληματικές τάσεις, ούτε νευρωτικοί, ούτε κομπορμιστές που φτάνουν ως την τρέλα κι ως την απόλυτη μισαλλοδοξία, οι νύχτες είναι ασφαλείς και γαλήνιες, υπέροχα μεσογειακές, οι ληστείες, οι απαγωγές, οι δολοφονίες, τα εκατομμύρια των μικροκλοπών, όλα αυτά μπαίνουν με ψιλά γράμματα στις εφημερίδες κ.λπ. κ.λπ. Όλοι έχουν προσαρμοστεί, είτε μέσα απ' την άρνηση να αντιληφθούν, είτε μέσα απ' την πιο αδρανή αποδραματοποίηση.

Όμως, πρέπει να παραδεχτώ πως, κι αν ακόμα αντιληφθούμε, κι αν ακόμα δραματοποιήσουμε τα γεγονότα, τίποτα δε μας σώζει απ' την προσαρμογή ή την αποδοχή. Εγώ λοιπόν προσαρμόζομαι στην εξαθλίωση και αποδέχομαι το απαράδεκτο. Πασχίζω να ξαναβολέψω τη ζωή μου. Ξεχνώ σιγά σιγά πώς ήσαν πριν τα πράγματα· τ' αγαπημένα πρόσωπα του χτες που αρχίζουν να κιτρινίζουν. Βλέπω εμπρός μου –σιγά σιγά, χωρίς εναλλαγές– το παρόν.

Προσαρμόζω τη δουλειά μου, για να γίνει πιο ευανάγνωστη (*Σαλό*);



(Το κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε στις 9 Νοεμβρίου 1975, στην εφημερίδα «Corriere della Sera». Αναδημοσιεύτηκε λίγο αργότερα, σαν πρόλογος, στο βιβλίο *La trilogia della vita*, εκδ. Cappelli, Bologna 1975. Μετάφραση: Αθηνά Μονιζίδου.)

SADE – PASOLINI

του Roland Barthes

Το *Σαλό* δεν αρέσει στους φασίστες.

Απ' την άλλη μεριά, με άγριες κραυγές εκτοξεύονται από μερικούς από μας, για τους οποίους ο Sade έχει γίνει ένα είδος πολύτιμης κληρονομιάς: «Ο Sade δεν έχει καμιά σχέση με το φασισμό!» Τέλος, για τους υπόλοιπους, γι' αυτούς που δεν είναι ούτε φασίστες ούτε οπαδοί του Sade, ισχύει η πάγια κι εύκολη δοξασία, σύμφωνα με την οποία ο Sade είναι «ανιαρός». Η ταινία λοιπόν του Pasolini δε συναντά τη συγκατάθεση κανενός. Κι όμως, ολοφάνερα, υπάρχει κάτι που θίγει αυτή την ταινία. Τι;

Αυτό που θίγει η ταινία, αυτό που στο *Σαλό* είναι αποτελεσματικό, είναι το γράμμα. Ο Pasolini κινηματογράφησε τις σκηνές του *κατά γράμμα*, όπως αυτές περιγράφτηκαν (δε λέω: «γράφτηκαν») απ' τον Sade· αυτές οι σκηνές κατέχουν τη θλιμμένη, παγωμένη, ακριβή ομορφιά των μεγάλων εγκυκλοπαιδικών εικονογραφήσεων. Τρώει κανείς περιπτώματα; Ξεριζώνει κάποιος ένα μάτι; Χώνει ένας τρίτος βελόνες μέσα σ' ένα φαγητό; Βλέπουμε τα πάντα: το πιάτο, τα κόπρανα, τη μουντζούρα, το πακέτο με τις βελόνες (αγορασμένες απ' το «Urim» του *Σαλό*), τον κόκκο του αλευριού: *τίποτα δεν είναι αντικείμενο φειδούς*, καθώς λέμε συχνά (κι αυτό είναι το έμβλημα του γράμματος). Σ' αυτή τη σφαίρα της αυστηρής περιγραφής, το βλέμμα μας είναι αυτό που ξεγυμνώνεται, κι όχι ο κόσμος που ζωγραφίζεται απ' τον Pasolini: το ξεγύμνωμα του βλέμματός μας: αυτό είναι το αποτέλεσμα του γράμματος. Στην ταινία του Pasolini (κι αυτό θαρρώ τον χαρακτηρίζει ουσιαστικά) δεν υπάρχει κανένας συμβολισμός: απ' τη μια μεριά μια χονδροειδής αναλογία (ανάμεσα στο φασισμό και στο σαδισμό), κι απ' την άλλη το γράμμα: λεπτολόγο, επίμονο, εκτεθειμένο, φιλοτεχνημένο σαν ένας πριμιτίφ πίνακας. Η αλληγορία και το γράμμα, αλλά ποτέ το σύμβολο, η μεταφορά, η ερμηγεία (στο *Θεώρημα* είχαμε την ίδια γλώσσα, αλλά εκεί ήταν θελκτική).

Εντούτοις, το γράμμα έχει ένα περίεργο, απρόσμενο αποτέλεσμα. Θα ήταν δυνατόν να πιστέψει κανείς ότι το γράμμα εξυπηρετεί την αλήθεια, την πραγματικότητα. Λάθος: το γράμμα παραμορφώνει τα αντικείμενα της συνείδησης πάνω στα οποία (υποτίθεται) παίρνουμε θέση. Μένοντας λοιπόν πιστός στο γράμμα των σαδικών σκηνών, ο Pasolini παραμορφώνει και το αντικείμενο Sade και το αντικείμενο φασισμός: με το δικίο τους λοιπόν οι οπαδοί του Sade κι εκείνοι της πολιτικής διαμαρτύρονται και τον αποδοκιμάζουν.

Οι οπαδοί του Sade (οι αναγνώστες που ενθουσιάζονται με τα κείμενα του Sade) δεν αναγνωρίζουν τον Sade μες στην ταινία του Pasolini. Ο λόγος είναι γενικής φύσης: ο Sade δεν μπορεί με κανέναν τρόπο ν' απεικονιστεί. Δεν υπάρχει κανένα πορτρέτο του Sade (μόνο φανταστικά), και με τον ίδιο τρόπο δεν είναι δυνατόν να κατασκευάσουμε καμιά εικόνα απ' το σαδικό σύμπαν, ακριβώς επειδή το σύμπαν τούτο, χάρη σε μια αυτοκρατορική αποφασιστικότητα του συγγραφέα-Sade, έχει αποδοθεί καθ' ολοκληρίαν στην εξουσία της γραφής. Κι αυτό, γιατί υπάρχει αναμφίβολα μια προνομιούχα σχέση ανάμεσα στη γραφή και στο φάντασμα: και τα δύο είναι *διάτρητα*. Το φάντασμα δεν είναι τ' όνειρο, δεν ακολουθεί τη δέση μιας ιστορίας, ακόμη κι όταν αυτή η δέση είναι αλλόκοτη. Κι η γραφή δεν είναι η ζωγραφική, δεν ακολουθεί την πληρότητα του αντικειμένου. Το φάντασμα *γράφεται*, δεν *περιγράφεται*. Γι' αυτό ακριβώς ο Sade δε θα περάσει ποτέ στον κινηματογράφο. Από μια σαδική γωνία όρασης (από μια γωνία όρα-





σης του σαδικού κειμένου), ο Pasolini ήταν καταδικασμένος να πληνθθεί –πράγμα που συνέβη– και με ισχυρογνωμοσύνη (το ν' ακολουθήσει το γράμμα, σημαίνει να κυριευτεί από ισχυρογνωμοσύνη).

Και στο πολιτικό επίπεδο ο Pasolini πληνήθηκε. Ο φασισμός είναι ένας πολύ σοβαρός και ύπουλος κίνδυνος: δεν μπορεί κανείς να τον πραγματευτεί με απλές αναλογίες, με το να δείχνει τους φασίστες κυρίαρχους να παίρνουν «απλούστατα» τη θέση των ελευθέρων ηρώων του Sade. Ο φασισμός είναι ένα αντικείμενο που μας εξαναγκάζει, μας υποχρεώνει να τον στοχαστούμε κυριολεκτικά, αναλυτικά, πολιτικά: το μόνο πράγμα που μπορεί να κάνει η τέχνη, αν θέλει ν' ασχοληθεί μαζί του, είναι να τον καταστήσει πιστευτό, ν' αποδείξει πως έρχεται, κι όχι να δείξει με τι μοιάζει: με δυο λόγια, δε βλέπω άλλη μέθοδο, παρά να τον πραγματευτούμε *à la Brecht*. Επιπλέον, το να παρουσιάζεις αυτόν το φασισμό σαν μια διαστροφή, σημαίνει ότι δεν έχεις σκεφτεί τις συνέπειες της πράξης σου. Ποιος δεν θα πει ανακουφισμένος μπροστά στους ελευθέρους του Σαλό: «Εγώ δεν είμαι σαν κι αυτούς, δεν είμαι φασίστας, γιατί δεν είμαι κοπρολάγνος!»

Με δυο λόγια, ο Pasolini έκανε δύο φορές αυτό που δεν έπρεπε να κάνει. Όσον αφορά στην αξία, η ταινία του χάνει και στα δύο «ταμπλό»: γιατί καθετί που δείχνει το φασισμό σαν *μη πραγματικό*, είναι κακό· και καθετί που κάνει τον Sade *πραγματικό*, είναι κακό.

Κι όμως, θα ήταν ίσως δυνατόν...

Θα ήταν ίσως δυνατόν να υπάρχει μέσα στο φασισμό σαδισμός (τετριμμένη υπόθεση) και, ακόμα πιο πέρα, θα ήταν ίσως δυνατόν να υπάρχει φασισμός στον Sade; *Φασισμός* δε σημαίνει: ο φασισμός. Υπάρχει «φασιστικό σύστημα» κι υπάρχει «φασιστική ουσία». Το σύστημα επιδέχεται ακριβή ανάλυση κι αιτιολογημένη καταγγελία, η οποία μας απαγορεύει να ορίσουμε ως φασιστική οποιαδήποτε μορφή καταπίεσης. Η ουσία μπορεί να κυκλοφορήσει παντού· γιατί, στο βάθος, δεν είναι παρά ένας απ' τους τρόπους με τους οποίους ο πολιτικός «λόγος» χρωματίζει την ορμή του θανάτου,* την οποία δεν είναι δυνατόν να δούμε αν αυτή (σύμφωνα με τον Freud) δε φωτίζεται από κάποια φαντασμαγορία. Αυτή την ουσία φέρνει στο φως το Σαλό, έχοντας σαν αφηγία του μια πολιτική αναλογία, η οποία έχει εδώ αξία υπογραφής.

Αποτυχημένη απεικόνιση (του Sade, του φασιστικού κινήματος), η ταινία του Pasolini παίρνει την αξία μιας σκοτεινής αναγνώρισης που ελέγχεται αδέξια απ' τον καθένα μας και που σίγουρα μας ενοχλεί: ενοχλεί τους πάντες, γιατί, λόγω της χαρακτηριστικής στον Pasolini *αφέλειας*, εμποδίζει τον καθένα μας να την *εκτελωνίσει*. Κι αναρωτιέμαι εδώ, αν, στο τέρμα μιας μακρινής διαδρομής από σφάλματα, το Σαλό του Pasolini δεν είναι σε τελική ανάλυση ένα καθαρά σαδικό αντικείμενο: απόλυτα μη αφομοιώσιμο· κανείς πράγματι δε φαίνεται να μπορεί να το αφομοιώσει.

* Ο όρος «ορμή του θανάτου» ανήκει στη θεωρία του ασυνείδητου κι υποδεικνύει την τάση του ζώου να επιτρέψει στην κατάσπαση του ανόργανου και τον άφρον: ώθηση εσωτερική, που σκοπεύει στην αυτοκαταστροφή του ζώου κι αντιτίθεται στις ορμές της ζωής, οι οποίες έχουν ως σκοπό την αυτοσυντήρησή του. Η ορμή της ζωής «έχει σκοπό να καταστήσει αδρανή αυτή την κατασρευτική ορμή και ν' απελευθερωθεί απ' αυτήν, σπρέφοντας την κατά μέγα μέρος προς το εξωτερικό, κατευθύνοντάς την ενάντια στα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου, με τη βοήθεια ενός ιδιαίτερου οργανικού συστήματος: του μυϊκού» (S. Freud). Η ώθηση προς το εξωτερικό παίρνει τη μορφή της επιθετικότητας, η οποία δεν είναι παρά η εξωτερίκηση μιας κατασρευτικής δύναμης, που πραγματικά κατευθύνεται ενάντια στο ίδιο το ζώο. Έτσι, η επιθετικότητα όρα κάτω απ' την εξουσία των ορμών της ζωής, οι οποίες τη χρησιμοποιούν για την επίτευξη και την κατοχή του σεξουαλικού αντικείμενου και για την πραγματοποίηση της σεξουαλικής πράξης. (Σ.τ.Μ.)

(Εφημ. «Le Monde», 16 Ιουνίου 1976. Μετάφραση: Νίκος Αυγούσης.)

ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΣΟΛΙΝΙΚΟ ΟΝΕΙΡΟ

του Χρήστου Βακαλόπουλου

Αν υπήρχε ένας ρεαλισμός του ονείρου και των ρυθμών του, αν μπορούσε κάποιος να διαπιστώσει και να διατυπώσει μια ονειρική ιστορία, που θα ξεχώριζε από τις συνηθισμένες «ιστορίες παρμένες από όνειρα», αυτός θα ήταν ίσως ο Pasolini ως κινηματογραφιστής. Σκέφτομαι κύρια την πρώτη του κίνηση πίσω απ' την κάμερα, τη θεμελιακή του χειρονομία: τη στιγμή που ο Franco Citti, στο *Ακατόνε*, ονειρεύεται ξύπνιος το θάνατο και την κηδεία του, ζώντας (και παίζοντας) αυτή τη σκηνή ως θεατής· ή, πάλι, την ύστατη κραυγή: τα κιάλια πάνω απ' τα οποία οι βασανιστές βλέπουν, στο *Σαλό*, το θάνατο που έχουν ονειρευτεί για τα θύματά τους, το θάνατο που ονειρεύονται εκείνη τη στιγμή. Συνδεδεμένο με το θάνατο, το όνειρο του Pasolini αποτελεί ένα είδος σύνοψης της ταινίας, αφορά σε μια ιστορία συλλογικής ή ατομικής προσηλωσης, ξεπερνάει την Ιστορία ή την ψυχολογία και εγγράφει πάντα ένα θεατή στο μηχανισμό του, ακόμα κι όταν ο τελευταίος αυτός είναι απών και αντικαθίσταται από ολόκληρη την ταινία: ποιος κοιτάζει την κηδεία του Togliatti στο *Uccellacci e uccellini*, αν όχι η ίδια η ταινία, που μοιάζει να βρίσκεται εκεί μόνο και μόνο για να τον ονειρευτεί, να ονειρευτεί τη νεκρική πορεία, το τέλος της φαντασίωσης ενός ολόκληρου κοινωνικού σώματος τη στιγμή του μετασχηματισμού του;

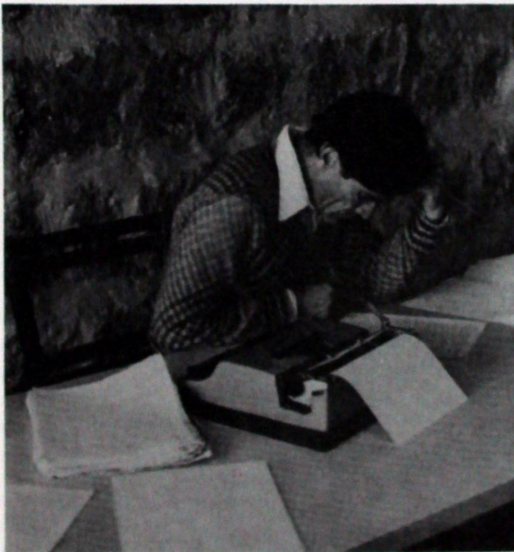
Βλέπω τις παζολινικές ταινίες σαν *όνειρα θανάτου*: όπως όλα τα όνειρα, κόβονται απότομα και συγχέονται στη μνήμη. Το «ακάθαρτο» στοιχείο του κινηματογράφου του Pasolini εδρεύει κάπου εκεί και τον απομακρύνει αποφασιστικά από τον «κινηματογράφο των ιδεών». Αλλά αυτό που τον ενδιαφέρει, είναι ο ρεαλισμός κι όχι η αναλογική απόδοση του ονείρου, η ιστορία που αφηγούνται οι μεταφορές: στον ουρανό (*Θεώρημα*), στη γη (η σκηνοθετημένη πτώση της Silvana Mangano στο *La terra vista dalla luna*, που εκτελείται πραγματικά), στον ψυχικό κόσμο και τις περιπέτειές του (*Οιδίπους*). Το μεγάλο όνειρο του θανάτου είναι η ολοκλήρωση της επιθυμίας του θεατή να δει κάτι να μεταφέρεται κάπου αλλού, κάτι που θα έμοιαζε με την ίδια την αφήγηση αυτής της θεμελιακής μεταφοράς, τη μυθοπλασία του περάσματος απ' τη μίμηση της πραγματικότητας στη ρεαλιστική απόδοση της παράξενης οικειότητας κάθε πραγματικότητας που ξεπερνάει αυτό που υποβάλλει γύρω μας η ζωή.

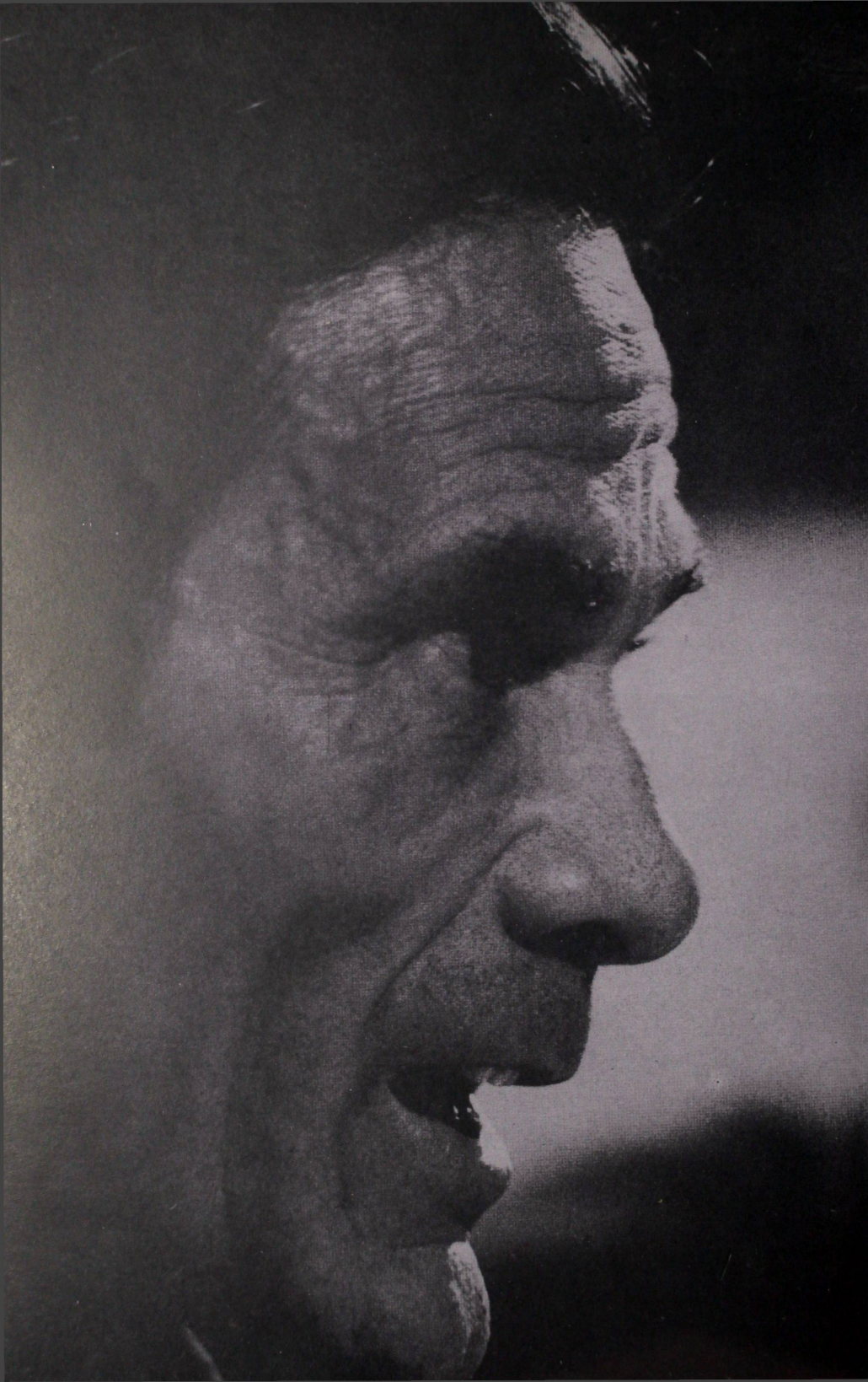
Αναγνωρίζω λοιπόν στον Pasolini τον τελευταίο νεορεαλιστή κι όχι έναν από τους χιλιάδες τεμπέληδες ποιητές: ονειρεύτηκε αυτά που έδειξαν οι άλλοι, και προχώρησε πέρα απ' τα διδάγματά της. Το *Σαλό* είναι η τελευταία νεορεαλιστική ταινία: όπως και το *Γερμανία, έτος μηδέν* του Rossellini, συνδιαλέγεται μ' αυτό που λάτρεψαν τα επίκαιρα: τη φρίκη, που δεν προκύπτει από καμία οπτική γωνία ταξινομημένη απ' την πραγματικότητα, αλλά αναβλύζει αυτόματα όταν ο κινηματογράφος αποφασίσει να προσηλωθεί στο τελετουργικό της. Και μήπως υπάρχει μεγαλύτερος τελετάρχης της φρίκης από ένα βασανιστή που ονειρεύεται; Το *Σαλό* είναι ένα ντοκυμανταίρ πάνω σ' αυτό, ολοκληρώνοντας χωρίς επιστροφή το νεορεαλιστικό όνειρο.

Καταλαβαίνω πολύ καλά γιατί ο Pasolini μισούσε ένα δημιουργό όπως ο Hitchcock: δεν μπορούσε να υποφέρει την καθαρότητα της χιτοκοκικής χειρονομίας, την ικανότητά της να μετασχηματίζει τις καταστάσεις πόθου σε απολαυστικά παιχνίδια, την ικανότητά της να εφευρίσκει μορφές σε βάρος οποιουδήποτε «περιεχομένου». Ο Ευρωπαίος Pasolini είναι ένα είδος μοναχικού που μονολογεί. Λέει κάτι σαν: «Διαλέγω τον κινηματογράφο, για να ονειρευτώ τη φωνή

μου που απουσιάζει». Ο Hitchcock είναι από τους δυο-τρεις (μαζί με τον Jean-Luc Godard) που μίλησαν απ' την αρχή ως το τέλος με εικόνες και μόνο, κι ο Pasolini ήταν ο μόνος που έκανε ταινίες για να ονειρευτεί τις εικόνες του, να τις βάλει να του μιλήσουν κάτι σαν εσωτερική έκρηξη. Φανταζόμαστε πολύ καλά τον άνθρωπο που έφτιαξε το *Δεκαήμερο*, ενώ για τον Hitchcock έχουμε μια παραπλανητική εικόνα, το σημείο του περάσματος του απ' τις ταινίες του, όλο και πιο αγνό (που καταλήγει σε μια σκιά πίσω απ' την πόρτα, στην *Οικογενειακή συνωμοσία*).

Υπάρχουν λοιπόν δύο πράγματα: ένας άνθρωπος που κινηματογράφησε όνειρα, κι ένας άνθρωπος που ονειρεύτηκε κινηματογραφικά. Οι εφημερίδες προτιμούν τον δεύτερο, αλλά ο πρώτος αξίζει επίσης να τον προσέξουμε. Ο Pasolini, ως προσωπικότητα, ως ο άνθρωπος που είδε τον κινηματογράφο απ' την αρχή, συνδέεται με μια εποχή (τη δεκαετία του '60) που φεύγει μακριά μας πάρα πολύ γρήγορα. Αντίθετα, αυτός που εξαφανίστηκε μέσα στο «σημάδι του θανάτου» που αποτελεί ο κινηματογράφος, όπως ο Franco Citti, θεατής της κηδείας του στο *Ακατόνε*, αυτός ο άνθρωπος ξεπερνάει τη ζωή και σημαδεύει μια για πάντα τ' ανήσυχα όνειρά μας.





Faint, illegible text visible on the right edge of the page, likely bleed-through from the reverse side.

Ο ΑΠΕΛΠΙΣΜΕΝΟΣ ΠΡΟΦΗΤΗΣ

του Γιώργου Μπράμου

Ο Pier Paolo Pasolini μας αφορά ακόμα: ό,τι είπε, για ό,τι ενόχλησε, ό,τι δικό του απωθήθηκε κι ό,τι θεωρήθηκε ακραία παραδοξολογία, επανέρχεται, διεκδικώντας, μέσα στις διαδρομές της σύγχρονης Ιστορίας, την αποτρόπαιη επιβεβαίωση.

Δεκαεννιά χρόνια απ' το θάνατό του, ο κινηματογράφος δεν είναι όπως τον άφησε, η λογοτεχνία δεν είναι όπως τη γνώρισε, η σημερινή Ιταλία μοιάζει μια άλλη χώρα. Ακόμα και η «Alfa Romeo» δε βγάζει πια εκείνα τα άγρια κουπέ, όπως η δική του «Veloce», κάτω από τις ρόδες της οποίας ήρθε το τέλος απ' το θυμωμένο αγόρι.

Ωστόσο, ο Pier Paolo Pasolini δε δείχνει έκπληκτος όταν κοιτά απ' τη γειτονιά των αγγέλων τον σύγχρονο κόσμο. Τα είχε δει όλα αυτά, τα είχε προφητέψει. Οι άλλοι, το '60 και το '70, επέμεναν στη νομοτέλεια της Ιστορίας, στο κόκκινο βάθος του ουρανού. Αυτός υποστήριξε ότι ο Hitler και ο Mussolini ήταν απλές εκδοχές στο δρόμο προς τον εκφασισμό κι ότι η ήττα του ναζισμού και του φασισμού δεν ανέτρεψε την πορεία προς τη βαρβαρότητα. Κι έκανε τη φοβερή προφητεία: κάθε παιδί που γεννιέται, είναι κι ένας εν δυνάμει φασίστας.

Η εμμονή του στην άλλη όψη του φεγγαριού φάνταζε βέβαια σαν παραδοξολογία ή, έστω, σαν αίρεση. Ο Pasolini ανέτρεπε τις συμφωνίες, αμφισβητούσε όσα κατατάσσονταν στα αυτονόητα. Θρήνησε, για παράδειγμα, τους «μπατσους» που σκότωναν οι τρομοκράτες, και θεώρησε αυτούς «τους μισητούς υπηρέτες της μπουρζουαζίας» παιδιά της ζωής, εξαναγκασμένους να καταφεύγουν στην προδοσία της τάξης τους για να επιβιώσουν. Πλησίασε από δρόμους αδιανόητους (για τα σχήματα και τις αγκυλώσεις της Αριστεράς) τα θέματα της νέας αστικής τάξης που αναπτυσσόταν στη χώρα του, το ρόλο των μαζικών μέσων ενημέρωσης, τον εγγενή κομφορμισμό των μικροαστικών στρωμάτων. Είδε ότι η Αριστερά, πέρα από κομματικούς μηχανισμούς και διεκδικητικά πείσματα, ήταν περισσότερο καρπός συνειδησης, σημάδι οργής. Αρνήθηκε όμως το ρόλο του κοινωνικού και ιδεολογικού εισαγγελέα, που χαρακτηρίζει πολλούς αλαζόνες της τότε Αριστεράς, και πήρε συνειδητά το δρόμο του μαύρου πρόβατου.

Σήμερα, που περισσεύουν πια οι παχυδεριμές, που η Αγορά επιβάλλει τα ροζ όνειρα, που ο έγχρωμος –ή ακόμα κι ο «νότιος»– στους δρόμους του Μιλάνου είναι ο αιώνιος ύποπτος που χαλάει την εποχή του «μεγάλου ύπνου» ή τη νέα υπεροψία του Μπόσσι, που ο εφιάλτης ενός κόσμου παραδομένου στην αυταπάτη της ευμάρειας συγκρούεται με τους άλλους εφιάλτες: της ανεργίας και της νέας ανέχειας – σήμερα, λοιπόν, αποκαλύπτεται ότι η αγωνία του Pier Paolo Pasolini δεν ήταν ούτε παραδοξολογία ούτε αίρεση.

Τα *Κουρσάρικα γραπτά*, κείμενα πολεμικής, που δημοσιεύτηκαν στην «Corriere della sera», επιβεβαιώνουν την πολιτική-πολεμική του προφητεία. Η πολιτική επιβεβαίωση ίσως είναι ένα μίζερο στοιχείο, που μάλλον παρακάμπτει ή υποτιμά η Ιστορία όταν αποτιμά τα εκλεκτά τέχνα των αιώνων της: τους καλλιτέχνες και τους δημιουργούς. Όμως ο ίδιος ο Pasolini επέβαλε να κριθεί κι απ' αυτό το «χυδαίο» για τους καθαρούς της Τέχνης μέτρο.

Το πολιτικό σχόλιο που επιχειρήσε κατά καιρούς, είτε ως ντοκιμαντερίστας, είτε ως διανοούμενος, είτε ως αρθρογράφος εφημερίδων και περιοδικών, ήταν πράξη συμμετοχής στην κοινή αγωνία, στην «επικαιριότητα» και οπωσδήποτε δραματική σύνδεσή του με την «ευτέλεια της Ιστο-

ρίας», της φτηνής, απόκρυφης, απωθημένης Ιστορίας. Άλλωστε, αυτή ακριβώς η «ευτέλεια της Ιστορίας» διαπερνάει όλο το έργο του: τα ποιήματα, τα μυθιστορήματα, τις ταινίες, τα «δημοσιογραφικά» γραπτά του.

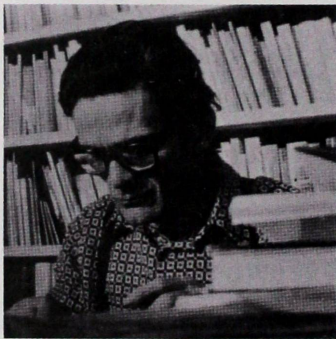
Η σχέση του, η σύγκρουσή του με την Αριστερά ορίζεται στα σημεία ανάγνωσης και ανάλυσης αυτής της ταπεινής, καθημερινής κοινωνικής Ιστορίας. Από τα ποιήματα στις *Στάχτες του Γκράμισι*, στα μυθιστορήματα *Τα παιδιά της ζωής* και *Μια βίαιη ζωή*, μέχρι στις δύο πρώτες του ταινίες, το *Ακατόνε* και το *Μάμα Ρόμα*, αμφισβητεί τις επίσημες κομματικές αγιογραφίες μιας «καθαρής» εργατικής τάξης, μιλάει για τα μικροαστικά όνειρα των προλεταρίων, για την κρυφή και αλλοτριωτική γοητεία των ονείρων τους.

Ο Pasolini ήταν ήδη, σε μια εποχή «αριστερής» φλυαρίας και αυταρέσκειας, ένας απελπισμένος – όχι με τον σπαραξικάρδιο τρόπο ενός αριστερού κοφορμισμού, μιας διεκδίκησης κοινωνικής και ανθρώπινης καθαρότητας, αλλά με το βιωματικό τραύμα, την ανοιχτή, πυορροούσα πληγή ενός ομοφυλόφιλου που συνδέθηκε σωματικά και, γι' αυτό, κατ' εξοχήν υπαρξιακά με τη λάσπη των ανθρώπων. Αυτό το σημάδι της απόγνωσης και της οργής καλύπτει σήμερα τις συνειδήσεις των «αριστερών», έξω απ' την κομματική τους προσαρμογή. Ο Pasolini ήταν ένας προάγγελός της.

Η πολιτική-υπαρξιακή απελπισία είναι ο πυρήνας όλο του έργου του, ακόμα κι εκεί που σκόπιμα καταφεύγει στην ερωτομανή έκρηξη, όπως στην *Τριλογία της ζωής*. Προφήτης του αποτρόπαιου, μάντης του Κακού, έχει αποδώσει το πέρασμά του απ' τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο σε μια λανθάνουσα –στην αρχή– και συνειδητή –στη συνέχεια– απάρνηση, από την πλευρά του, της ιταλικής γλώσσας και, προχωρώντας ακόμα παραπέρα, μίλησε ανοιχτά για απάρνηση της ιταλικής του ιθαγένειας. Αυτή η απάρνηση δεν είναι καρπός μιας δικαιολογημένης πίκρας για τις διώξεις του ίδιου και του έργου του. (Κατηγορήθηκε, νεαρός καθηγητής, για άσεμνες χειρονομίες προς ένα μαθητή του· το *Θεώρημα*, το *Χοιροστάσιο* και, κυρίως, το *Σαλό* αντιμετώπισαν προβλήματα με τους δικαστές· ο Pier Paolo εισέπραξε περισσότερες μηνύσεις από οποιονδήποτε άλλο διανοούμενο στη μεταπολεμική Ιταλία.) Αυτή λοιπόν η απάρνηση είναι ο πικρός καρπός της ρήξης με την πνευματική και συνειδησιακή ραστώνη του καιρού του. Τότε, ενοχλούσε, ακόμα και μέσα στην υποχρεωτική αποδοχή που επέβαλλε το έργο του. Σήμερα, μας αφορά – και μας αφορά, πυκνώνοντας το σκοτάδι μας, συντρίβοντας τις δικαιολογίες που κουβαλήθηκαν ως εδώ απ' τους νόμους της αδράνειας.

(Το κείμενο αυτό περιέχει ψήγματα σκέψεων και φράσεων από ένα άλλο άρθρο που δημοσιεύτηκε στον «Ταχυδρόμο», με την ευκαιρία των 16 χρόνων απ' το θάνατο του Pier Paolo Pasolini.)





ΒΙΟ-ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΟ-ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ PIER PAOLO PASOLINI

Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος, Αχιλλέας Κυριακίδης
Επιλογή κειμένων του Pasolini: Μιχάλης Δημόπουλος

Ο Pier Paolo Pasolini γεννήθηκε στις 5 Μαρτίου 1922, στη Μπολόνια, και δολοφονήθηκε στην Όστια, στις 2 Νοεμβρίου 1975. Ο πατέρας του, αξιωματικός της καριέρας, αλλάζει συχνά μονάδα. Η οικογένεια τον ακολουθεί και μένει διαδοχικά στην Πάρμα, στο Μπελβιόνο, στο Κονελιάνο, στην Ίντρια και πάλι στη Μπολόνια. Το 1949, αφού έζησε στις επαρχίες της Βενετίας και της Εμιλίας, ο Pier Paolo διορίζεται καθηγητής σ' ένα είδος «τεμένους του ρωμαϊκού υποπρολεταριάτου»: τα προάστια της Ρώμης, που θα του δώσουν το θέμα και το υλικό (και τη γλώσσα) των μυθιστορημάτων του και των ταινιών του. Ο Pasolini γίνεται γνωστός το 1955, ως ποιητής, αλλά κυρίως ως συγγραφέας του *Ragazzi di vita* (*Τα παιδιά της ζωής*), που θεωρείται σκανδαλώδες, και, στη συνέχεια, του *Una vita violenta* (*Μια βίαιη ζωή*). Μετά το 1954, ο Pasolini συνεργάζεται με άλλους σεναριογράφους σε αρκετές ταινίες, οι πρώτες από τις οποίες ήταν απλές παραγγελίες, ώσπου, το 1961, γυρίζει την πρώτη του ταινία ως σκηνοθέτης: *Ακατόνε*.

ΣΕΝΑΡΙΑ ΤΟΥ PIER PAOLO PASOLINI*

1954. *La donna del fiume* (*Η γυναίκα του ποταμού*) του Mario Soldati.
1955. *Il prigioniero della montagna* (*Ο αιχμάλωτος του βουνού*) του Luis Trenker.
1956. *Le notti di Cabiria* (*Οι νύχτες της Καμπύρια*) του Federico Fellini (σύμβουλος στους διαλόγους).**
1957. *Marisa le civetta* (*Μαριζα η κοκέτα*) του Mauro Bolognini.
1958. *Giovani mariti* (*Νιόπαντροί*) του Mauro Bolognini.
1959. *La notte brava* (ελλην. τίτλος: *Νύχτα οργίων*) του Mauro Bolognini.
1960. *Morte di un amico* (*Ο θάνατος ενός φίλου*) του Franco Rossi.
La canta delle marane (μικρού μήκους, από ένα επεισόδιο του μυθιστορηματός του *Ragazzi di vita*) της Cecilia Mangini.
Il bell'Antonio (*Μπελ Αντόνιο*) του Mauro Bolognini.
La giornata balorda (*Ça c'est passé à Rome*) του Mauro Bolognini.
La lunga notte del'43 (*Η μεγάλη νύχτα του 1943*) του Florestano Vancini.
Il carro armato dell'8 settembre (*Το άρμα της 8ης Σεπτεμβρίου*) του Gianni Puccini.
Stendali' (μικρού μήκους) της Cecilia Mangini.
1961. *La ragazza in vetrina* (*Το κορίτσι της βιτρίνας*) του Luciano Emmer.

* Σε όλες τις αναφερόμενες ταινίες, ο Pasolini είναι συν-σεναριογράφος (με το σκηνοθέτη ή/και με άλλους).

** Δεν αναφέρεται στο «ξενερίδι» της ταινίας.

1962. *La commare secca* του Bernardo Bertolucci.
Una vita violenta (*Μια βίαιη ζωή*) των Paolo Huesch και Brunello Rondi (από το μυθιστόρημα του Pasolini, ο οποίος όμως δεν συνεργάστηκε στο σενάριο).
1969. *Ostia* του Sergio Citti.
1973. *Storie scellerate* του Sergio Citti.

ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥ PIER PAOLO PASOLINI

A. ΣΕ ΤΑΙΝΙΕΣ ΔΙΚΕΣ ΤΟΥ

1964. *Comizi d'amore*.
1964. *Sopralluoghi in Palestina per «Il vangelo secondo Matteo»*.
1967. *Edipo Re* (στο ρόλο του αρχιερέα).
1969. *Medea*.
1971. *Il Decameron* (στο ρόλο του Giotto).
1972. *I racconti di Canterbury* (στο ρόλο του Chaucer).

B. ΣΕ ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΛΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

1960. *Il gobbo* (ελλην. τίτλος: *Ο καμπούρης της Ρώμης*) του Carlo Lizzani.
1966. *Requiescant* (ελλην. τίτλος: *Το τέλος των παρανομών*) του Carlo Lizzani.
Il cinema di Pasolini: Appunti per un critofilm (μικρού μήκους) του Maurizio Ponzì.

Γ. ΣΕ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΚΠΟΜΠΕΣ

1966. *Pasolini l'enragé* (98') του Jean-André Fiaschi (για τη σειρά «Cinéma de notre temps» της Γαλλικής Τηλεόρασης).
Pier Paolo e Totò - στο σετ του «Uccellacci e ucellini» (6') του Pietro Pintus (για τη RAI).
Στο σετ του «*La terra vista dalla luna*» (10') του Gideon Bachmann (για την Bayerische Rundfunk).
1967. *Ezra Pound - ο Pasolini παίρνει συνέντευξη απ' τον Pound* (24') του Vanni Ronsivalle (για τη σειρά «Incontri» της RAI).
Le confessioni di un poeta (45') του Fernaldo Di Giammatteo, με τη συμμετοχή της Susanna Pasolini και του Franco Citti (για τη Radiotelevisione Svizzera Italiana).





Cultura e società (19') του Carlo di Carlo.

1969. *Colloquio* (6') του Marco Blaser (για τη σειρά «Lavori in corso» της Radiotelevisione Svizzera Italiana).

1970. *Pasolini e il pubblico* (43') του Alberto Luna (για τη σειρά «Cinema '70» της RAI).

1971. *III B: Facciamo l'appello* (60') του Enzo Biagi, με τη συμμετοχή των: Odoardo Bertani, Agostino Bignardi, Carlo Manzoni, Nino Pitani, Sergio Telmon (για τη RAI).

1972. *S.P.Q.R.* (20') του Volker Koch, με τη συμμετοχή του Ninetto Davoli.

1974. *Al cuore della realtà* (55') του Francesco Savio, με τη συμμετοχή των: Morando Morandini, Giorgio Bassani, Vittorio Sermoniti (για τη σειρά «Settimo giorno» της RAI).

La forma della città (15') του Paolo Brunatto (για τη σειρά «Io e...» της RAI).

31.10.75: *Ultima intervista* (6') του Philippe Bouvard.

ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ PIER PAOLO PASOLINI

1961 - ACCATONE

(*Ακατόνε*)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini. Συνεργασία στους διαλόγους: Sergio Citti. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσ.: J.S. Bach (επιμέλεια: Carlo Rustichelli). Ντεκόρ: Flavio Mogherini. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Leopoldo Savona, Bernardo Bertolucci. Ερμην.: Franco Citti (Ακατόνε), Franca Pasut (Στέλλα) Paolo Guidi [Ασέντα (ντουμπλαρισμένη από τη Monica Vitti)], Silvana Corsini (Μανταλένα), Adriana Asti (Αμόρε), Adela Cambria (Ναννίνα), Roberto Scaringella (Καρτατζίνα), Piero Morgia (Ρίο), Mario Cipriani (Μπαλίλλα), Silvio Citti, Sergio Citti. Τόπος γυρίσματος: Ρώμη. Παραγ.: Alfredo Bini για την Cino Del Duca-Arco Film (Ρώμη). Διάρκεια: 116'. Πρώτη προβολή: Φεστιβάλ Κάρλοβυ-Βάρυ, 1962.

«Στο *Ακατόνε*, όπως και στα μυθιστορημάτά μου, υπάρχει ένα ανακάτωμα των στυλ, π.χ. η ιταλική γλώσσα ανακατεμένη με διαλέκτους. Στην ταινία υπάρχει ένας ορισμένος τρόπος γυρίσματος, και σ' αυτόν τον τρόπο γυρίσματος υπάρχει ένας κόσμος που του αντιλέγει. Πάντοτε υπάρχουν δυο κόσμοι που ομύγουν: ο δικός μου -ένας κόσμος πνευματικός, μυθικός, ποιητικός- κι ο κόσμος των διαλέκτων. Όσο για την ανακάλυψη του κινηματογράφου μέσω της ταινίας, είναι όπως η ανακάλυψη της αφήγησης μέσω των μυθιστορημάτων μου. Ανακάλυψη τη φράση "άνοιξε την πόρτα και βγήκε στο δρόμο" αργά, γράφοντας τα μυθιστορημάτά μου, γιατί τα έγραφα μετά τα τριάντα μου.»

1962 - MAMMA ROMA

(*Μάμα Ρόμα*)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini. Συνεργασία στους διαλόγους: Sergio Citti. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσ.: Antonio Vivaldi (επιμέλεια: Carlo Rustichelli). Ντεκόρ: Flavio Mogherini. Μοντάζ: Nino Baragli. Βο-

ηθός: Carlo Di Carlo. Ερμην.: Anna Magnani (Μάμα Ρόμα), Ettore Garofalo (Ετόρε), Franco Citti (Καρμίνε), Silvana Corsini (Μπρούνα), Luisa Loiano (Μπιανκοφίρε), Paolo Volponi (παπάς), Luciano Gonini (Ζαχαρία). Τόπος γυρίσματος: Ρώμη. Παραγ.: Alfredo Bini για την Arco Film-Cineriz (Ρώμη). Διάρκεια: 105'. Πρώτη προβολή: Φεστιβάλ Βενετίας, 1962.

«Στο *Μάμα Ρόμα* προσπάθησα να εκφράσω τις βλέψεις των λαϊκών στρωμάτων να φτάσουν στο επίπεδο των μικροαστών. Δεν είχα συνειδητοποιήσει πως θα μπορούσα ποτέ να μιλήσω για τον μικροαστικό κόσμο με τρόπο σαφή και ειλικρινή, απ' τη στιγμή που ανήκω σ' αυτόν. Ακόμα, τα κομμάτια που αναφέρονται στον λαϊκό κόσμο, μένουν λίγο-πολύ στο επίπεδο του *Ακατόνε*. Το σύνολο αποτυγχάνει, γιατί δεν υιοθέτησα τις βλέψεις των μικροαστών, αλλά ούτε τις έδειξα τρομερά αρνητικές.»

1962/63 - LA RICOTTA

(*Το τυρί*) - Τρίτο επεισόδιο της σπονδυλωτής ταινίας *Rogorag* ή *Laviamoci il cervello* (*Rogorag* ή *Ας πλύνουμε τους εγκεφάλους μας*)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσική επιμέλεια: Carlo Rustichelli. Ντεκόρ: Flavio Mogherini. Κοστούμια: Danilo Donati. Βοηθός: Carlo Di Carlo, Sergio Citti. Ερμην.: Orson Welles (ο σκηνοθέτης), Laura Betti (η «ντίβα»), Mario Cipriani (Στράτσι), Ettore Garofalo (ένας κομπάρσος), Edmonda Aldini (μια άλλη «ντίβα»), Maria Bernardini, Tomas Milian, Franca Pasut (άλλοι κομπάρσοι), Elsa De Giorgi. Παραγ.: Arco Film-Cineriz (Ρώμη), Lyre (Παρίσι). Διάρκεια: 35'. [Οι σκηνοθέτες των άλλων επεισοδίων ήταν οι Rossellini-Godard-(Pasolini)-Gregoretti.]

«Είναι κάτι σαν μια ξαφνική ωρίμανση του κόσμου των δύο πρώτων ταινιών. Ταυτόχρονα, ανοίγεται προς τις μελλοντικές ταινίες, προς το *Uccellacci e uccellini*, ακόμα και τις εντελώς πρόσφατες. Η μορφή του σκηνοθέτη λ.χ., αυτού του διανοούμενου μανιερίστα, προοιδαίνει για έναν κάποιο μανιερισμό του *Χορροσταίου*. Η ταινία βρίσκεται, κατά κάποιον τρόπο, σ' ένα σταυροδρόμι ανάμεσα στις πρώτες, ατλοϊκές, ενστικτώδεις εμπειρίες μου και σ' αυτό που έμελλε να κάνω αργότερα.»

1963 - LA RABBIA

(*Η οργή*) - Πρώτο μέρος ενός δίπτυχου

Σεν.: Pier Paolo Pasolini. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Carlo Di Carlo. Αφηγητές: Giorgio Bassani, Renato Guttuso. Παραγ.: Gastone Ferrante για την Opus Film. Διάρκεια: 50'. (Σκηνοθέτης του δεύτερου μέρους ήταν ο Giovanni Guareschi.)

«Διάλεξα από την απαίσια ιταλική επικαιρότητα ή από ντοκιμαντέρ ό,τι ήταν λιγότερο κοινό και περισσότερο ποταπό. Έκανα ένα μοντάζ αυτού του υλικού και πάνω σ' αυτό πρόσθεσα ένα σχόλιο σε στίχους. Είναι ένα είδος πορτρέτου του κόσμου αυτής της περιόδου στα τέλη της δεκαετίας του '50, της περιόδου του Πάπα Ιωάννη και του θανάτου της Marilyn Monroe. Είναι μια πολύ παράξενη ταινία, αλλά και μια εμπειρία που έμεινε εκεί, χωρίς συνέχεια.»



1963/64 - COMIZI D'AMORE*(Ερωτικές συνελύξεις)*

Ιδέα, σχόλιο: Pier Paolo Pasolini. *Διεύθ. φωτογραφίας:* Mario Bernardo, Tonino Delli Colli. *Οπρεατέρ:* Vittorio Bernini, Franco Delli Colli, Cesare Fontana. *Μοντάζ:* Nino Baragli. *Ερμην.:* Graziella Chiarcossi (η νύφη). *Εμφανίζονται:* Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Cesare Musatti, Giuseppe Ungaretti, Camilla Cederna, Adele Cambria, Oriana Fallaci, Antonella Lualdi, Grazielle Granata. *Αφηγητές:* Lello Bersani, Pier Paolo Pasolini. *Χώροι γυρισμάτων:* Καλαβρία, Νάπολη, Κοιλάδα του Πάδου κ.ά. *Παραγ.:* Alfredo Bini για την Arco Film (Ρώμη). *Διάρκεια:* 92'.

«Είναι μια ταινία "σινεμά ντιρέκτ" για τη στάση των Ιταλών απέναντι στη σεξουαλικότητα.» – *Πώς γεννήθηκε η σκηνή όπου συζητάει με τον Μορavia για την ανάγκη να συνεχιστεί η ταινία:* «Το γύρισμα πήγαινε άσχημα. Αυτό σκεφτόμουν συνέχεια όσο δούλευα. Αποκρυστάλλωσα λοιπόν αυτή τη σκέψη μέσα σε μια σκηνή. Η σκηνή ήταν αυθεντική, αλλά την έκανα επίτηδες.» – *Κι η ποίηση που κλείνει την ταινία:* «Είναι ένα κομμάτι κάπως σαν το *La rabbia*, μόνο που έκανα εγώ κάμερα. Αλλά το μοντάζ, ξέρετε... είναι μια ποίηση εικόνων που γίνεται απ' το τίποτα – έκανα εδώ μια απομίμηση ντοκιμαντέρ, και μετά το μοντάρι-σα σαν αληθινό ντοκιμαντέρ.»

1963/65 - SOPRALLUOGHI IN PALESTINA PER «IL VANGELO SECONDO MATTEO»*(«Ρεπεράζ» στην Παλαιστίνη για «Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο»)*

Ιδέα: Pier Paolo Pasolini. *Φωτ.:* Aldo Pennelli. *Αφηγητής:* Pier Paolo Pasolini. *Εμφανίζονται:* Pier Paolo Pasolini, don Andrea Carraro. *Παραγ.:* Arco Film (Ρώμη). *Διάρκεια:* 55'.

«Τη σκαίνομαι. Όταν πήγα να κάνω "ρεπεράζ" στην Παλαιστίνη, είχα από πίσω μου έναν οπρεατέρ, που μου τον είχε επιβάλει ο Bini. Όλη αυτή η ιστορία θα χρησιμοποιε για να βρούμε χώρους γυρισμάτων, αλλά όπως τελικά δε βρήκαμε (το *Ευαγγέλιο* γυρίστηκε ολόκληρο στην Ιταλία), δε χρησιμοποιε παρά μόνο για ν' αποκρυστάλλωσω τις έρευνές μου. Είναι περιεργό, αλλά αυτός ο οπρεατέρ, χωρίς να το θέλει, έκανε πράγματα που μετά έχουν γίνει θελμένα: δηλαδή, έκανε ένα είδος κινηματογράφου που γίνεται στην τύχη, χωρίς κανένα προγραμματισμό.»

1964 - IL VANGELO SECONDO MATTEO*(Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο)*

Σεν.: Pier Paolo Pasolini. *Φωτ.:* Tonino Delli Colli. *Μουσ.:* Σ. Προκόφιεφ, J.S. Bach, W. A. Mozart, A. Webern, η κογκολέζικη «Missa Luba», νέγρικα spirituals, ρόικα λαϊκά τραγούδια (*επιμέλεια:* Carlo Rustichelli). *Ντεκόρ:* Luigi Scaccianoce. *Κοστούμια:* Danilo Donati. *Μοντάζ:* Nino Baragli. *Βοηθός:* Maurizio Lucidi. *Ερμην.:* Enrique Irazoqui [Χριστός (ντουμπλαρισμένος από τον Enrico Maria

Salerno)], Margherita Caruso [Μαρία (νέα)], Susanna Pasolini [Μαρία (γριά)], Marcello Morante (Ιωσήφ), Mario Socrate (Ιωάννης ο Βαπτιστής), Settimio Di Porto (Πέτρος), Otello Sestili (Ιούδας), Ferruccio Nuzzo (Ματθαίος), Giacomo Morante (Ιωάννης), Alfonso Gatto (Ανδρέας), Guido Cerretani (Βαρθολομαίος), Luigi Barbini (Ιάκωβος, γιος του Αλφραίου), Marcello Galdini (Ιάκωβος, γιος του Ζεβεδαίου), Elio Spaziani (Θαδδαίος), Rosario Migale (Θωμάς), Rodolfo Wilcock (Καϊάφας), Alessandro Tasca (Πόντιος Πιλάτος), Americo Bevilacqua (Ηρώδης Α'), Francesco Leonetti (Ηρώδης Β'), Franca Cupane (Ηρωδιάς), Paola Tedesco (Σαλώμη), Rossana Di Rocco (Άγγελος Κυρίου), Eliseo Boschi (Ιωσήφ ο εξ Αρμαθαίας), Natalia Ginzburg (Μαρία της Βηθανίας), Renato Terra (ένας φαρισαίος), Ninetto Davoli. *Τόπος γυρισμάτων:* Νότια Ιταλία. *Παραγ.:* Alfredo Bini για την Arco Film (Ρώμη), Lux Compagnie Cinématographique de France (Παρίσι). *Διάρκεια:* 140'. *Πρώτη προβολή:* Φεστιβάλ Βενετίας, 1964.

«Στο *Ευαγγέλιο* επιχειρήσα μια πρόσμιξη ανάμεσα σ' ένα λαό ως κοινωνική τάξη και, άρα, διαφοροποιημένο από την αστική τάξη (είτε τον ερμηνεύουμε εκ των υστέρων μαρξιστικά είτε όχι), και στη θρησκεία, η οποία, αντίθετα, έχει γίνει κληροδοτήμα της αστικής τάξης. Αυτή την πρόσμιξη την επιχειρήσα σ' ένα έργο που ο Gramsci θα το χαρακτήριζε εθνικολαϊκό. Τι άλλο μπορώ να πω για το *Ευαγγέλιο*; Το ξαναείδα πρόσφατα, και παρ' ότι κάποιες ανισορροπίες του, θα πρέπει να πω πως μ' άφησε κατάπληκτο το γεγονός ότι το 'χω φτιάξει. Είναι κάτι συμπαγές... Δεν ξέρω τι άλλες αρετές έχει, αλλά είναι γερό πράγμα.»

1965/66 - UCCELLACCI E UCCELLINI*(Όρνια και πουλάκια)*

Σεν.: Pier Paolo Pasolini. *Φωτ.:* Mario Bernardo, Tonino Delli Colli. *Μουσ.:* Ennio Morricone. *Ντεκόρ:* Luigi Scaccianoce. *Κοστούμια:* Danilo Donati. *Μοντάζ:* Nino Baragli. *Βοηθός:* Sergio Citti. *Ερμην.:* Totò [Ο πατέρας, Αδελφός Τσιτσιόλο (και Κοζ Κουργιο στην ένα κομμένο επεισόδιο)], Ninetto Davoli (Ο γιος, Αδελφός Νινέττο), Femi Benussi (Λούνα), Rossana Di Rocco (μια φίλη του Νινέττο), Lena Lin Solaro (Ουργκάντα η άγνωστος), Umberto Bevilacqua, Renato Capogna, Pietro Davoli, Cesare Gelli, Vittorio La Paglia, Alfredo Leggi – και η φωνή του Francesco Leonetti (το κοράκι). *Τόπος γυρισμάτων:* περίχωρα της Ρώμης. *Παραγ.:* Alfredo Bini για την Arco Film (Ρώμη). *Διάρκεια:* 86'. *Πρώτη προβολή:* Φεστιβάλ Καννών, 1966.

«Είναι η πιο τρωτή, πιο ευαίσθητη και πιο συγκρατημένη ταινία μου. Όχι μόνο δε μοιάζει με τις προηγούμενες ταινίες μου, αλλά δε μοιάζει και με καμιά ταινία. Δε μιλάω για την πρωτοτυπία της –θα 'μουν ηλίθιος υπερόπτης αν το έκανα– αλλά για τη φόρμουλά της, που είναι η φόρμουλα ενός μύθου με κρυμμένο νόημα: ένα παραμύθι που, όπως όλα τα παραμύθια, αποτελείται από μια σειρά δοκιμασίες τις οποίες πρέπει να ξεπεράσουν οι ήρωες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, οι ήρωές μου δε φαίνεται ν' ανταμειβονται όταν τις ξεπερνούν: ούτε βαιουλείο ούτε πραγματσία. Το μόνο που τους μένει, είναι ν' αντιμετωπίσουν άλλες δοκιμασίες. Κανένας μύθος (και μιλάω κυριολεκτικά) δεν τελειωσε ποτέ έτσι! Είναι, κατά κάποιον τρόπο, το αντίθετο από το *Ευαγγέλιο* – μια αληθινή αναστροφή. Το *Ευαγγέλιο*, η "γχαρμουσι"

ταινία που, ιδανικά, απευθυνόταν στο λαό, ήταν μια ψευδαίσθηση – το ήξερα πολύ καλά. (Μια ψευδαίσθηση, έστω γόνιμη· δηλαδή, πραγματική.) Εδώ, αντίθετα, έκανα για πρώτη φορά μια ταινία μη λαϊκή, προβληματική, μια παραβολική φόρμα που τη συνέχισα με το *Θεώρημα* και το *Χοιροστάσιο*. Είναι μια ατομική στροφή, που όμως εντάσσεται στο πρόσωπο της ιταλικής Ιστορίας, της κρίσης του μαρξισμού και του θανάτου του Togliatti.»

1966/67 – LA TERRA VISTA DALLA LUNA

(*Η γη ιδωμένη απ' το φεγγάρι*) – Τρίτο επεισόδιο της σπονδυλωτής ταινίας *Le streghe* (Οι μάγισσες)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giuseppe Rotunno. Μουσ.: Piero Piccioni. Ντεκόρ: Mario Garbuglia, Piero Poletto. Κοστούμια: Piero Tosi. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Sergio Citti. Ερμην.: Totò (Τσιαντοσκιάτο Μιάου), Ninetto Davoli (Μπασού Μιάου), Silvana Mangano (Ασουρντίνα Κάι), Laura Betti (ένας τουρίστας), Luigi Leoni (η γυναίκα του τουρίστα), Mario Cipriani (ο παπάς). Παραγ.: Dino De Laurentiis Cinematografica (Ρώμη), Les Productions Artistes Associés (Παρίσι). Διάρκεια: 31'. [Σκηνοθέτες των άλλων επεισοδίων ήταν οι: Visconti, Bolognini, Rossi, De Sica.]

«Σκεφτόμουν να επιχειρήσω αυτό που δεν είχα κάνει με το *Uccellacci e ucellini*. Είχα στη διάθεσή μου αυτό το ζευγάρι, τον Totò και τον Ninetto, που το μετασχημάτισα σε ιδεολογικό υλικό. Και γυρίζοντας μια ταινία που ήταν βαθιά ιδεολογική, αισθανόμουν πόσο ωραία ήταν η ποιητική τους ελευθερία. Τότε θέλησα να τους χρησιμοποιήσω για να κάνω αυτά τα δύο επεισόδια (σ.σ.: εννοεί και το επόμενο, το *Che cosa sono le nuvole?*) Είναι κάπως αποσπασματικά, γιατί μια κομική ταινία έχει μερικούς κανόνες που δεν μπορεί κάποιος να τους παραβεί. Εγώ προσπάθησα να τους παραβώ κάπως, και το αποτέλεσμα βαίνει απ' αυτό.»

1967/68 – CHE COSA SONO LE NUVOLE?

(*Τι πράγμα είναι τα σύννεφα;*) – Τρίτο επεισόδιο της σπονδυλωτής ταινίας *Capriccio all'italiana* (Καπρίτσιο αλά ιταλικά)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσ.: Domenico Modugno. Ντεκόρ και κοστούμια: Jurgen Henze. Μοντάζ: Nino Baragli. Ερμην.: Totò (Ιάγος), Ninetto Davoli (Θθέλλος), Laura Betti (Δνοδεμόνα), Franco Franchi (Κάσιος), Ciccio Ingrassia (Ροδρίγος), Adriana Asti (Μπιάνκα), Francesco Leonetti (ο μαριονετίστας), Domenico Modugno (ο οκουπιδιάσης), Carlo Pisacane (Βραβάντιος). Παραγ.: Dino De Laurentiis Cinematografica. Διάρκεια: 22'. [Σκηνοθέτες των άλλων επεισοδίων ήταν οι: Steno, Bolognini (2), Zac, Monicelli.]

«Το *Che cosa sono le nuvole?* είναι μια φανταστική κομική ιστοριούλα, ένα διάλειμμα της τραγωδίας του *Θθέλλου*, όπου όλα τα πρόσωπα είναι μαριονέτες, με τους μαριονετίστες και τους θεατές τους. Το *La terra vista dalla luna* μ' αρέσει πιο πολύ. Είμαι πιο ικανοποιημένος από μια κάποια επιτυχία στο χρώμα και στην εικόνα. Κι ίσως αυτή η αφηρημένη και ποιητική ιδεολογία ("το να 'σαι ζωντανός ή νεκρός, είναι

ένα και το αυτό") να μ' αρέσει περισσότερο από την ιδέα της ανακάλυψης της ζωής μέσω του θανάτου.»

1967 – EDIPO RE

(*Βασιλιάς Οιδίπους*)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini, από τον *Οιδίποδα Τύρανο* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνά* του Σοφοκλή. Φωτ.: Giuseppe Ruzzolini. Μουσική: W. A. Mozart («Κουαρτέτο σε ντο μείζονα» K465), ρουμάνικα λαϊκά τραγούδια, αρχαία ιαπωνική μουσική (*επιμέλεια*: Pier Paolo Pasolini). Ντεκόρ: Luigi Scaccianoce. Κοστούμια: Danilo Donati. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Jean-Claude Biette. Ερμην.: Franco Citti (Οιδίπους), Silvana Mangano (Ιοκάστη), Alida Valli (Μερόπη), Carmelo Bene (Κρέων), Julian Beck (Τειρεσίας), Luciano Bartoli (Λάιος), Ahmed Belhachmi (Πολύβιος), Giandomenico Davoli (βοσκός του Πολύβιου), Ninetto Davoli (Αγγελος-Αντζέλο), Pier Paolo Pasolini (Αρχιερέας), Jean-Claude Biette (ένας ιερέας). Τόποι γυρισμάτων: Βόρεια Ιταλία, Μαρόκο. Παραγ.: Alfredo Bini για την Arco Film (Ρώμη). Διάρκεια: 104'.

«Στον *Οιδίποδα* αφηγούμαι την ιστορία του δικού μου οιδιπόδειου συμπλέγματος. Το μικρό αγόρι του προλόγου είμαι εγώ, ο πατέρας του είν' ο πατέρας μου, παλιός αξιωματικός του πεζικού, κι η μητέρα, μια δασκάλα, είν' η δική μου μητέρα. Αφηγούμαι τη ζωή μου –μυθοποιημένη, βέβαια– που, μέσα από το μύθο του Οιδίποδα, γίνεται έπος. Όντας όμως η πιο αυτοβιογραφική ταινία μου, είναι αυτή που αντιμετωπίζω με τη μεγαλύτερη αντικειμενικότητα και απόσταση, γιατί, ενώ είν' αλήθεια ότι αφηγούμαι μια προσωπική εμπειρία, αυτή η εμπειρία έχει τελειώσει και δε μ' ενδιαφέρει πια σχεδόν καθόλου· ίσως μόνο σαν στοιχείο γνώσης, προβληματισμού, θεώρησης. Βαθιά μέσα μου δεν είναι πια ζωντανή, δυναμική. Δεν είναι πια πάλη, ούτε δράμα. Ενώ στις προηγούμενες ταινίες μου καταπάτησα με προβλήματα που υπήρχαν μέσα μου ζωντανά, μ' έναν τρόπο βίαιο, εδώ χειρίζομαι ένα θέμα που έχει απομακρυνθεί από μένα. Ίσως αυτό να δώσει στην ταινία μου περισσότερο εστειτισμό.»

1967/68 – APPUNTI PER UN FILM INDIANO

(ή: APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA)

(*Σημειώσεις για μια ινδική ταινία*)

Ιδέα: Pier Paolo Pasolini. Συνεργ.: Gianni Barcelloni. Μοντάζ: Jenner Menghi. Παραγ.: Gianni Barcelloni για τη RAI TV. Διάρκεια: 34'. (Ρεπορτάζ για μια τηλεοπτική εκπομπή. Αρχικά, ρεπορτάζ για ένα σχέδιο που δεν πραγματοποιήθηκε.)

«Αυτό το ρεπορτάζ στην Παιλαιστήνη για το *Εναγγέλιο*, το επανέλαβα μετά, στα σοβάρα, πραγματικά σαν σημειώσεις για μια ταινία στις Ινδίες· δηλαδή, για μια πιθανή ινδική ταινία· γιατί εκεί υπήρχαν τα μέρη, υπήρχαν τα πρόσωπα, υπήρχαν οι πιθανότητες για μια ιστορία. Είχα στο μυαλό μου μια ιστορία, θα διάλεγα τα πρόσωπα, σκεφτόμουν συγκεκριμένα επεισόδια. Το συζήτησα μετά με ινδούς συγγραφείς,

για να δω αν έσπεκε. Τελικά, μέσα απ' αυτές τις σημειώσεις μπορούμε να διακρίνουμε την ιστορία.»

1968 - TEOREMA

(Θεώρημα)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini, από το ομότιτλο μυθιστόρημά του. Φωτ.: Giuseppe Ruzzolini. Μουσ.: W. A. Mozart («Requiem» K626), Ennio Morricone. Ντεκόρ: Luciano Puccini. Κοστούμια: Marcella De Marchis. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Sergio Citti. Ερμην.: Terence Stamp (ο επισκέπτης), Massimo Girotti (Πάολο, ο πατέρας), Silvana Mangano (Λουτσία, η μητέρα), Anne Wiazemsky (Οντέττα, η κόρη), Andrés José Cruz (Πιέτρο, ο γιος), Laura Betti (Εμίλια, η υπηρέτρια), Ninetto Davoli (Αντζελίνο, ο ταχυδρόμος), Susanna Pasolini (η γριά χωριάτσια). Παραγ.: Franco Rossellini, Manolo Bolognini για την Aetos Film (Ρώμη). Διάρκεια: 98'.

«Το Θεώρημα είναι έργο σκανδαλώδες, αλλά μόνο με την ιδεολογική έννοια. Δεν πρόκειται για παραβολή της έλευσης του Ιησού ανάμεσα στους ανθρώπους, δεν είναι ο Ιησούς που διειδικεί στον σύγχρονο κόσμο. Είναι ο Θεός, ο τρομερός Θεός της Δημιουργίας· ο Ιεχωβάς. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζω το ιερό, δεν έχει αλλάξει από τότε που ήμουν παιδί. Το ιερό είναι αληθινό, είναι η μόνη ουσιαστική πραγματικότητα, αυτό που μ' απασχολεί. Στη βάση όλων μου των έργων υπάρχουν ανθρώπινα όντα στη σχέση τους με το ιερό, με την παρουσία του ιερού μέσα στην καθημερινή ζωή – παρουσία, που η αστική καπιταλιστική κοινωνία κάνει το παν για να την καταστείλει, αλλά που, τελικά, πάντα ξεπροβάλλει ορμητικά. Το Θεώρημα είναι μια ταινία που προκαλεί περιέργες αντιλήψεις. Πιστεύω ότι, στο πρώτο μέρος, είναι δυνατόν να δίνει κάποια εντύπωση μιας ταινίας που φτιάχτηκε από αδράνεια, μόνο και μόνο δηλαδή επειδή κάποιος αποφάσισε να την κάνει – αυτό, λόγω της κάπως μηχανικής σειράς των ερωτών, λόγω του ότι η παρουσία του Terence Stamp δεν είναι τόσο μαγική, τόσο διαφοροποιημένη, τόσο αμφίβολη όσο θα έπρεπε να είναι· με εξαίρεση, ίσως, τον ξαφνικό έρωτα της υπηρέτριας. Στο δεύτερο μέρος, υπάρχουν μεγάλα κομμάτια που τα βρήσκω ποιητικά όπως το Ευαγγέλιο. Ξέρω ότι τα 'κανα με κάποια έμπνευση, όπως λ.χ. η τρέλα της Anne Wiazemsky. Κι υπάρχει πολύ χιούμορ, που δεν το πιάνει καθόλου το κοινό. Ο κόσμος γελά, πιστεύοντας ότι το 'κανα στα σοβαρά, ενώ συμβαίνει το αντίθετο· όπως, για παράδειγμα, η ανάληψη στους ουρανούς ή η ιστορία με τις τσουνίδες.»

1968/69 - LA SEQUENZA DEL FIORE DI CARTA

(Η «σεκάνς» του χάρτινου λουλουδιού) – Τρίτο επεισόδιο της οπουνδωλωτής ταινίας *Amore e rabbia* (Έρωτας και οργή) [πρωτ. τίτλος: *Vangelo '70* (Ευαγγέλιο '70)]

Σεν.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giuseppe Ruzzolini. Μουσική: J.S. Bach («Τα κατά Ματθαίον Πάθη»), Giovanni Fusco. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Franco Brocani, Maurizio Ponzi. Ερμην.: Ninetto Davoli (Ριτοέττο), Rochelle Barbieri (ένα κορίτσι), Aldo Puglisi – και η

φωνή του Francesco Leonetti (Φωνή Θεού). Παραγ.: Carlo Lizzani για τις Castoro Film (Ρώμη), Anouchka Film (Παρίσι). Διάρκεια: 12'.

«Η πολύ μικρής διάρκειας αυτή ταινία ήταν αρχικά ένα μεγάλο πλάνο, ένα "τράβελινγκ" κατά μήκος της Βία Νατσιονάλε, στη Ρώμη. Το έσπασα, όμως, παρεμβάλλοντας μερικά άλλα πλάνα. Θυμάστε το επεισόδιο του Ευαγγελίου: ο Χριστός επιθύμησε σύκα, αλλά επειδή ήταν Μάης μήνας, η συκιά δεν είχε ακόμα καρπούς. Τότε ο Χριστός την καταράστηκε. Είναι ένα επεισόδιο που το έβρισκα πάντοτε μυστηριώδες, και πράγματι υπάρχουν στο Ευαγγέλιο επεισόδια αντιφατικά. Η ερμηνεία μου είναι η εξής: υπάρχουν στιγμές στην Ιστορία, όπου δεν μπορεί να είναι κανείς αθώος, κι αυτό πρέπει να το συνειδητοποιήσει. Αν δεν το συνειδητοποιήσει, είναι ένοχος. Γι' αυτό έβαλα τον Ninetto να περπατήσει κατά μήκος της Βία Νατσιονάλε, και καθώς περιπλανιέται χωρίς να σκέφτεται τίποτα, εντελώς αθώος, εμφανίζονται εντυπωσιακά πολυάριθμες εικόνες, οι οποίες του υπενθυμίζουν μερικά σημαντικά κι επικίνδυνα πράγματα που συμβαίνουν στον κόσμο. Έπειτα, κάπως στην γωνιά, ακούμε τη φωνή του Θεού, εν μέσω της κυκλοφορίας, να τον εξωθεί στη γνώση, στη συνειδητοποίηση. Αλλά κι αυτός, όπως η συκιά, είναι αθώος, δεν είναι ώριμος. Τότε ο Θεός τον καταδικάζει και τον πεθαίνει.»

1969 - PORCILE

(Χοιροστάσιο)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi, Giuseppe Ruzzolini. Μουσ.: Benedetto Ghiglia. Μουσ. θέμα: «Horst Wessel Lied» (εμβατήριο των Ναζί). Κοστούμια: Danilo Donati. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Sergio Citti, Fabio Garruba. Ερμην.: Pierre Clémenti (ο ανθρωποφάγος), Jean-Pierre Léaud (Ζυλιέν), Alberto Lionello (Κλοτς), Ugo Tognazzi (Χέρντχ(τσε)), Anne Wiazemsky ('Ivona), Margherita Lozano (κυρία Κλοτς), Marco Ferreri (Χανς Γκούντερ), Franco Citti (δεύτερος ανθρωποφάγος), Ninetto Davoli (Μαραζιόνε), Sergio Elia (ένας υπηρέτης). Παραγ.: Gian Vittorio Baldi για τις IDI Cinematografica, I Film dell'Orso, INDIEF (Ρώμη), CAPAC Filmides (Παρίσι). Διάρκεια: 100'. Πρώτη προβολή: Φεστιβάλ Βενετίας, 1969.

«Εκείνη την εποχή γερνούσα, μιας κι είχα περάσει τα σαράντα, χάνοντας εντελώς τις ελπίδες μου, γιατί έβλεπα την Ιταλία να γίνεται χώρα ηλίθια και χωρίς μέλλον, γιατί έβλεπα την τέλεια κρίση του Κομμουνιστικού Κόμματος, και μ' είχε καταλάβει κάτι σαν χιουμοριστική φρονημάδα, που κατά βάθος με έσωσε. Όταν κάποιος βλέπει κομμάτια της ταινίας, μπορεί να τα βρει πνευματώδη ή διασκεδαστικά, αλλά στο σύνολό τους είναι παγερά. Η ιδέα της εναλλαγής των δύο ιστοριών είναι η αρχική ποιητική ιδέα που μ' ερέθισε και μ' έκανε να φτιάξω την ταινία· αυτή η σχέση ανάμεσα στα γεμάτα και στα κενά. Η ταινία γεννήθηκε έπειτα, από την καθαρά τυπική ιδέα της μορφής – όπως πάντα. Μεγάλα βουβιά κομμάτια, κι ύστερα κομμάτια με πάρα πολλή ομιλία. Το *Χοιροστάσιο* αναπτύσσει πάνω απ' όλα το θέμα του σύγχρονου καπιταλισμού, αντιπαράθετοντας δύο αφηγήσεις, που δόνονται αντιστασιακά μέσα στην αναλογία των καταστάσεων: τον καπιταλισμό μιας συμμορίας παρανόμων, που κάνουν τελετουργίες και τρώνε ανθρώπι-

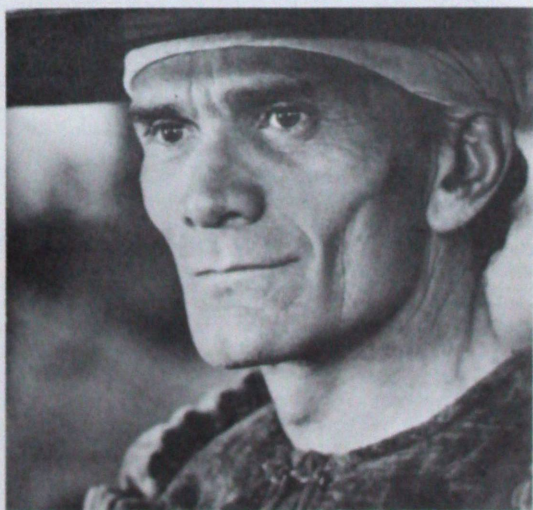




Ché cosa sono le nuvole?



Χοιροστάσιο



Δεκαήμερο

νη σάρκα στη Σικελία του 15ου αιώνα, κάτω απ' την ισπανική κατοχή, και τη γερμανική μπουρζουαζία της εποχής μας, που συνεχίζει την ύψιστη σοβαρότητα του ναζισμού και που εξαφανίζει (μέσα απ' το σύμβολο ενός κοπαδιού γουρουνιών που καταβροχθισαν τον ασεβή και άβουλο γιο) όσους δεν υπακούουν στο σύστημα, όλους τους γόνους της που δεν είναι ούτε "υπάκουοι" ούτε "ανυπάκουοι". Το θέμα του κανιβαλισμού έχει την ίδια λειτουργία με το σεξ στο *Θεώρημα*. Ο κανιβαλισμός είναι σημειολογικό σύστημα. Είναι μια μορφή εξτρεμισμού, σπρωγμένου στα όρια του σκανδάλου, της ανταρσίας, του τρέμου. Είναι, πάλι, ένα σύστημα συναλλαγής ή, αν προτιμάτε, τέλειαις άρνησης· άρα, μια μορφή γλώσσας, μια τερατώδης άρνηση επικοινωνίας...»

1968/73 - APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA

(Σημειώσεις για μια αφρικανική «Ορέστεια»)

Ιδέα, σχόλιο: Pier Paolo Pasolini. *Φωτ.:* Giorgio Pelloni. *Μουσ.:* Gato Barbieri. *Παραγ.:* Gian Vittorio Baldi για την IDI Cinematografica (Ρώμη). *Διάρκεια:* 63'.

«Στη συνέχεια (σ.σ.: μετά το *Appunti per un film indiano*) έκανα το ίδιο πράγμα στην Αφρική, κρατώντας "σημειώσεις" για μια μαύρη *Ορέστεια*. Η Αφρική είναι περίπου στο ίδιο σημείο της Ιστορίας της, όπου βρισκόταν το Άργος τον καιρό του Ορέστη: στο πέρασμα από έναν αρχαϊκό πολιτισμό στη δημοκρατία. Αυτές οι δυο ταινίες-"σημειώσεις" είναι ταινίες διδύμες.»

1969 - MEDEA

(Μήδεια)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini, από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη. *Φωτ.:* Ennio Guarnieri. *Μουσ. επιμέλεια:* Pier Paolo Pasolini, με τη συνεργασία της Elsa Morante. *Ντεκόρ:* Dante Ferretti. *Κοστούμια:* Piero Tosi. *Μοντάζ:* Nino Baragli. *Συνοργ. στη σκην.:* Sergio Citti. *Βοηθός:* Carlo Carunchio. *Ερμην.:* Maria Callas (Μήδεια), Giuseppe Gentile (Ιάσων) Massimo Girotti (Κρέων), Laurent Terzieff (Κένταυρος), Margareth Clémenti (Γλαύκη), Anna Maria Chio (τροφός). *Τόπος γυρισμάτων:* Στουίντιο Cinecittà, Συρία, Τουρκία. *Παραγ.:* Franco Rossellini για τις San Marco (Ρώμη), Les Films Number One (Παρίσι), Janus Film und Fernsehen (Φρανκφούρτη). *Διάρκεια:* 110'.

«Η *Μήδεια* είναι μια ιστορία για τη γέννηση της θρησκείας, που έχει ελάχιστη σχέση με τον Ευριπίδη και σχεδόν καθόλου διάλογο. Υπάρχουν δυο παράλληλες θρησκευτικές αγωγές: αυτή της Μήδειας, που είναι μια θρησκευτική αγωγή απ' την ανάποδη, κι αυτή που παίρνει ο Ιάσων απ' τον Κένταυρο· ο οποίος του φανερώνεται σαν θεός στην αρχή, κι έπειτα γίνεται όλο και περισσότερο υλιστής φιλόσοφος. Γύρισα εβδομήντα χιλιάδες μέτρα στην Τουρκία και τη Συρία, γιατί υπολόγισα ότι η ταινία θα έχει διπλάσια διάρκεια από τις άλλες - ίσως όχι ως χρόνος, αλλά με την έννοια των επεισοδίων, των περιστατικών, των χαρακτήρων.»

1970 - APPUNTI PER UN ROMANZO DELL'IMMONDEZZA

(Σημειώσεις για ένα ρομάντσο του σκουπιδαριού)

Ημιτελές ντοκιμαντέρ με αφορμή την απεργία των σκουπιδιάρηδων της Ρώμης.

1970/71 - IL DECAMERON

(Το Δεκάμηρο)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini, από το έργο του Βοκκάκιου. *Φωτ.:* Tonino Delli Colli. *Μουσ. επιμέλεια:* Pier Paolo Pasolini, με τη συνεργασία του Ennio Morricone. *Ντεκόρ:* Dante Ferretti. *Κοστούμια:* Danilo Donati. *Μοντάζ:* Nino Baragli. *Συνοργ. στη σκην.:* Sergio Citti. *Βοηθός:* Umberto Angelucci. *Ερμην.:* Franco Citti (Τσιαπελέττο), Ninetto Davoli (Αντρεούτσιο), Angela Luce (Περονέλλα), Jovan Jovanovic (Ρούστικο), Vincenzo Amato (Μαζέττο), Elisabetta Genovese (Κατερίνα), Pier Paolo Pasolini (Giotto), Silvana Mangano (Παναγία). *Παραγ.:* Alberto Grimaldi (Ρώμη), Les Productions Artistes Associés (Παρίσι), Artemis Film (Βερολίνο). *Διάρκεια:* 111'.

1970/71 - SET DI SANA'A

Διάρκεια: 4' 45"'. (Χωρίς ήχο.)

Το επεισόδιο του Αλιμπέχ, που δεν συμπεριλήφθηκε τελικά στο *Δεκάμηρο*.

1970/74 - LE MURA DI SANA'A

(Τα τείχη της Σανάα)

Φωτ.: Tonino Delli Colli. *Μοντάζ:* Tatiana Cosini Morigi. *Τόπος γυρισματος:* Βόρεια Υεμένη.

Μικρού μήκους ντοκιμαντέρ, εν είδει εκκλήσεως προς την UNESCO.

1971/72 - I RACCONTI DI CANTERBURY

(Οι θρύλοι του Καντέρμπουρου)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini, από το έργο του Geoffrey Chaucer *The Canterbury Tales*. *Φωτ.:* Tonino Delli Colli. *Μουσ. επιμέλεια:* Pier Paolo Pasolini, με τη συνεργασία του Ennio Morricone. *Ντεκόρ:* Dante Ferretti. *Κοστούμια:* Danilo Donati. *Μοντάζ:* Nino Baragli. *Βοηθοί:* Sergio Citti, Umberto Angelucci και Peter Shepherd. *Ερμην.:* Hugh Griffith (σερ Τζένουαρι, ο άρχοντας), Laura Betti (η κυρά απ' το Μπαθ), John Francis Lane (ο καλόγερος), Franco Citti (ο Διάβολος), Ninetto Davoli (Πέριβιν, ο φαροσέφ), Josephine Chaplin (Μέι), Alan Webb (ο γέρος), Pier Paolo Pasolini (Chaucer). *Παραγ.:* Alberto Grimaldi (Ρώμη), Les Productions Artistes Associés (Παρίσι). *Διάρκεια:* 110'. *Πρώτη προβολή:* Φεστιβάλ Βερολίνου, 1972.



«Άρχισα το γύρισμα των *Θυρών του Καντέρμπουρ*, όταν το *Δεκάημερο* προβαλλόταν στις ιταλικές αίθουσες. Μέχρι τότε, έβρισκα ιδεολογικές προφάσεις για να κάνω τις ταινίες μου. Σ' αυτή την τριλογία, οι προφάσεις μου είναι οντολογικής τάξης. Ίσως αυτό να οφείλεται στο ότι γεννάω. Ο νέος χρειάζεται περισσότερο την ιδεολογία για να ζήσει. Με τα γεράματα, η ζωή γίνεται πιο περιορισμένη και της αρκεί να είναι έτσι όπως είναι. Δεν έχω πια το πρόβλημα του μέλλοντος, γιατί έχω καταλάβει ότι το μέλλον είναι όπως το σήμερα. Αυτή η τριλογία είναι σαν ερωτική εξομολόγηση στη ζωή. Είναι όμως ανοησία να μιλάμε για τριλογία. Τελικά, έχουμε να κάνουμε με μια ταινία που κόβεται σε κεφάλαια. Αλλά καθώς με τρομάζει ο χρόνος (χρειάζεται ένας χρόνος δουλειάς για κάθε ταινία), προτίμησα να την κάνω κομματιαστά, για να μην είμαι πολύ ξεκομμένος απ' την πραγματικότητα. Οι *Θυρές του Καντέρμπουρ* γράφτηκαν σαράντα χρόνια μετά το *Δεκάημερο*, αλλά οι σχέσεις ανάμεσα στο ρεαλισμό και το φανταστικό είναι σχεδόν όμοιες. Μόνο που ο Chaucer ήταν πολύ πιο χονδροειδής απ' τον Βοκκάτσιο. Από μια άλλη άποψη, ήταν πιο σύγχρονος, γιατί στην Αγγλία εκείνη την εποχή υπήρχε κιόλας μια μουρξουαζία, όπως αργότερα και στην Ισπανία του Cervantes. Θέλω να πω, ότι υπάρχει ήδη μια αντίφαση: απ' τη μια μεριά, η επιική όψη με τους χοντροκομμένους, γεμάτους ζοπικότητα ήρωες του Μεσαίωνα, κι απ' την άλλη, η ειρωνεία και η αυτο-ειρωνεία (που είναι, ουσιαστικά, φαινόμενα των αστών και σημάδια μιας κακής συνείδησης). Οι *Θυρές του Καντέρμπουρ* χρησιμοποιούν τα αγγλικά που μιλιούνται στο δρόμο. Όσο το ονειροπόλημα, που ήταν μια απ' τις όψεις του *Δεκάημερου*, με οδήγησε να διαλέξω να ντεκόρ, τόσο στην περίπτωση του *Θυρών του Καντέρμπουρ* (όπως άλλωστε και του *Οιδίποδα* και του *Κατά Ματθαίον Ευαγγελίου*) έπρεπε να καταφύγω στην ίδια μου την ικανότητα να οραματίζομαι, για να βρω τα ντεκόρ που τους αντιστοιχούσαν.»

1973/74 – IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE

(*Χίλιες και μία νύχτες*)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini (συνεργ.: Dacia Maraini), απ' την ομότιτλη συλλογή μύθων της Ανατολής. Φωτ.: Giuseppe Ruzzolini. Μουσ. επιμέλεια: Ennio Morricone. Ντεκόρ: Dante Ferretti. Κοστούμια: Danilo Donati. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθοί: Umberto Angelucci, Peter Shepherd. Ερμην.: Franco Merli (Νουρεντίν), Inès Pellegrini (Ζουμουρούντ), Ninetto Davoli (Αζίζ), Franco Citti (ο δαίμονας), Teresa Bouché (Αζίζα), Margareth Clémenti, Luigina Rocchi, Zeudi Biasolo. Τόπος γυρίσματος: Ιράν. Παραγ.: Alberto Grimaldi (Ρώμη), Les Productions Artistes Associés (Παρίσι). Διάρκεια: 129'. Πρώτη προβολή: Φεστιβάλ Καννών, 1974.

1973/74 - PROLOGO ALLA STORIA DI NUR-ED-DIN / DUNJA E TADJI

(*Πρόλογος στην ιστορία του Νουρεντίν / Ντούνζα και Τάτζι*)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσ. επιμέλεια: Ennio Morricone. Ερμην.: Franco Merli (Νουρεντίν), Francesco Paolo

Governale (Πρίγκιπας Τάτζι), Abadit Ghidel (Πριγκίπισσα Ντούνζα). Χωρίς διαλόγους, με υποτίτλους. Διάρκεια: 21'.

Δύο «σεκάνς» που δεν συμπεριλήφθηκαν τελικά στο *Χίλιες και μία νύχτες*.

1975 – SALO o LE 120 GIORNATE DI SODOMA

(*Σαλό ή Οι 120 μέρες των Σοδόμων*)

Σεν.: Pier Paolo Pasolini (συνεργ.: Sergio Citti), από το έργο του D.A.F. de Sade *Les cent-vingt journées de Sodome*. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσ. επιμέλεια: Ennio Morricone. Ντεκόρ: Dante Ferretti. Κοστούμια: Danilo Donati. Μοντάζ: Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi. Βοηθός: Umberto Angelucci. Ερμην.: Paolo Bonacelli (ο Δούκας), Giorgio Cataldi (ο Επίσκοπος), Umberto Paolo Quintavalle (ο Δικαστής), Aldo Valetti [ο Πρόεδρος (ντουμπλαρισμένος από τον Marco Bellocchio)], Caterina Boratto (Σινιόρα Καστέλλι), Elsa de Giorgi (Σινιόρα Μάτζι), Hélène Surgère [Σινιόρα Βακάρι (ντουμπλαρισμένη από τη Laura Betti)], Sonia Saviange (η πιανίστα), Inès Pellegrini (μια πηρέτρια). Τόπος γυρίσματος: Σαλό, Μάντουα, Μπολόνια, ένα χωριό στο Ρήνο. Παραγ.: Alberto Grimaldi (Ρώμη), Les Productions Artistes Associés (Παρίσι). Διάρκεια: 117'.

«Το *Σαλό* δεν είναι τίποτα περισσότερο από την κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του Sade *Οι 120 μέρες των Σοδόμων*. Θέλω να πω, ότι έμεινα απόλυτα πιστός στην ψυχολογία των χαρακτήρων και στις πράξεις τους, και δεν έχω προσθέσει τίποτα δικό μου. Ακόμα κι η αρχιτεκτονική της αφήγησης είναι όμοια – αν και, βέβαια, πολύ συμπυκνωμένη. Για να κάνω αυτή τη σύνθεση, κατέφυγα στην ιδέα που ο Sade είχε σίγουρα στο μυαλό του: το μοντέλο του Δάντη. Έτσι κατάφερα να ελαττώσω (όπως κι ο Δάντης: μέσα σε μερικά γεγονότα, μέσα σε μερικούς λόγους, μέσα σε μερικές ημέρες-παραδείγματα) τον τεράστιο καταχωρισμό του Sade. Υπάρχει κάτι σαν “Προθάλαμος της Κόλασης” κι ακολουθούν τρεις “κύκλοι” κολασμένοι: “Ο Κύκλος της Μανίας”, “Ο Κύκλος του Σκατού” κι ο “Κύκλος του Αίματος”. Συνεπώς, οι αφηγήτριες, που στο μυθιστόρημα του Sade είναι τέσσερις, στην ταινία γίνονται τρεις. Η τέταρτη έγινε μια “δεξιοτέχνης”, που συνοδεύει στο πιάνο την αφήγηση των άλλων τριών. Παραμένοντας απόλυτα πιστός στο κείμενο του Sade, έκανα συγχρόνως και μια εξίσου απόλυτη καινοτομία: η δράση, αντί να εκτυλίσσεται στη Γαλλία του 18ου αιώνα, τοποθετείται σχεδόν στις μέρες μας, στο Σαλό, γύρω στο 1944. Στη Δημοκρατία του Σαλό, μπορούσε κανείς να κάνει με ησυχία οτιδήποτε απ' αυτά που κάνουν οι ισχυροί των 120 ημερών. Αυτό σημαίνει, ότι ολόκληρη η ταινία, με τις ανήκουστες φρικαλεότητες της, παρουσιάζεται σαν μια τεράστια σαδιστική μεταφορά αυτού που ήταν η ναζιστική και φασιστική αποχαλίνωση, με τα εγκλήματα “κατά της ανθρωπότητας”. Οι ήρωες της ταινίας, οι χαρακτήρες δηλαδή του Sade (που θ' αποδειχθούν ότι στην πραγματικότητα είναι S-S με πολιτικά), συμπεριφέρονται στα θιμάτα τους ακριβώς όπως οι ναζί και οι φασίστες συμπεριφέρονταν στα δικά τους: τα θεωρούν αντικείμενα μέσα στα χέρια τους και καταστρέφουν a priori κάθε δυνατότητα ανθρωπίνης σχέσης μαζί τους. Αυτή η ταινία είναι το τρελό, το ανεξήγητο όνει-

ρο όσων συνέβησαν στον κόσμο κατά τα χρόνια του πολέμου – όνειρο, που είναι πολύ πιο λογικό στο σύνολό του, παρά στις λεπτομέρειές του. Διάλεξα σαν σύμβολο της εξουσίας που μετασχηματίζει τα άτομα σε αντικείμενα, την τελευταία φασιστική εξουσία της Ιταλίας, επειδή αυτή η εξουσία έγινε περισσότερο αναρχική από ποτέ, στην περίοδο της "μικρής δημοκρατίας". Αλλά ο σκοπός δεν περιορίζεται σε μια καθορισμένη ιστορική περίοδο – ο λόγος της ταινίας αφορά και το παρόν.»

ΤΟ ΕΚΔΕΔΟΜΕΝΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ PIER PAOLO PASOLINI

I. ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ ΕΡΓΑ

A. ΠΟΙΗΣΗ

Poesie a Casarsa, Libreria Antiquaria Mario Landi, Bologna 1942.

Stroligut di ca de l'aga, Casarsa, 1944.

Poesie, Stamperia Primon, San Vito al Tagliamento 1945.

Diarii, Academiuta, Casarsa 1946.

I pianti, Academiuta, Casarsa 1946.

Dov'è la mia patria, Academiuta, Casarsa 1949.

Tal còur di un frut (επιμ.: L. Ciceri), Edizioni di lingua friulana, Tricesimo 1953.

Dal Diario (1945-1947), Sciascia, Caltanissetta 1954 (επιανεκδ. 1979, με Εισαγωγή του L. Sciascia).

La meglio gioventù, Sansoni, Firenze 1954.

Le ceneri di Gramsci, Garzanti, Milano 1955 [επιανεκδ. 1981 (Einaudi, Torino), μ' ένα κριτικό δοκίμιο του W. Siti].

L'usignolo della Chiesa Cattolica, Longanesi, Milano 1958 [επιανεκδ. 1976 και 1982 (Einaudi, Torino)].

Roma 1950. Diario, Scheiwiller, Milano 1960.

Sonetto primaverile, Scheiwiller, Milano 1960.

Come è nato l'universo, Citta Nuova, Roma 1961.

La religione del mio tempo, Garzanti, Milano 1961 [επιανεκδ. 1982 (Einaudi, Torino)].

Poesia in forma di rosa, Garzanti, Milano 1964.

Poesie dimenticate (επιμ.: L. Ciceri), Società Filologica Friulana, Udine 1965.

Poesie [επιλογή ποιημάτων (από τον ίδιο) από τις συλλογές *Le ceneri di Gramsci*, *La religione del mio tempo*, *Poesia in forma di rosa*], Garzanti, Milano 1970.

Trasumanar e organizzar, Garzanti, Milano 1971.

La nuova gioventù, Einaudi, Torino 1975 (επιανεκδ. 1981).

Le Poesie (*Le ceneri di Gramsci*, *La religione del mio tempo*, *Poesia in forma di rosa*, *Trasumanar e organizzar*, *Poesie inedite*), Garzanti, Milano 1975.

Poesie e pagine ritrovate (επιμ.: A. Zanzotto και N. Naldini), Lato Side Editori, Roma 1980.

B. ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Ragazzi di vita, Garzanti, Milano 1955 [επιανεκδ. 1979 (Einaudi, Torino) με την προσθήκη δύο κεμένων του Pasolini: «Il metodo di lavoro» και «I parlanti»].

Una vita violenta, Garzanti, Milano 1959 [επιανεκδ. 1979 (Einaudi, Torino)].

Donne di Roma. Sette storie (με Πρόλογο του Alberto Moravia), Il Saggiatore, Milano 1960.

Il sogno di una cosa, Garzanti, Milano 1962.

Ali dagli occhi azzurri, Garzanti, Milano 1965.

Teorema, Garzanti, Milano 1968.

La Divina Mimesis, Einaudi, Torino 1975.

Amado mio, Garzanti, Milano 1982.

Petrolio, Einaudi, Torino 1992.

Γ. ΘΕΑΤΡΟ

Pilade, στο «Nuovi Argomenti», τχ. 7-8, Ιούλιος-Δεκέμβριος 1967 [επιανεκδ. 1977 (Garzanti, Milano) μαζί με το *Affabulazione*].

Orgia, Garzanti, Milano 1968 (επιανεκδ. 1979 μαζί με το *Porcile* και το *Bestia da stile*).

Affabulazione, στο «Nuovi Argomenti», τχ. 15, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1969 [επιανεκδ. 1977 (Garzanti, Milano) μαζί με το *Pilade*].

Calderón, Garzanti, Milano 1973.

I Turcs tal Friül (I Turchi in Friuli) (επιμ.: A. και L. Ciceri), Edizione della rivista «Forum Julii», No. 2, Udine 1976.

Affabulazione – Pilade, Garzanti, Milano 1977.

Porcile – Orgia – Bestia da stile, Garzanti, Milano 1979.

Teatro (με Πρόλογο του G. Davico Bonino), Garzanti, Milano 1988.

Δ ΔΟΚΙΜΙΑ ΚΑΙ ΑΜΜΑ

Passione e ideologia, Garzanti, Milano 1960.

Empirismo eretico, Garzanti, Milano 1972.

Scritti corsari, Garzanti, Milano 1975.

Lettere luterane (τα τελευταία άρθρα του που δημοσιεύτηκαν στις εφημερίδες «Corriere della sera» και «Il Mondo»), Einaudi, Torino 1976.

Volgar' eloquio (επιμ.: A. Piromalli και E. Scarfoglio), Athena, Napoli 1976 [επανεκδ. 1987 (Editori Riuniti, Roma), με επιμ. και Πρόλογο του G.C. Ferretti].

Le belle bandiere (τα άρθρα του στο περιοδικό «Vita Nuova» από το 1960 ως το 1965), (επιμ.: G.C. Ferretti), Editori Riuniti, Roma 1979.

Il caos (τα άρθρα του στο «Il Tempo» από το 1968 ως το 1970), (επιμ.: G.C. Ferretti), Editori Riuniti, Roma 1979.

Descrizioni di descrizioni (τα άρθρα του στο «Il Tempo» από το 1972 ως το 1975), (επιμ.: G. Chiarocossi), Einaudi, Torino 1979.

Il sogno del centauro (ιταλική μετάφρ. του *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini* του J. Dufloy, με Πρόλογο του G.C. Ferretti), Editori Riuniti, Roma 1982.

Rinascita. Dialogo con Pasolini. Scritti 1957-1984 (επιμ.: A. Cadioli, με Εισαγωγή του G.C. Ferretti), Editrice «l'Unità», Roma 1985.

Il portico della morte (επιμ.: C. Segre), Fondo Pasolini, Roma 1988.

Ε ΑΜΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Lettere (διάφορες επιστολές), στο *Il Vangelo secondo Matteo*, Garzanti, Milano 1964.

Lettere friulane di Pasolini (1943-1949) (επιμ.: N. Cantarutti), στο «Ce fastu?», 1974-1975.

Lettere a Franco Farolfi, στο «Nuovi Argomenti», Ιανουάριος-Μάρτιος 1976.

Lettere agli amici (1941-1945) (επιμ.: L. Serra), Guanda, Parma 1976.

Lettere dal «confine» a De Concini, στο «Marka», τχ. 8, Απρίλιος-Ιούλιος 1983.

Lettere 1940-1954 (επιμ.: N. Naldini), Einaudi, Torino 1986 (με εργοβιογραφία του Pasolini).*

Lettere 1955-1975 (επιμ.: N. Naldini), Einaudi, Torino 1988 (με εργοβιογραφία του Pasolini).*

ΣΤ. ΣΕΝΑΡΙΑ

Accattone (με Πρόλογο του C. Levi), F.M., Roma 1961.

Mamma Roma, Rizzoli, Milano 1962.

La commare secca (σε συνεργασία με τον S. Citti και τον B. Bertolucci), Zibetti, Milano 1962.

Il Vangelo secondo Matteo (επιμ.: G. Gambetti), Garzanti, Milano 1964.

Ali dagli occhi azzurri (περιλαμβ. τα σενάρια *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*, *La notte brava*), Garzanti, Milano 1965.

Uccellacci e uccellini, Garzanti, Milano 1966.

Edipo Re, Garzanti, Milano 1967.

Il padre selvaggio, στο «Cinema e Film», τχ. 3, καλοκαίρι 1967, και τχ. 4, φθινόπωρο 1967 [επανεκδ. 1975 (Einaudi, Torino)].

Teorema, Garzanti, Milano 1968.

Che cosa sono le nuvole?, στο «Cinema e Film», τχ. 7-8, χειμώνας-άνοιξη 1969.

Medea, Garzanti, Milano 1970.

Ostia: un film di Sergio Citti (σε συνεργασία με τον S. Citti), Garzanti, Milano 1970.

La trilogia della vita (Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle Mille e una notte), (επιμ.: G. Gattei), Cappelli, Bologna 1975 [επανεκδ. 1987 («Oscar» Mondadori, Milano)].

San Paolo, Einaudi, Torino 1977.

Appunti per un'Orestide africana (επιμ.: A. Costa), Edizione Quaderni del Centro Culturale di Copparo, 1983.

Ζ. ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

I disegni 1941-1975 (επιμ.: G. Zigaina), Scheiwiller, Milano 1978.

* Περιλαμβάνει όλη την προηγούμενη Αλληλογραφία.

II. ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Orestiade (Ορέστεια του Αισχύλου), Syracuse, 1960.

Il Vantone (διασκευή του *Miles Gloriosus* του Πλαύτου), Garzanti, Milano 1963.

III. ΑΝΘΟΛΟΓΙΕΣ

Poesia dialettale del Novecento (σε συνεργασία με τον M. Dell'Arco), Guanda, Parma 1952.

Il canto popolare, Edizioni della Meridiana, Milano 1954.

Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare, Guanda, Parma 1955 [επιανεκδ. 1972 (Garzanti, Milano)].

La poesia popolare italiana (αναθεωρημένη έκδοση του προηγούμενου), Garzanti, Milano 1960.

Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo (σε συνεργασία με τους A. Bertolucci και A. Moravia), Garzanti, Milano 1962.

ΤΑ ΚΥΡΙΟΤΕΡΑ ΑΡΘΡΑ ΤΟΥ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

- «Nuove questioni linguistiche», στο «Rinascita», τχ. 51, 1964.
 «Diario linguistico», στο «Rinascita», τχ. 10, 1965.
 «Il cinema di poesia», διάλεξη στο Φεστιβάλ του Πεζάρου, 1965. (Δημοσιεύτηκε στο *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano 1966, και, αργότερα, στο *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.) Βλ. ελλ. μετάφρ. στο παρόν.
 «In calce al "Cinema di poesia"» («Υπεργράφο στον "Κινηματογράφο της ποίησης"»), στο «Filmcritica», τχ. 163.
 «Dal Laboratorio», στο «Nuovi Argomenti I». [Το δεύτερο μέρος αυτού του κειμένου («La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura») αναδημοσιεύτηκε στο *Uccellacci e uccellini*, ό.π.]
 «La lingua scritta della realtà», διάλεξη στο Φεστιβάλ του Πεζάρου, 1966. (Δημοσιεύτηκε στο «Nuovi Argomenti II».)
 «La fine dell'Avanguardia», στο «Nuovi Argomenti III-IV».
 «Dialogo I», στο «Cinema e Film», τχ. 1, χειμώνας 1966-67.
 «La paura del Naturalismo (Osservazioni sul pianosequenza)», διάλεξη στο Φεστιβάλ του Πεζάρου, 1967. Βλ. ελλ. μετάφρ. στο παρόν.
 «Sintagmi viventi e poeti morti», στο «Rinascita», τχ. 33, 1967.
 «La "gag" in Chaplin», στο «Bianco e Nero», τχ. 3/4, 1971.
 «Res sunt nomina», στο «Bianco e Nero», τχ. 3/4, 1971.
 «Il non verbale comme altra verbalità», στο «Filmcritica», Μάρτ. 1971.
 «Il Cinema e la lingua orale», στο «Cinema Nuovo», τχ. 20, 1970.
 «Il Cinema impopolare», στο «Nuovi Argomenti», τχ. 20, 1970.
 «Il codice dei codici», «Teoria delle giunte», «Il rema», «Tabella» (1971), (σειρά άρθρων που δημοσιεύτηκαν, μαζί με όλα τ' άλλα κείμενά του πάνω στον κινηματογράφο, στο *Empirismo Eretico*, ό.π.)
 «Tetis», διάλεξη στο σεμινάριο «Ερωτισμός, Ανατροπή, Εμπόρευμα»

(Μπολόνια, 1973). (Δημοσιεύτηκε στο *Erotismo, Eversione, Merce*, Cappelli, Bologna 1974.) Βλ. ελλ. μετάφρ. στο παρόν.

ΕΠΙΛΕΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ PASOLINI

Α. ΒΙΒΛΙΑ

- Mario Ponzi, *Pier Paolo Pasolini*, Quaderno Arci, Roma 1968 [επιανεκδ. 1972 (Quaderno Aiace, Torino)].
 Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini*, Thames and Hudson, Σειρά «Cinema One», London 1969.
 Jean Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Pierre Belfont, Paris 1970.
 Pietro και Carla Lazagna, *Ultimo traguardo Pasolini*, Dehoniane, Bologna 1970.
 M.-C. Ropars Willeumier, *L'écran de la mémoire*, Seuil, Paris 1970.
 T. Anzoino, *Pier Paolo Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1971.
 Sergio Arecco, *Pier Paolo Pasolini*, Partisan, Roma 1972.
 Marc Gervais (επιμ.), *Pier Paolo Pasolini*, Seghers, Σειρά «Cinéma d'aujourd'hui» Paris 1973.
 Vincenzo Mannino, *Il «discorso» di Pasolini*, Argileto, Roma 1973.
 Vincenzo Mannino, *Invito alla lettura di Pasolini*, Mursia, Milano 1974.
 Sandro Petraglia, *Pier Paolo Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
 Pietro Cimatti, *Le ceneri di Pasolini*, Magma, Roma 1975.
 Francesco Muzzioli, *Come leggere «Ragazzi di vita» di P.P. Pasolini*, Mursia, Milano 1975.
 Gian Carlo Ferretti, *Pasolini: l'universo orrendo*, Editori Riuniti, Roma 1976.
 Elsa De Giorgi, *Dicevo di te, Pier Paolo...*, Carte Segrete, Roma 1976.
 Michel Estève (επιμ.), *Pasolini: I. Le mythe et le sacré*, Lettres Modernes (σειρά «Etudes cinématographiques», τχ. 109-111), Paris 1976.
 Michel Estève (επιμ.), *Pasolini: II. Un «cinéma de poésie»*, Lettres Modernes (σειρά «Etudes cinématographiques», τχ. 112-114), Paris 1976.
 Antonello Trombadori, *La morte de zor Paolo*, Semizdat, Roma 1976.
 Umberto Paolo Quintavalle, *Giornate di Sodoma*, SugarCo, Milano 1976.
Dedicato a Pasolini (σύλλογ.), Gammalibri, Milano 1976.
 Laura Betti (επιμ.), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Garzanti, Milano 1977.
 Giampaolo Borghello (επιμ.), *Interpretazioni di Pasolini*, Savelli, Roma 1977.
 Jean Duflot, *Pasolini*, Albatros, Paris 1977.
 A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 1977 [επιανεκδ. 1978 («Oscar» Mondadori, Milano)].
 Enrico Magrelli (επιμ.), *Con Pier Paolo Pasolini*, Bulzoni, Roma 1977.
 Mario Ricci, *Pier Paolo Pasolini e «il setaccio» (1942-1943)*, Cappelli, Bologna 1977.
 Paul Willemen (ed.), *Pier Paolo Pasolini*, BFI, London 1977.
 Gianni Scalia, *La mania della verità. Dialogo con Pier Paolo Pasolini*, Cappelli, Bologna 1978.
 Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1978 (επιανεκδ. 1981).
 Luigi Gian Tiso, Gianni Minelli, *Appunti sull'opera cinematografica di*

P.P. Pasolini, *Unioni Circoli Cinematografici dell'Arci*, Roma 1978.
 Mimmo Ventrella, *Pasolini: una vita diversa*, Favia, Bari 1978.
Per conoscere Pasolini (σύλλογ.), Bulzoni e Teatro Tenda, Roma 1978.
Perche Pasolini (σύλλογ.), Guaraldi, Firenze 1978.
 Antonio Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni, Roma 1979.
 Luciano De Giusti (επιμ.), *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, Cinemazero, Pordenone 1979.
 Luigi Martellini (επιμ.), *Il dialogo, il potere, la morte. La critica e Pasolini*, Cappelli, Bologna 1979.
Pasolini Pasolini Pasolini... (σύλλογ.), Galleria d'Arte «Il Babuino», Roma 1979.
 M.A. Macciocchi (επιμ.), *Pasolini* [Πρακτικά σεμιναρίου (10-12.5.79)], Grasset, Σειρά «Figures», Paris 1980.
 Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza 1980.
 Mario Stefani, *Il poeta assassinato*, Pan, Milano 1980.
 G.L. Tisio, G. Minello (επιμ.), *Appunti sull'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Unione Circoli Cinematografici Arci, Roma 1980.
 Dario Bellezza, *Morte di Pasolini*, Mondadori, Milano 1981.
 F. Brevini (επιμ.), *Per conoscere Pasolini*, «Oscar» Mondadori, Milano 1981.
 P. Gerard, *Pasolini ou Le mythe de la barbarie*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1981.
 Michele Mancini, Giuseppe Perella, *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Theorema, Roma 1981.
 Dominique Fernandez, *Dans les mains de l'ange* (μυθιστορηματική βιογραφία), Grasset, Paris 1982.
 Anna Panicali, Sergio Sestini, *Pier Paolo Pasolini. Testimonianze*, Salani, Firenze 1982.
 Rinaldo Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano 1982.
Per Pasolini (σύλλογ.), Gammalibri, Milano 1982.
 Luigi Martellini, *Pier Paolo Pasolini*, Le Monnier, Firenze 1983.
 Luciano De Giusti, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Gremese, Roma 1983.
 Nico Naldini, *Nei campi del Friuli (la giovinezza di Pasolini)*, Scheiwiller, Milano 1984.
 Laura Betti, Giovanni Raboni, Francesca Sanvitale (επιμ.), *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*, Fondo Pasolini, 1985.
 Aldo Carotenuto, *L'autunno della coscienza*, Boringhieri, Torino 1985.
 Enzo Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa*, Il Mulino, Bologna 1985.
 Stefania Vannucci, *Pier Paolo Pasolini: il colore della poesia*, Fondo Pasolini, 1985.
Tutti i film di P.P. Pasolini (σύλλογ.), Amministrazione Provinciale di Siena, Siena 1985.
 Renzo Balbo, *Pasolini poeta civile*, Fondazione Calsani-Trebeschi, Brescia 1986.
 Massimo Ferretti, *Lettere a Pier Paolo Pasolini e altri inediti*, Comune di Chiaravalle, Chiaravalle 1986.
 Vincenzo Oliva, *Oliva/Pasolini*, Il Ventaglio, Roma 1986.
 Antonio Vitti, *Il primo Pasolini e la sua narrativa*, Peter Lang, New York 1987.
 Giuseppe Zigaina, *Pasolini e la morte. Mito e alchimia semantica del «nulla lucente»*, Mursilio, Venezia 1987.
 Fulvio Panzeri, *Guida alla lettura di Pasolini*, Mondadori, Milano 1988.
 Enzo Colino (επιμ.), *Pasolini e i moderni*, Bompiani, Milano 1989.

Luigi Martellini, *Introduzione a Pasolini*, Laterza, Roma-Bari 1989.
 Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989.
 Rinaldo Rinaldi, *L'irricoscibile Pasolini*, Marra, CS 1989.
 Giuseppe Zigaina, *Pasolini tra enigma e profezia*, Marsilio, Venezia 1989.
 Stefano Casi, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Campanotto, Udine, 1990.
 Amedeo Furfaro, *La Calabria di Pasolini*, Edizioni Periferia, Cosenza 1990.
 Pasquale Voza, *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica*, Liguori, Napoli 1990.
 Laura Betti, Michele Gulinucci (επιμ.), *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione*, Fondo Pasolini, Roma 1991.
 Joseph Francese, *Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini*, Bastogi, Foggia 1991.
Omicidio nella persona di Pasolini Pier Paolo (σύλλογ.), Kaos Edizioni, Roma 1992.
 Arcangelo De Castris, *Sulle «Ceneri di Gramsci». Pasolini, i comunisti e il '68*, Cuen, Napoli 1993.
 France Fortini, *Attaverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993.
 Nico Naldini, *Un paese di temporali e di primule*, Guanda, Parma 1993.
 Giuseppe Zigaina, *Pasolini e l'abiura*, Marsilio, Venezia 1993.

Β. ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΙΔΙΚΑ ΤΕΥΧΗ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

«Pasolini», Ειδικό τεύχος του «Aut-Aut», τχ. 61-62, Ιανουάριος-Μάρτιος 1961.
 «Pasolini», Ειδικό τεύχος του «Cinéma», τχ. 65, Adlilswil (Ελβετία) 1971.
 «Lo scandalo Pasolini», στο «Bianco e Nero», τχ. 1-4, Ιανουάριος-Απρίλιος 1976.
 «Ommaggio a Pasolini», Ειδικό τεύχος του «Nuovi Argomenti», τχ. 49, Ιανουάριος-Μάρτιος 1976.
 «Discorso partato su Pasolini "corsaro"», στο «Salvo Imprevisti», τχ. 1, Ιανουάριος-Απρίλιος 1976.
 «Pasolini», «L'Avant-Scène du Cinéma», Σειρά «Anthologie du cinéma», τχ. 91, Paris 1976.
 «Pier Paolo Pasolini poète», Ειδικό τεύχος του «Le Pont de l'èrèe», Paris, Σεπτέμβριος 1976.
 «Pasolini un anno dopo», στο «Nuova generazione», 15-31 Οκτωβρίου 1976.
 «Pasolini», στο «Paragone», τχ. 312, 1976.
 Ειδικό τεύχος του «Italian Quarterly», Yale University, τχ. 82-83, 1980-81.
 «Pasolini cinéaste», Ειδικό τεύχος (No. 9) των «Cahiers du Cinéma», Paris, Μάρτιος 1981.
 «Pier Paolo Pasolini», Ειδικό τεύχος του «Révue d'esthétique», τχ. 3, Paris 1982.
 Ειδικό τεύχος του «Stanford Italian Review», έκδοσης του Dept. of French & Italian Studies, Stanford University, II, 2, φθινόπωρο 1982.
 «Pier Paolo Pasolini», στο «Galleria», τχ. 1-4, Ιανουάριος-Αύγουστος 1985.
 «Pasolini», στο «Psicoanalisi contro», τχ. 18, Δεκέμβριος 1985.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ PASOLINI

I. ΒΙΒΛΙΑ ΤΟΥ PASOLINI ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ

Τα παιδιά της ζωής (Ragazzi di vita), μετάφρ. Βαγγέλη Ηλιόπουλου, Οδυσσεύς, Αθήνα 1979.

Ανθολόγιο (ποιημάτων του Pasolini), μετάφρ. Φ. Δέλφη-Π. Μισερλή, Δελφικά Τετράδια, Αθήνα 1981.

Μια βίαιη ζωή (Una vita violenta), μετάφρ. Βαγγέλη Ηλιόπουλου, Οδυσσεύς, Αθήνα 1982.

«Ποιήματα» (στο *Τρεις ιταλοί ποιητές: Ονγκαρέττι, Παζολίνι, Κουαζζιμοντο*), μετάφρ. Σ. Κατσίκια, Αιγόκερως, Αθήνα 1982.

Amado mio, μετάφρ. Μπέττυς Βακαλοπούλου, Ωκεανίδα, Αθήνα 1984.
Ένα όνειρο (Il sogno di una cosa), μετάφρ. Γ. Λαμπιδώνη, Θεωρία, Αθήνα 1985.

Το άρωμα των Ινδιών (L'odore dell'India), μετάφρ. Κώστα Πολέτη, Οδός Πανός, Αθήνα 1985.

Θεώρημα (Teorema), μετάφρ. Γ. Λαμπιδώνη, Θεωρία, Αθήνα 1986.

Κουρσάρικα γραπτά (Scritti corsari), μετάφρ. Βάλης Κεφαλοπούλου, Εξάντας, Αθήνα 1986.

Ο κινηματογράφος της ποίησης («Il cinema della poesia»), μετάφρ. Βασίλη Μουσιδή, Αιγόκερως (στη σειρά «Κινηματογραφική Θεωρία», αρ. 1), Αθήνα 1989.

6 κείμενα για τον κινηματογράφο, μετάφρ. Βασίλη Μουσιδή, Αιγόκερως (στη σειρά «Κινηματογραφική Θεωρία», αρ. 2), Αθήνα 1989.

Πετρέλαιο (Petrolio), μετάφρ. Φοίβου Κ. Γκικόπουλου, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1993.

II. ΒΙΒΛΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ PASOLINI

Σάντρο Πετράλια, *Παζολίνι (Pier Paolo Pasolini)*, μετάφρ. Τερέζας Σειρήνη, Ηράκλειτος, Αθήνα 1987

Λάουρα Μπέτι (επιμ.), *Παζολίνι: χρονικό της βίας, της δίωξης και του θανάτου (Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte)*, μετάφρ. Κούλας Κυριακίδου, Εξάντας, Αθήνα 1983.

Ντομνίκ Φερναντέζ, *Εγώ, ο Πιερ Πάολο, στα χέρια του αγγέλου (Dans les mains de l'ange)*, μετάφρ. Λουκά Θεοδοωρακόπουλου, Ασάριτη, Αθήνα 1985.

Ανδρέας Ταρνανάς, *Πιερ Πάολο Παζολίνι*, Αιγόκερως (στη σειρά «Κινηματογραφικό Αρχείο», αρ. 30), Αθήνα 1985.

III. ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

«Σύγχρονος Κινηματογράφος '76», τχ. 8, Νοέμβριος '75-Φεβρουάριος '76.

«Οδός Πανός», τχ. 3, Αθήνα, Οκτώβριος 1981.

«Οδός Πανός», τχ. 20-21, Αθήνα, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1985.

«Σύγχρονος Κινηματογράφος», Ειδικό τεύχος «Παζολίνι», τχ. 35, χ.χ.

Τυπογραφική επιμέλεια
ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17
3613137

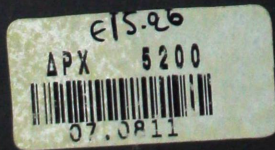


P I E R P A R O L O P A R S O L I N I



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΕΔΙΑΣΗ ΕΞΟΦΛΑΔΟΥ: Δ.Β.ΡΡΒΗΝΙΤΗΣ



ISBN 960 86572-3-7



9 789608 657236