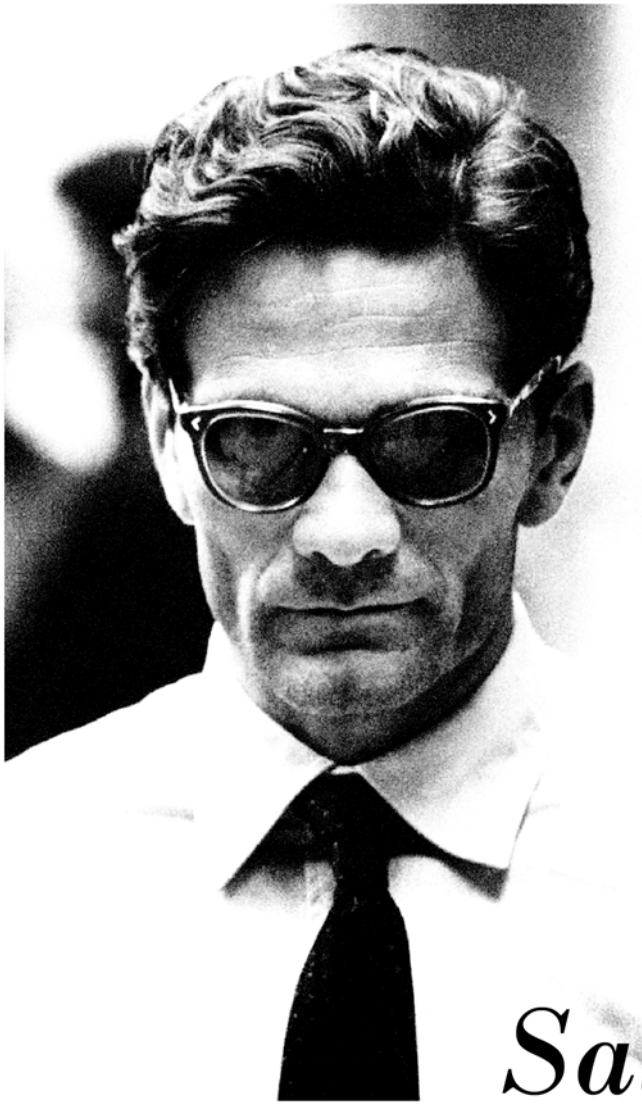
anarhija/ blok 45
PORODIČNA BIBLIOTEKA

Pier Paolo Pasolini
Salò
IZBOR TEKSTOVA
1974–1975.
Svi izvori su navedeni uz tekstove.
Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2013–2015, 2023.
aleksa.golijanin@gmail.com
http://anarhija-blok45.net
Zajednička arhiva
http://anarhisticka-biblioteka.net

Pazolini 1



Salò

Pier Paolo Pasolini, Bolonja, 5. III 1922 – Rim, Ostija, 2. XI 1975.

Pjer Paolo Pazolini

POVRATAK SVITACA

Izbor tekstova, 1959–1975.

Kompletna knjiga se može preuzeti sa stranice Porodične biblioteke.

Štampano knjiško izdanje, za sada, ne postoji. Pored jedinstvenog fajla, svi tekstovi su priređeni i kao serija bukleta (prema poglavljima zamišljene zbirke):

1. Salò
2. Dragi Đenarijelo
3. Olovne godine
4. Komunizam
5. Razgovor o Pazoliniju i drugi dodaci za *Komplet Pazolini*

Pjer Paolo Pazolini

POVRATAK SVITACA

Izbor tekstova, 1959–1975.

Bukleti 1–5

(Komplet Pazolini)

Komplet Pazolini 5

Predgovor za Komplet Pazolini (za zbirku u celini) 7

Bukler br. 1: *Salò* 23–93

Komplet PAZOLINI

BUKLETI 1–5

Godine 2016, u noći između 30. i 31. marta, fašisti su teško oštetili ceo Park. Za sobom su ostavili i sledeću poruku: „Da, Pazolini: ali kakav crni pesnik i maestro. Pederčina i pedofil, eto šta je bio!“

Do sledeće godišnjice ubistva, u novembru 2017, ceo kompleks bio je potpuno obnovljen. Danas se o njemu staraju gradska uprava i grupa volontera. (AG)

Ostija

Pasolini i Mirella Delfini (novinarka i književnica), u Ostiji, 1962.

Pazolini je ubijen u noći 2. novembra 1975, nadomak plaže u Ostiji, omiljenog rimskog morskog kupališta, u okolnostima koje su donekle objašnjene u uvodu za ovo izdanje. Trideset godina kasnije, 2005, na mestu ubistava postavljena je memorijalna stela koju je izradio vajar Mario Rozati (Rosati) – koji je upoznao Pazolinija još kao momak, pikao s njim fudbal u rimskoj borgati u kojoj je odrastao i trebalo da nastupi u filmu *Accattone*, ali je morao da ide na odsluženje vojnog roka. Nešto kasnije, Rozati je pored stele napravio još nekoliko kamenih skulptura, s citatima iz Pazolinijevih dela. Mesto je zvanično postalo poznato kao Parco Letterario Pier Paolo Pasolini (Književni park Pjer Paolo Pazolini).

Ovaj izbor tekstova počeo je da se formira još 2013, a prva verzija „Kompleta Pazolini“, od pet bukleta, nastala je 2015. To je naravno trebalo da bude knjiga, samo što tada za to nije bilo uslova. Ali onda se pokazalo da se čitaocima, u svim prilikama i sredinama, najviše sviđa upravo forma „Kompleta“. To je bio dobar znak. To dobro raspoloženje obično nagoveštava novi kvalitet pažnje, neki bolji oblik budnosti. Mada je presudno verovatno bilo nešto drugo: momenat radosti. Svi volimo neobične kutije, iz kojih ispadaju nekakva čudesa. I tako ostade „Komplet“.

Iako i knjige sada možemo da radimo u otvorenijem obliku – to praktično znači, u malim serijama, što olakšava ispravke i druge izmene – ovde se i dalje držimo „bukleta“. Zahtevnije za izradu (skoro sve se radi u kućnim uslovima, od štampanja bukleta do krojenja i lepljenja kutija), ali ipak zahvalnije za varijacije i proširenja.

Svaki buklet odgovara poglavlju zamišljene knjige. Predgovor za zbirku u celini sledi u ovom prvom bukletu, posvećenom filmu *Salò*, a najotvoreniji za izmene ili proširenja je buklet br. 5, u kojem je

sabran razni šareniš o Pazoliniju, s još nekim njegovim tekstovima i mojim komentarima.

Posle poslednjih dodataka, iz perioda 2019–2022, ovaj izbor se verovatno neće bitnije proširivati. Tome inače ne bi bilo kraja. Idealan izbor ionako ne postoji, a tu je i zov drugih stvari. Ipak, kako iz tog ogromnog Pazolinijevog opusa, kad god se malo zagrebe, iskrsne neko čudo, to „verovatno neće“ treba shvatiti vrlo labavo.

Hvala svima koji su pomogli da „Komplet Pazolini“ i druge stvari koje smo pripremili i dalje kruže okolo.

AG, 2023.

za zaključak. Imam na umu odgovor na vaše pitanje. Lakše mi je da pišem, nego da pričam. Poslaću vam ono što sam dodao sutra ujutru.

Sutradan, u nedelju, 2. XI 1975, beživotno telo Pjera Paola Pazolinija ležalo je u mrtvačnici rimske policije.

Furio Colombo, „Siamo tutti in pericolo“, *Tuttolibri*, I, 2, 8. XI 1975; *Saggi sulla politica e sulla società*, 1999, str. 1723–1730; *l'Unità*, 9. V 2005. Eng. „We are all in danger“, *In Danger: A Pasolini Anthology*, City Light Books, San Francisco, 2010.

TUTTOLIBRI attualità — Anno I - Numero 2 - Sabato 8 Novembre 1975 — 3

L'ultima intervista, poche ore prima della tragica fine

Siamo tutti in pericolo

Questa intervista ha avuto luogo sabato 1' novembre, fra le quattro e le sei del pomeriggio, poche ore prima che Pasolini venisse assassinato. Voglio precisare che il titolo dell'intervista che appare in questa pagina è mio, non mio. Infatti alla fine della conversazione, che spesso, come in passato, ci ha trovati con personalità e punti di vista diversi, gli ho chiesto se volevo dare un titolo alla sua intervista. Ci ha pensato un po', ha detto che non aveva importanza, ha cambiato discorso, poi qualcosa ci ha riportati sull'argomento di fondo che appare continuamente nelle risposte che seguono. « Ecco il senso, il senso di tutto — ha detto. — Tu non sai neanche chi adesso sta pensando di uccidersi. Metti questo titolo, se vuoi: " Perché siamo tutti in pericolo " ».

Pasolini, in una recente immagine (Gracia Neri)

Una luce

Il mondo

Scrittore e saggista

L'opera

La critica

Giuseppe Bonura
L'ADESCATORE
Chi è l'adescatore: il marito la moglie l'ospite il misterioso teologo eremita o Ueg, nato in una notte di guerriglia? Un romanzo grottesco, divertente, che propone problemi attuali con un'autentica carica fantastica.
Lire 3500
Collezione Scrittori italiani e stranieri
MONDADORI

Kasno je, Pazolini nije upalio svetlo, tako da je bilo teško praviti beleške. Gledamo ono što sam zapisao. Onda mi kaže da mu ostavim pitanja.

PAZOLINI: Neki delovi mi zvuče previše apsolutno. Pustite me da razmislim o tome, da još malo pogledam. I ostavite mi vremena

Predgovor za *Komplet Pazolini*

„Prijateljstvo je veoma lepa stvar. Te noći o kojoj ti pričam, večerali smo u Padernu, a onda smo se, po mraku bez mesečine, uspeli ka Pieve del Pinu, gde smo videli neizmerno mnoštvo svitaca, koji su od žbunova pravili vatrene gajeve, i zavideli smo im, jer su se voleli, jer su se tražili u svom ljubavnim letu i svojim svetlima, dok smo mi bili tako trezveni, samo muškarci, u veštačkom lutanju“ (P. P. Pazolini, iz pisma Franku Farolfiju, proleće 1941, *Lettere 1940–1954*, Einaudi, Torino, 1986, 37).

„Čovek od kulture, dragi Đenarijelo, može biti samo ili daleko ispred ili daleko iza svog vremena (ili oboje u isti mah; kao u mom slučaju)“ (*Đenarijelo*, 1975).

„Kada se klasični svet iscrpi, kada svi seljaci i zanatlije izumru, kada industrija uspostavi neprekidni ciklus proizvodnje i potrošnje, našoj će istoriji doći kraj… S tim kricima, s tim metežom, s tim masovnim skupovima, s tim svetlima, s tim mehanizmima, s tim saopštenjima, s tim oružjem, s tim vojskama, s tim pustinjama, pod neprepoznatljivim suncem, počinje nova Praistorija“ (*La rabbia*, 1963).

Kako napraviti izbor Pazolinijevih tekstova, u obimu koji vidite pred sobom, iz tako velikog i razuđenog opusa, a da to ima nekog smisla? Nije reč samo o zapanjujućoj količini materijala: Pazolinijevo književno delo – poezija, proza, film, esejistika, pozorište, prepiska, intervjui, skice – sastoji se od nekoliko desetina tomova (u zavisnosti od izdanja), sa preko *dvadeset hiljada stranica*. Ovaj izbor je dobrim delom nastao na osnovu toma s njegovim političkim i društvenim spisima, koji ima skoro dve hiljade stranica. Stvar je u tome što se sve to prepliće – ili „stapa“, kako je to govorio sam Pazolini. Stvarnost nam se obraća jednim jezikom, objašnjavao je; sredstva i forme izražavanje se menjaju; isti motiv ili fenomen razmatra se u nekom političkom eseju, dokumentarcu, igranom filmu ili pesmi iz zbirke *Poezija u obliku ruže*. Nemoguće je ili besmisleno praviti strogu formalnu podelu; to bi bilo kao da komadamo samog čoveka.

Ali ovde nije bilo većih teškoća – makar u početku, u danima blaženog neznanja, kada još nisam bio svestan punog obima dela u koje sam zabasao. Sve je počelo bez pretenzija da se napravi neki širi izbor, već da se samo predstave tekstovi i intervjui o Pazolinijevom filmu *Sàlo*, što je bila vrlo čvrsta i jasno zaokružena celina. Tako je nastao prvi od nekoliko bukleta anarhije/ blok 45 posvećenih Pazoliniju, koji su bili distribuirani tokom 2013–2014. Onda se pokazalo da je taj prvi izbor zapravo nit, koja vodi dalje, bez gubitka oštrine. Konačni izbor je mogao biti širi ili uži, ali zadržan je isti fokus; samo se menjaju forme u kojima je Pazolini razvijao svoju kritiku moderniteta: „progresa", „modernizacije", „poklonjenih sloboda" (građanskih prava), sve ubrzanijeg ciklusa proizvodnje i potrošnje, novog lica dominacije, celog tog apsurdnog i pogubnog sklopa, koji se kao takav – dakle, kao celina – više i ne dovodi u pitanje. Ovde ćemo ga, zajedno s Pazolinijem, ipak dovesti u pitanje – u formi poezije, eseja, intervjua, beleški, komentara – i pokušati da dočaramo puteve koji, na ljudskom planu, ličnom i možda nekom širem, vode dalje od te klopke.

Svi tekstovi iz ovog izbora imaju isto geografsko i kulturno poreklo: potpuno su uronjeni u italijanski kontekst. Pazolini se nije bavio samo Italijom, ali, iako to nije bio nikakav kriterijum, ovde se nećemo maći dalje od Italije (osim pomalo i posredno, u tekstu *Oblik grada* i nekim primerima iz *Đenarijela*). Neke književne ljude je to odmah odbilo: ah, kako se snaći među svim tim dalekim referencama, čudnim imenima, stranim političkim kontroverzama i aferama? U jednom prikazu Pazolinijeve zbirke članaka i eseja, *Luteranska pisma* (Lettere luterane, 1976), koji dolazi iz američkog miljea („ugledni" *Kirkus Reviews*, 1987), kritičar je brzo otpisao celu knjigu kao puki kuriozitet, koji „može biti zanimljiv samo *rabidnim* (!) marksistima".[1] Toliko o otvorenosti za druge ljudske svetove i iskustva! Toliko, uzgred, i o elementarnoj obaveštenosti, budući da ta knjiga, iako dolazi od ubeđenog komuniste (odbačenog od Partije), sigurno nije bila poslastica za „rabidne marksiste". Ovde, nadam se, neće biti takvih reakcija. Italijanski kontekst je ljudski kontekst – ako na to treba nekog podsećati. Dodirnih tačaka

[1] https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/pier-paolo-pasolini/lutheran-letters/ Poslednji put posećeno 31. III 2015.

tivni (što je prigovor koji su vam često upućivali) i ako ne želimo da se oslonimo na represiju onih „razvijenijih"…

PAZOLINI: Od čega me podilazi jeza…

KOLOMBO: Ako ne želimo da ostanemo na opštim mestima, mora da postoji neko rešenje. Na primer, u naučnoj fantastici, kao i u nacizmu, spaljivanja knjiga je uvek uvod u istrebljenje. Kada jednom zatvorite škole i ukinete televiziju, kako ćete pokrenuti svet?

PAZOLINI: Mislim da sam o tome već pričao sa Moravijom. Zatvoriti ili ukinuti na mom jeziku znači „promeniti". Ali promeniti na drastičan i očajnički način, kao što to nalaže isto tako drastična i očajna situacija. Ono što sprečava pravi dijalog s Moravijom ili, još više, sa Firpom (Luigi Firpo), jeste to što izgleda ne vidimo istu scenu, iste ljude, ne čujemo iste glasove. I za vas se nešto dešava tek kada postane vest, lepo napisana, složena, montirana i naslovljena vest. Ali šta je sa onim što se nalazi iza svega toga? Nedostaje nam hirurg koji će pregledati tkivo i reći: gospodo, ovo je rak, i to nimalo benigan. Šta je rak? To je nešto što menja sve ćelije, što podstiče njihov nekontrolisani rast, mimo svake važeće logike. Da li se za osobu obolelu od raka, koja sanja o istom, zdravom telu, koje je imala pre bolesti, čak i ako je tada bila glupa i bedna, može reći da je nostalgična? Pre raka, kažem. Prema tome, trebalo bi da se potrudimo da postignemo istu sliku. Slušam političare i njihove fraze, sve političare, i to me izluđuje. Oni i ne znaju o kojoj zemlji pričaju, od nje su udaljeniji nego Mesec. Kao i pisci. I sociolozi. I eksperti svih fela.

KOLOMBO: Zašto mislite da su neke stvari vama jasnije?

PAZOLINI: Ne želim više da pričam o sebi; možda sam već rekao previše. Svi znaju da sam debelo platio za svoje iskustvo. Ali tu su i moje knjige i filmovi. Možda grešim, ali i dalje tvrdim da smo svi u opasnosti.

KOLOMBO: Pazolini, ako tako gledate na život – ne znam da li ćete prihvatiti ovo pitanje – kako mislite da izbegnete sve rizike i opasnosti?

umesto da opada. To je ista ona voda iz dečijih ili popularnih pesmica, kao što je „Pevajmo na kiši“. Ali ona raste i vi se utapate. I ako je to situacija u kojoj se nalazimo, onda prestanimo da gubimo vreme na lepljenje etiketa. Bolje pogledajmo kako da ta prokleta voda oteče nekud, pre nego što se svi podavimo.

KOLOMBO: A da bismo došli dotle, predlažete da svi postanemo neškolovani pastiri, srećne neznalice?

PAZOLINI: Kada to tako kažete, to izgleda glupo, ali takozvano obavezno obrazovanje, kakvo jeste, može da proizvodi samo očajne gladijatore. Mase narastaju, kao i očajanje i gnev. Recimo da samo zbijam šalu (iako ne verujem u to), ali dajte mi onda nešto drugo. Naravno da jadikujem nad nekom čistom i direktnom revolucijom siromašnih ljudi, koji samo žele da se oslobode i da sami upravljaju svojim životima. Naravno da pokušavam da zamislim kako se taj trenutak još uvek može dogoditi u italijanskoj i svetskoj istoriji. Ono najbolje što mislim možda će nadahnuti neke moje buduće pesme. Ali to nije ono što znam i vidim sada. Jasno i glasno rečeno, sišao sam u pakao i video stvari koje ne remete miran san drugih ljudi. Ali pazite. Pakao se podiže i ka vama. Tačno je da nastupa pod različitim maskama i zastavama. Tačno je da sanjari o svojim uniformama i traži opravdanje za njih. Ali tačno je i da je njegova želja, njegova potreba da uzvrati, da napadne i ubija, snažna i opšta. Privatno i rizično iskustvo onih koji su, da tako kažemo, okusili „žestoki život“, neće nam još dugo biti na raspolaganju. Ne zavaravajte se. I vi ste, zajedno sa obrazovnim sistemom, televizijom i vašim umirujućim novinama, veliki čuvari tog užasnog poretka koji počiva na konceptima posedovanja i uništavanja. Vašoj sreći nema kraja kada na nekog prestupnika možete da nalepite svoju etiketu. Meni to izgleda kao jedna od mnogih operacija masovne kulture. Pošto ne možemo da sprečimo neke stvari, umirujemo se tako što za njih pravimo police na kojima ćemo ih držati.

KOLOMBO: Ali ukidanje znači i stvaranje, osim ako i sami niste rušitelj. Šta bi se dogodilo sa knjigama, na primer? Sigurno ne spadam u one koje se više brinu zbog kulture nego zbog ljudi. Ali ti ljudi iz vaše vizije drugačijeg sveta ne mogu više da budu primi-

Riccardo Gilardi, „Sogno americano“ (Američki san), Torino, oko 1955.

ima sasvim dovoljno, nezavisno od specifičnih političkih i kulturnih istorija. Ali tu su i drugi razlozi.

Upravo italijanski kontekst pruža jednu od najvažnijih, još nesavladanih lekcija iz političke drame našeg doba. Ako pogledate za čime vape oni aktivisti koji sve očekuju od nečeg spoljašnjeg – od „kritične mase“, jake organizacije, dobre strategije, jasnog i detaljnog plana i programa, infiltracije u sve pore društvenog života – onda je Italija, makar u jednom periodu, bila obećana zemlja. Tamo su svi ti uslovi bili zadovoljeni, mimo svih očekivanja i bez premca u celom Zapadnom svetu: konvencionalni politički kanali (velike i čvrsto organizovane partije i sindikati), „kritična masa“ (daleko najveća KP u nekoj

kapitalističkoj zemlji, sa ogromnim uticajem na javni život), neformalna levica (makar i neposlušna, kao u slučaju raznih ekstremističkih grupa), mediji (moćne izdavačke kuće, dnevni listovi, periodika), film (praktično sva bitna imena italijanskog filma, naročito rediteljska, ali i mnoga glumačka, bila su članovi ili simpatizeri KPI), čak i televizija (čudna simbioza državne uprave i levičarskih ili makar liberalnih redakcija) – sve to, i još mnogo toga, bilo je stavljeno u pokret. Demohrišćani i satelitska desnica i dalje su imali snažno uporište; pored toga, uvek prisutni američki uticaj, koji je još od prvih posleratnih izbora pretio direktnom vojnom intervencijom u slučaju komunističke pobede, u okviru (eh…) demokratske procedure, stvarao je ogroman pritisak; opet, čak je i crkva, naročito za vreme kratke vladavine pape Jovana XXIII (1958–1963), počinjala, ako ne da se naginje ulevo, onda da ulazi u dijalog o pitanjima koja su do juče za nju bila tabu. Gramšijeva ideja o kulturnoj hegemoniji kao da je počela da se ostvaruje, s levicom koja se, za svega par decenija posle Drugog svetskog rata (iako s dužom tradicijom, što nikako ne treba gubiti iz vida), razvila u pravu „zemlju unutar zemlje".

Novost, međutim, nije bilo samo eksplozivno širenje levičarskog sentimenta: i mnoge gradske i regionalne uprave, naročito na razvijenom severu, bile su komunističke. I tu paradoks postaje očigledan: komunisti nisu ničim ugrozili kapitalističku aktivnost u tim moćnim industrijskim centrima, glavnim generatorima italijanskog ekonomskog čuda; naprotiv, dičili su se njihovom još efikasnijom upravom, iako uz neke vidljive promene u socijalnoj i kulturnoj politici – naravno, do tačke koja ne ugrožava promet.

Ali ni ostali elementi ove slike – najgrublje moguće, koja treba samo da dočara obim i dubinu komunističkog prisustva u životu Italije – nisu bili znamen velike i toliko žuđene promene. Otklon od kapitalističke paradigme kretao se u rasponu od minimalnog do nikakvog. Gramšijev koncept „kulturne hegemonije", koji je intuitivno možda prepoznao pravi teren borbe, ostao je u okvirima prosvetiteljskog racionalizma i u praksi se pretakao u nove obrazovne programe ili samo intenzivniju propagandu. Svi ključni koncepti i institucije masovnog društva – forme koju je mogao da razvije samo kapitalizam, u kontinuitetu s prethod-

KOLOMBO: Vratimo se onda na prvo pitanje. Uz pomoć magije, ukinuli ste sve. Ali vi živite od knjiga i potrebna vam je inteligencija koja čita. Obrazovani potrošači intelektualnih proizvoda. Pravite filmova i zato vam je potrebna velika publika (u stvari, vi ste veoma uspešni, a vaša publika vas željno „konzumira"), ali i cela ta tehnička, organizaciona i industrijska mašinerija, koja se nalazi u središtu svega toga. Ako sve to uklonite, u korist nekog paleokatoličkog ili neokineskog monaštva, šta ostaje?

PAZOLINI: Ostaje sve, naime, ostajem ja, kao živo biće, koje živi u svetu, koje gleda, radi, razmišlja. Ima na stotine načina da se ispričaju priče, osluškuju jezici, reprodukuju dijalekti, prave lutkarske predstave. Nekima ostaje i više od toga. Mogu da prate to što radim, oni obrazovani ili neobrazovani kao i ja. Svet postaje veći, sve je naše i nema potrebe za Berzom, upravnim odborima ili štanglama, radi pljačke. Vidite, u svetu u kojem smo nekada sanjali (ponavljam, tako što smo čitali stare vozne redove, od prošle godine ili od pre trideset godina), postojali su odvratni gazda, s cilindrom i dolarima koji mu se prelivaju iz džepova, i izgladnela udovica i njena deca, koji traže pravdu, kao u lepom Brehtovom svetu, u stvari.

KOLOMBO: Nije valjda da osećate nostalgiju za takvim svetom?

PAZOLINI: Ne! Osećam nostalgiju za pravim, siromašnim ljudima koji su se borili protiv gospodara, *a da pri tom ne postanu kao ti gospodari. Pošto su bili isključeni iz svega, ostali su nekolonizovani.* Zazirem od tih crnih revolucionara, koji su isti kao i njihove gazde, podjednako kriminalni, koji žele sve po svaku cenu. Zbog tog mračnog, upornog srljanja u opšte nasilje više ne vidim ko je na kojoj strani. Svako koga hitna pomoć doveze u bolnicu, na ivici smrti, verovatno je zainteresovaniji za ono što lekari imaju da mu kažu o njegovim šansama, nego za ono što policija ima da kaže o mehanizmu zločina. Budite sigurni da ne osuđujem ničije namere, kao što me ne zanima ni lanac uzroka i posledica: prvo ovaj, onda onaj, ili ko je glavni krivac. Mislim da smo definisali ono što se naziva „situacijom". To je kao grad na koji se sručio potop, a kanalizacija se zapušila. Voda raste, ali voda je nedužna, to je kiša, to nema nikakve veze ni sa uzburkanim morem, niti sa pobesnelom rečnom bujicom. Ali, iz nekog razloga, voda raste,

mu rekli da je to dobro. Prema tome, samo koristim svoje pravo na dobro. Ubijam, ali sam dobra osoba.

KOLOMBO: Kritikovali su vas zbog toga što ne primećujete političke ili ideološke razlike. Rekli su da ste izgubili sposobnost da uočite znake duboke razlike između fašista i nefašista, naročito među mladima.

PAZOLINI: To je ono na šta sam mislio kada sam pričao o voznom redu. Da li ste ikada videli one lutke, koje toliko zasmejavaju decu, zato što im je telo okrenuto na jednu, a glava na drugu stranu? Mislim da je Toto bio u stanju da izvede taj trik. Tako vidim te sjajne trupe intelektualaca, sociologa, stručnjaka i novinara, pune najboljih namera. Nešto se dešava ovde, a njima su glave okrenute na drugu stranu. Ne kažem da nema fašizma. Samo kažem sledeće: ne pričajte mi o moru, ako smo u planini. To je drugačiji predeo. Ovde postoji želja za ubijanjem. I ta želja je ono što od nas pravi zlokobnu braću tog zlokobnog neuspeha celog društvenog sistema. I ja bih voleo kada bi bilo lako izdvojiti crne ovce. I ja vidim crne ovce. Mnogo njih. Vidim ih sve. U tome je problem, to je ono što sam rekao i Moraviji. S obzirom na to kako živim, već sam platio cenu. To je kao da sam sišao u pakao. I kada se vratim, ako se uopšte vratim, vraćam se sa onim što sam tamo video, s mnogo toga, u šta ne morate da poverujete. Samo kažem da stalno zatičemo sebe kako menjamo temu, da se ne bismo suočili sa istinom.

KOLOMBO: A šta je istina?

PAZOLINI: Izvinite što sam upotrebio tu reč. Hteo sam da kažem „dokaz“, „činjenica“. Dozvolite mi da to objasnim drugačije. Prva tragedija: opšte obrazovanje, obavezno i pogrešno, koje nas sve gura u istu arenu, u kojoj sve hoćemo da postignemo po svaku cenu. Po toj areni tumaramo kao neka čudna i mračna vojska, naoružana pištoljima i gvozdenim šipkama. Odatle ona, prva klasična podela, po kojoj treba „biti uz slabije“. Ali ja kažem da su, na neki način, svi slabi, zato što je svako žrtva. I svako je kriv, zato što je spreman da se upusti u tu ubilačku igru posedovanja. Naučeni smo da imamo, posedujemo i uništavamo.

Trst, predizborna kampanja 1948. Komunisti i socijalisti na zajedničkoj listi Demokratski narodni front, „Garibaldi“.

nim oblicima dominacije – prihvaćeni su kao nešto pozitivno i čak s još većim žarom nego na drugoj strani, koja ionako nikada nije hrlila da se „prlja“ neposrednom praksom. Progres, razvoj, rad, masovna proizvodnja, fetiš organizacije i administracije, obožavanje tehnologije, doslovno sve konvencije političkog života, liberalno obrazovanje i ceo bagaž malograđanskih „vrednosti“, osim nekih smatranih za „najzaostalije“, bili su zadržani, samo s drugim ideološkim ili tek retoričkim predznakom. Ukratko, težilo se nekim korekcijama *sistema*, ali nije bilo motivacije, želje, rešenosti za potpuno drugačijim načinom *života*.

Milano, predizborna kampanja 1968. Karakterističan detalj s plakata KPI: „Politika + Cilj = TEHNIKA."

Bez tog elementa, na istom terenu – na terenu kapitala – neumoljivi tehnički imperativi svake masivne društvene konfiguracije nameću samo jedan ishod. Ako ljudsko „dobro", dakle, sam život, u krajnjoj liniji, zavisi od ostvarenog *profita* – u takvoj postavci, sve se uvek svodi na pitanje para – onda u svom levičarenju, makar i najiskrenijem, jednostavno ne možete ići predaleko. Potrebe masovnog društva u radu i energiji takođe nećete moći da zadovoljite u duhu bratstva i egalitarizma. Pri tom, u samom tom procesu, menjaju se i ljudi, utoliko što se sve više vezuju za postojeće propozicije i institucije; autonomija i zajednica – kao ideja, iskustvo, odnos – nestaju; stari antagonizmi jenjavaju; ostaju samo njihove pesme i zastave. Nezadovoljstvo i frustracije nastavljaju da se gomilaju, ali to su sada protesti *korisnika*, koji čak i u svojim najekstremnijim ispadima ostaju suštinski *lojalni*, ne nekom režimu ili ideologiji, već jednom načinu života. Nešto od onog duha i intuicije koji se ne mire s takvim stanjem stvari uvek ostaje; ali na širem kulturnom planu, novi život više nije agenda. Revolucija? *Non capisco*

je neki izolovani zlikovac ili je sve neka zavera. To sa zaverama nas posebno oduševljava, zato što nas oslobađa od teškog suočavanja sa istinom. Kako bi bilo lepo kada bi neko, dole u podrumu, dok mi pričamo, kovao planove kako da nas sredi. To je tako lako, to je prosto, a tu je i otpor. Možda ćemo izgubiti neke prijatelje, mislite vi, ali onda ćemo se organizovati i mi ćemo srediti njih, jednog po jednog. I znam da će kada na televiziji opet puste „Da li Pariz gori?"[22] svi to gledati sa suzama očima i želeti da se istorija ponovi, ali na čist i lep način (jedna od posledica protoka vremena jeste da ispira događaje kao fasade kuća). To je prosto, ja sam na jednoj strani, ti na drugoj. Ne zavaravajmo se o ceni u krvi, patnji i kulučenju koju su ljudi i tada morali da plate da bi napravili izbor. Kada vas istorija suoči s takvim vremenima ili trenutkom, izbor je uvek tragedija. Ali suočimo se s tim, tada je bilo lakše. Uz pomoć hrabrosti i savesti, normalna osoba je uvek mogla da odbaci fašističku Republiku Salo ili onu nacističku, esesovsku, makar u svom unutrašnjem životu (gde svaka prava revolucija i počinje). Ali danas je drugačije. Danas vam može prići neko ko izgleda kao prijatelj, neko dobar i ljubazan, ali ko je kolaborator (recimo neke televizijske stanice). Treba nekako zaraditi za život, a to nije zločin. Neko drugi, razne grupe, prilaze vam agresivno, sa svojom ideološkom ucenom, upozorenjima, propovedima, anatemama, koje su takođe pretnje. Oni marširaju sa svojim parolama i zastavama, ali po čemu se takvi razlikuju od „vlasti"?

KOLOMBO: Dobro, šta je onda, po vama, vlast? Odakle dolazi, gde se nalazi?

PAZOLINI: Vlast se nalazi u celom tom obrazovnom sistemu, koji nas deli na podanike i gospodare. Opet, taj obrazovni sistem formira sve nas, od takozvane elite, do onih najsiromašnijih. To je razlog zašto svi žele iste stvari i da se ponašaju na isti način. Da sam imao pristup upravnom odboru ili mogućnost da izvedem neki manevar na Berzi, iskoristio bih to. Ovako, koristim štanglu. To znači da sam spreman da silom dođem do onoga što želim. A zašto to želim? Zato što su

[22] Igrani film, *Paris brûle-t-il?* (René Clément, 1966), o oslobođenju Pariza 1944.

tako ne biste i vi ostali sami, bez sredstava koja su vam potrebna? Mislim na sredstva ili alate za izražavanje, na…

Pjer Paolo Pazolini: Da, razumem. Ali nije da samo pokušavam da dođem do te čarobne misli, ja zaista verujem u to. Ne u smislu vidovnjaštva. Naime, znam da ako stalno udarate čekićem u isto mesto na kraju možete da srušite celu kuću. Mali primer su i radikali (Radikalna partija; Parito Radicale, PR), šačica ljudi koja je uspela da probudi svest cele zemlje (znate da se ne slažem uvek s njima, ali upravo sada se spremam za njihov kongres). Ali, istorija je ta koja pruža najbolji primer. Suprotstavljanje je uvek bilo suštinski važan čin. Sveci, pustinjaci, čak i intelektualci. Tu nekolicinu onih koji su stvarali istoriju čine oni koji su rekli „ne“, a ne dvorjani i kardinalske sluge. Da bi imalo smisla, to odbijane mora da bude veliko, celovito, a ne samo u ovoj ili onoj stvari, „apsurdno“ i to ne na neki dobar način. Ajhman je, dragi moj, bio prilično razuman. Šta mu je onda nedostajalo? Nije odmah rekao „ne“, na samom početku, dok je bio običan administrativac, birokrata. Mogao je da kaže nekim svojim prijateljima, „Ne sviđa mi se Himler“. Mogao je da promrmlja nešto, kao što se krišom priča u izdavačkim kućama, novinskim redakcijama, kuloarima vlasti, na televiziji. Mogao je čak da protestuje zbog toga što se vozovi sa deportovanima zaustavljaju samo jednom dnevno, zbog njihovih potreba, zbog hleba i vode, iako bi dva zaustavljanja možda bila praktičnija i ekonomičnija. Ali, nijednom nije zaustavio mašinu. Prema tome, možemo da govorimo o tri stvari. Šta je to što nazivate „situacijom“ i zašto bi je trebalo zaustaviti ili uništiti? I kako?

KOLOMBO: Dobro, opišite onda „situaciju“. Dobro znate da vaša dela i jezik imaju nešto od efekta sunca koje se probija kroz prašinu. To je lepa slika, ali malo šta se može jasno videti ili razumeti.

PAZOLINI: Hvala vam na poređenju sa suncem, ali očekujte mnogo manje od toga. Sve što tražim jeste da se osvrnete oko sebe i vidite tragediju. U čemu je tragedija? U tome što nema više ljudskih bića; tu su samo te čudne mašine, koje se stalno sudaraju. A mi, intelektualci, gledamo u vozni red od pre godinu dana ili od pre deset godina i kažemo: baš čudno, zar ti vozovi ne bi trebalo da idu tuda i kako to da su se onda sudarili? Ili je mašinovođa lud ili

di cosa stai parlando. To ne znači da se više ništa ne može bitno promeniti već samo da od toga nikada ništa nije ni moglo da bude u ravni i sa idejama koje smo upravo naznačili. Nikakvi materijalni, programski i tehnički uslovi ne mogu da zamene volju za drugačijim životom, koja se može iskusiti i razvijati samo na ličnom planu, kao aktivni, lični čin, u svakodnevnoj interakciji s drugim takvim voljama. Treba spasavati i obnoviti samu srž života, naša bića i odnose, naše dane i noći, svetove u kojima realno živimo – a ne „Svet“, „Društvo“, „Planetu“. To je jedina realna polazna tačka.

Ovde se možda zalećem sa svojim tezama, ali to je opet Pazolini. Bila je to jedna od glavnih tačaka prepoznavanja; taj vitalni, čulni (on bi rekao „egzistencijalni“) aspekt njegove misli, ta osetljivost na ono što nas zaista vezuje za život. To sasvim sigurno nisu formalni i tehnički parametri već konkretni kvaliteti: ukus, draž, dubina, punoća iskustva, poverenje, samopouzdanje – sve ono što može da cveta samo u zajednici, kao glavnom ljudskom odnosu. Pazolini je polazio od tela, lica, gestova, narečja, ambijenata, umeća i običaja, koju su mu toliko značili, a koji su počeli da nestaju, doslovno preko noći. Svako od nas može poći od nečeg drugog, ali suštinski istog. Sve to su realni kvaliteti ljudskog stanja. Šta, bez tih *draži*, znače „progres“, „tehnološki razvoj“, „životni standard“, „demokratija“, „građanska prava“? Naša dezorijentacija je, u tom pogledu, potpuna.

U to vreme, Pazolini je bio jedan od retkih – u Italiji možda jedini – koji je upozoravao da je kapitalizam postao ljudsko stanje; da to više nije nešto odvojeno od nas; da stari antagonizmi više nisu operativni; da se kapitalizam mora posmatrati *antropološki*, kao kultura, kao način i shvatanje života, a ne samo kao oblik proizvodnje i uprave; samim tim, da se može prevazići samo kao kultura, dakle, kao celina, drugom kulturnom paradigmom, koja sa ovom ne bi imala nikakve dodirne tačke – osim onog nasušnog ljudskog sadržaja, koji je, *sve do sada*, odolevao svim društvenim formacijama. Pitanje je da li će, u mutaciji kroz koju prolazi u suštinski novom, ekstremno tehnicizarnom i administriranom miljeu, odoleti i ovoj. Za tako nešto, nije dovoljna samo drugačija „kulturna produkcija“ – drugačija umetnost, edukacija i propaganda – kao što nisu dovoljni, a verovatno ni mogući, samo neki tehnički pomaci:

pre svega, taj večito snevani spoj kapitalističke cirkulacije (proizvodnja, promet, nove tehnologije) i socijalističke redistribucije. Potrebna je potpuno nova vizija života – svakodnevnog života; neka *drugost* (alterità), a ne samo „alternativa“, kako to kaže Pazolini.

To je krajnje neizvestan ishod i sve neprivlačniji ili sve nerazumljiviji predlog, ali i nesumnjiva propozicija, ako neko još razmišlja o izlasku iz ove „malograđanske entropije“ (ili „buržoaskog zla“, kako to još otvorenije kaže Pazolini). Ali to je, kao i danas, bilo nemoguće dočarati aktivistima, intelektualcima i teoretičarima, koji su u svemu životnom i svakodnevnom, osim u nekim racionalno usvojenim stavovima – u usvojenoj „liniji“ – sledili vladajući princip stvarnosti, koji je mogao biti samo onaj nasleđeni, malograđanski.

I ako je tako bilo u Italiji – u kojoj se levica nije nametala odozgo, kao vlast, ali od koje opet nije ostalo ništa, osim mlakog, liberalnog bućkuriša partija i pokreta socijaldemokratske orijentacije – kako gledati na one koji i danas sve očekuju od suštinski istih koncepata i oblika delovanja?

To je kompleks koji se, u Evropi i drugde, formirao posle Drugog svetskog rata, te glavne prekretnice u razvoju nove tehničke organizacije. Hroničar te promene u slučaju Italije bio je Pazolini. Stari svet, na čijem se nestanku toliko radilo, u ime nečeg boljeg, pokazalo se, bio je prepun rupa, koje su još uvek ostavljale prostora za samoodređenje, makar samo na marginama, samo što su one nužno bile šire: tehnike vlasti još nisu bile toliko efikasne; svici su još mogli da luduju. Novi režim, nastao kroz spregu striktne tehničke organizacije, koja je u poslednjem svetskom ratu naučila kako da se otarasi svih skrupula, i, makar na Zapadu, liberalne administrativne revolucije, doneo je, pod izgovorom „slobode“ („građanskih prava“) i inkluzivnosti (svi su, naravno, dobro došli u svet rada i potrošnje), nezabeležen stepen uniformnosti i korisničke zavisnosti. To je i kontekst u kojem se razvijala Pazolinijeva misao, uporno se držeći svog nezavisnog položaja – „daleko iza ili daleko ispred svog vremena (ili oboje u isti mah)“, kako je tu poziciju Pazolini pokušao da dočara svom zamišljenom Napolitancu, Đenarijelu. (Ili kao što je pisao na drugom mestu: „Ja sam sila prošlosti… moderniji od bilo kog modernog.“) Značaj osećaja za ono

Svi smo u opasnosti

Poslednji intervju s Pjerom Paolom Pazolinijem

Uvod (Furio Kolombo)

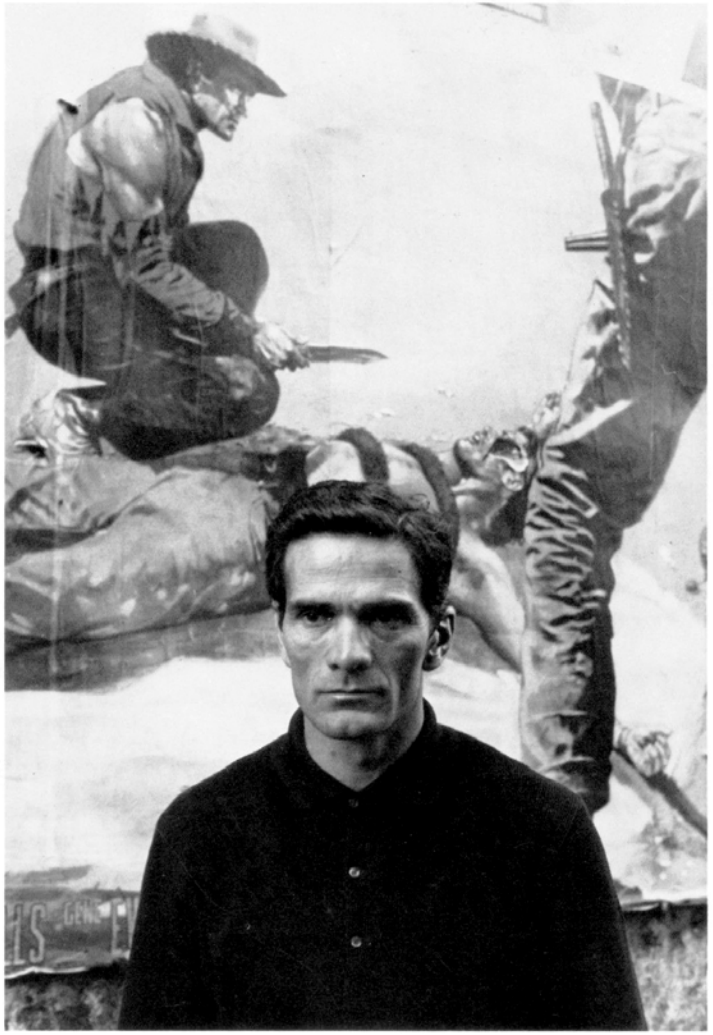
Ovaj razgovor je vođen 1. XI (1975), između četiri i šest sati popodne, nekoliko sati pre Pazolinijevog ubistva. Želim da naglasim da ovaj naslov nije bio moja već njegova ideja. Tačnije, na kraju razgovora, kada smo se, kao i ranije, u nekim stvarima našli na suprotnim stranama, pitao sam ga da li bi hteo da sam da neki naslov za intervju.

Malo se zamislio, rekao kako to nije važno, promenio temu, da bi nas onda nešto vratilo na motiv koji se često provlačio kroz njegove odgovore. „To je klica, suština svega“, rekao je. „I ne znate ko sve ovog časa razmišlja da vas ubije. Uzmite to kao naslov, ako hoćete. 'Zato što smo svi u opasnosti'.“

Furio Kolombo, *l'Unità*, 9. V 2005.

Intervju

Furio Kolombo: Pazolini, u svojim člancima i drugim tekstovima, na razne načine ste pokazali šta sve prezirete. Vodili ste usamljeničku borbu protiv mnogo stvari, institucija, uverenja, osoba, vlasti. Da bih pojednostavio, nazvaću sve to „situacijom“, a vi ćete znati da mislim na celu tu scenu protiv koje se inače borite. Sada mogu da postavim jedan prigovor. To „stanje“, sa svim nedaćama koje opisujete, sastoji se i od svega onoga što jednog Pazolinija čini mogućim. Mogao bih da kažem: sve to je plod vašeg zalaganja i talenta. Ali, šta je sa sredstvima? Sredstva potiču od „situacije“. Izdavaštvo, film, organizacija, čak i predmeti. Recimo da ste obdareni čarobnom mišlju. Jedan mali gest i sve što mrzite nestaje. Ali, šta bi bilo s vama, zar



Pasolini u vreme romana *Una vita violenta*, oko 1959.

Scena iz Pazolinijevog dokumentarca *Appunti per un'Orestiade Africana*, 1970. Devojke iz plemena Wagogo (Gogo, Gongwe), iz Tanzanije.

iza i *izvan* ovog režima (kod Pazolinija, ovo drugo je značilo posebnu naklonost prema nekim aspektima života Trećeg sveta), koji seže mnogo dalje od bilo kakve nostalgije, ovde smo dovoljno naznačili; šta je „daleko ispred"? Opet ta prastara ideja o samoodređenju, o disanju punim plućima, nešto za šta bi se *tek trebalo* izboriti. Nijedna ideja, u isti mah tako drevna i avangardna, ne stoji u većoj opoziciji spram tog glavnog sadržaja moderniteta, sve temeljnijeg onesposobljavanja ljudskih bića za autonomiju i konvivijalnost, za život bez otuđenih posrednika-institucija. Kod Pazolinija je sve bilo prožeto tim otporom i tom žudnjom, do pucanja, ali je i ostalo za dlaku nedorečeno (uslovno rečeno: tu smo i mi, koji bismo to mogli doreći, uz neznatan napor); opet, primetio je toliko toga drugog, što je onima koji su suviše lako prihvatali obećanja „modernizacije" moralo ostati skriveno.

Zbog svega toga, ovi tekstovi, čak i oni naizgled najefemerniji – neki Pazolinijevi polemički članci iz novina, na primer, u kojima je platio najveći danak „realpolitičkom“ angažmanu[2] – imaju pravi klasični kvalitet: Pazolinija danas možemo da čitamo kao što je u on u svoje vreme čitao autore iz klasične epohe, samo što nam je vreme iz kojeg nam se on obraća ipak bliže. U druženju s takvom literaturom, samo gubimo, ako ne idemo dalje od slaganja ili neslaganja s piščevim polazištima i zaključcima, iako je neki stepen saglasnosti verovatno neophodan (toga ovde ima dovoljno): stvar je u zapažanjima, naglascima, uglu posmatranja, u onome što neki nezavisni duh vidi *usput*, između tih krajnjih tačaka svog izlaganja. „Klasični svet“, koji Pazolini često evocira, nije neka akademska ili književna kategorija već carstvo nijansi, dubine, raznolikosti, detalja, bogatog, živog iskustva. To je ono što ovde ne prestaje da iznenađuje i nadahnjuje. Usput se možemo i posvađati s Pazolinijem, ali sigurno nisam jedini koji je, posle svih tih svađa, počeo da ga citira ili uzima za polazište, u celom nizu kritičnih pitanja.

Zbirka je podeljena na nekoliko celina. Nekima prethode uvodi pisani za buklete i žurnale anarhije/ blok 45 iz 2013–2014, nekima nešto kraća objašnjenja konteksta i izvora. Mali odlomci iz tekstova koji nisu prevedeni u celini i kojima je knjiga pomalo prošarana, trebalo bi da nagoveste šta se sve može pronaći u delu osobe koja je ovde poznata pre svega kao filmski režiser.[3] U poslednjem, najproizvoljnijem poglav-

[2] A opet, kakva lekcija za današnje „kolumniste“! Treba, međutim, napomenuti da se Pazolinijevo žurnalističko iskustvo, formalno i sadržajno, nikada nije ograničavalo na klasični žurnalizam, niti samo na saradnju s nekoliko najčitanijih štampanih medija, iz perioda 1973–1975 (poglavlja-bukleti *Olovne godine* i *Dragi Đenarijelo*). Tu su i njegovi članci i polemike iz komunističke publikacije *Vie nuove* (u periodu 1956–1965) i časopisa *Nuovi argomenti* (još od 1953), što je ovde, nažalost, predstavljeno samo u nekim odlomcima. Takođe, zapanjuje i njegova aktivnost u živim polemikama i debatama, još od polovine pedesetih godina; učestvovao je, doslovno do poslednjeg dana, na bezbrojnim tribinama, književnim i naročito političkim, širom Italije, od lokalnih debatnih kružoka i poluileglanih ultralevičarskih ćelija, do velikih javnih tribina i političkih skupova.

[3] Samo podsećam na nešto što ipak ne bi trebalo da je toliko nepoznato: Pazolini je svoj prvi film snimio tek 1961 (*Accattone*), u svojoj trideset devetoj godini. Do tada je već bio smatran za najvažnije novo ime u italijanskoj književnosti. Tokom

Neobjavljeni autointervju

Sada mi je već uspelo da zaboravim kakva je bila Italija do pre deset godina, ili manje; i pošto nemam nikakvu alternativu, ostaje mi da prihvatim Italiju kakva je postala. To džinovsko zmijsko leglo, u kojem su svi, uz neke izuzetke i nešto malo izmoždene intelektualne elite, samo zmije, glupe i podmukle, neprepoznatljive, dvosmislene, odbojne…

I sve to zbog a) njihovog degradirajućeg kompulzivnog konzumerizma, b) obaveznog školovanja, koje ih u isti mah čini frustriranim zbog njihovog neznanja i tako arogantnim, zbog onih nekoliko moralističkih i pseudodemokratskih gluposti koje su nabubali, c) televizije, koja im, svojim jezikom, prikazuje modele življenja i vrednosti, koji, budući da su samo predstave, ne dopuštaju logičan odgovor, i d) bezbroj drugih razloga, međusobno konkurentskih i bez izuzetka nastalih po istoj matrici, koja je izmenila samu prirodu ekonomske moći.

Tome se sada treba prilagoditi. A pošto je prilagođavanje poraz i pošto poraz čini čoveka agresivnim i čak pomalo okrutnim, odatle *Salò*, ili možda *salaud* (gad, kopile, đubre). Ovaj film daleko prekoračuje granice uobičajenog izlaganja, tako da ću morati da se izrazim u drugim okvirima. To je novi pristup. Novi režiser. Spreman za moderni svet…

Posle *Salò*, napraviću jedan film koji mi leži na srcu[21] i onda se povući u svoju kuću na selu, da bih napisao knjigu o svom životu…

Recimo da sa *Salò* i narednim filmom, završavam svoju filmsku karijeru.

P. P. Pasolini, „Autointervista“, *Le regole di un'illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, str. 319.

[21] Verovatno *Porno-Teo-Kolossal*, za koji je uradio kompletan nacrt (njegova vizija kraja sveta), iako je godinama unazad najavljivao i film o svetom Pavlu.

te (predgrađa), Đorđa Kataldija (Girogio Cataldi), koga sam upoznao za vreme snimanja filma *Accattone*; zatim jednog pisca, Uberta Paola Kvintavalea (Uberto Paolo Quintavalle) i konačno jednog glumca, Paola Bonačelija (Paolo Bonacelli).

A ko će igrati četiri „stare kurve", pripovedačice?

Biće to tri prelepe žene (četvrta će biti pijanistkinja, zato što ovde u stvari imamo samo tri Ciklusa): Elen Siržer (Hélène Surgère), Katerina Borato (Caterina Boratto) i Elza de Đorđi (Elsa De Giorgi). Pijanistkinja će biti Sonja Savjanž (Sonia Saviange). Izabrao sam dve francuske glumice, pošto sam u Veneciji gledao Vekijalijev (Paul Vecchiali) film *Femmes femems* (1974): veoma lep film, u kojem su te dve glumice, u francuskom jezičkom kontekstu, bile „uzvišene" (ali zaista uzvišene).

A žrtve?

Sve mladići i devojke, neprofesionalci (makar delimično: devojke sam izabrao među modelima, zato što, naravno, moraju da imaju lepa tela i da se, iznad svega, ne plaše da ih pokažu).

Gde snimate?

U Salo (eksterijeri), Mantovi (enterijeri i eksterijeri, u kojima se dešavaju scene otmica i racija), u Bolonji i okolini: u gradiću Reno, koji će poslužiti kao zamena za uništeno selo Marcaboto…

Znam da je snimanje počelo pre dve nedelje. Možete li nam reći još nešto o svom delu?

Poštedite me toga, molim vas. Nema ničeg sentimentalnijeg od režisera koji priča o svom delu za vreme snimanja.

P. P. Pasolini, „Autointervista", *Le regole di un'illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, str. 319.

Bertoluči, Pazolini i član filmske ekipe, na snimanju filma *Accattone*, 1961.

lju ili bukletu, nanizani su odlomci i komentari koji dodatno ilustruju neka najkontroverznija pitanja. Biografski podaci stižu iz prve ruke, u samim tekstovima, najviše u razgovorima i nekim napomenama, tako da tome nije posvećena neka posebna celina. Tu je i izabrana bibliografija, kao dodatni orijentir, iako je te podatke danas lako proveriti i drugačije. Čitaocima je ostavljeno da istražuju dalje i tako možda prevaziđu sve nužne nedostatke bilo kog izbora.

pedesetih godina, objavo je tri zbirke poezije, među kojima je ona posvećena Antoniju Gramšiju, *Le ceneri di Gramsci*, iz 1957, bila prava senzacija, koja se i danas smatra za klasik. Na početku rediteljske karijere, za njim su već bila dva velika sudska procesa, koja su uzdrmala celu Italiju, zbog njegova prva dva romana, *Ragazzi di vita* (1955) i *Una vita violenta* (1959), proglašena za opscene. Sve to su pratili bezbrojni članci, prikazi, polemike i druga kraća proza, uz nekoliko uredničkih ostvarenja, među kojima su i dve velike antologije poezije italijanskih narečja (*Poesia dialettale del Novecento*, 1952; *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, 1955). Opet, filmski zanat je pekao još od polovine pedesetih godina, pre svega kao vrsni scenarista, stručnjak za lokalna narečja, između ostalog, i u dva Felinijeva filma, *Le notti di Cabiria* (1957) i *La dolce vita* (1960).

Na kraju, ovaj izbor ipak ostaje samo gruba, radna verzija. Izostavljeno je previše toga. Koliko sam stigao da vidim, krstareći, prvo nasumično, ali ipak s nekom pažnjom, onda već omamljeno, uzduž i popreko tog nepreglednog opusa, naročito su zanimljivi Pazolinijevi članci i polemike iz vremena saradnje s časopisima *Vie nuove* i *Nuovi argomenti*, kasnije sakupljeni u zbirke *Le belle bandiere. Dialoghi 1960–65* (1977) i *Il chaos* i (1979); ili neki njegovi duži intervjui, koji su se takođe pojavili kao posebna izdanja (naročito, *Il sogno del Centauro. Incontro con Jean Duflot, 1969–1975*). Ali tu je i more drugih intervjua, eseja i beleški koji su pratili njegove filmove, kao i nedovršeni roman *Petrolio* (1972–1975), „neka vrsta *summe* svih mojih iskustava, svih mojih sećanja"… Šta tek reći za njegovu glavnu zbirku eseja o jeziku, književnosti i filmu, *Empirismo eretico* (1972)… Ili za tih *par hiljada* stranica poezije, iz kojih odmah možemo izdvojiti autobiografsku poemu *Poeta delle ceneri* (1966–1967), koja bi se ovde svakako dobro uklopila… Na kraju vas prosto obuzme očaj. Ali onda se ipak bacite u to more. Kao nekim čudom, stvari počinju da vam se obraćaju i da same zauzimaju svoje mesto. Za sada, reklo bi se da se dobro slažu. Videćemo da li će im se pridružiti još neka. Ali i ovo bi trebalo da bude dovoljno uzbudljivo!

AG, 2015 (2022).

vi moćnici ne rade ništa drugo osim što pišu propise i onda ih redovno sprovode.

Oprostite mi što se vraćam na praktične stvari: ali kako se to odvija u filmu?

Vrlo jednostavno, manje-više kao i u de Sadovoj knjizi: četiri moćnika, u ontološkom smislu, i zato proizvoljna (vojvoda, bankar, predsednik suda i biskup), „svode na stvari" svoje ponizne žrtve. To se dešava u nekoj vrsti mistične predstave, koja, u skladu s nečim što je možda bila de Sadova namera, ima neku vrstu danteovske formalne organizacije. To je Predvorje pakla, sa svoja Tri kruga (ciklusa). Glavna slika (metonimijska) jeste akumulacija (zločina) – ali i hiperbola (zato što želim da idem dalje od granica podnošljivosti).

Ko su glumci koji igraju četvoricu monstruma?

Ne znam da li su monstrumi. U svakom slučaju, ništa manje ili više nego njihove žrtve. U izboru glumaca služio sam se svojom uobičajenom „kontaminacijom": izabrao sam jednog sporednog glumca, koji za dvadeset godina karijere nije izgovorio ni jednu jedinu reč, Alda Valetija (Aldo Valletti); zatim jednog starog prijatelja iz rimske *borga-*

Da, to je ono što želim da postignem. Pored toga što je metafora seksualnog odnosa (obaveznog i ružnog) koji nam danas nameće tolerancija konzumerističkog režima, sav seks u *Salò* (a ima ga u ogromnim količinama) jeste i metafora za odnos između vlasti i onih koji su joj potčinjeni. Drugim rečima, to je prikaz (možda oniričkі) onoga što je Marks nazvao komodifikacijom ljudskih bića: svođenja tela na stvar (kroz izrabljivanje). Prema tome, seks bi u mom filmu trebalo da igra jezivo metaforičnu ulogu. Potpuno suprotnu onoj iz *Trilogije* (ako je seks u represivnom društvu takođe bio nevino izrugivanje vlasti).

Ali „120 Sodome" se dešava u Salo, 1944?

Da, u Salo i Marcabotu. Za simbol sam uzeo vlast koja individue pretvara u predmete (kao u boljim filmovima Mikloša Janča[19]), fašističku vlast, u ovom slučaju fašističku vlast Republike Salo.[20] Ali to je, dakle, simbol. Taj stari oblik vlasti mi je olakšao prikazivanje svega toga. U stvarnosti, u celom filmu sam ostavio veliku praznu marginu, u kojoj se ta arhaična vlast proširuje u simbol svake vlasti, koja se u mašti može javiti u svim mogućim oblicima... I onda... Evo: vlast je anarhična. Konkretno, nikada nije postojala vlast anarhičnija od one iz vremena Republike Salo.

I kako se onda de Sad uklapa u sve to?

Uklapa se, uklapa, zato što je de Sad bio veliki pesnik upravo te anarhične vlasti.

Na koji način?

U vlasti – svakoj vlasti, zakonodavnoj izvršnoj – ima nečeg bestijalnog. Kroz svoje zakone i prakse ona u stvari ne radi ništa drugo osim što sankcioniše i sprovodi najiskonskije i najbezumnije nasilje jačih nad slabijima; to je jest, dopustite mi da to ponovim, nasilje izrabljivača nad izrabljivanima. Anarhija izrabljivanih je beznadežna, idilična i, iznad svega, nerealistična, večito neostvarena. S druge strane, anarhija vlasti s velikom lakoćom sprovodi u stvarnosti svoje zakone i prakse. De Sado-

[19] Miklós Jancsó (1921–2014), mađarski reditelj i scenarista.

[20] U originalu Pazolini kaže vlast „repubblichino" – vlast „republikanaca", sledbenika Republike Salo; ponekad se koristi i kao sinonim za samu Republiku Salo.

KOMPLET PAZOLINI
Pregled sadržaja

PRVI DEO: SALÒ (buklet br. 1)

Komplet Pazolini (ili *Povratak svitaca: Izbor tekstova, 1959–1975*)

Predgovor za *Komplet Pazolini* (za zbirku u celini)

Salò: Uvod

Odricanje od *Trilogije života* (1975)

PAZOLINI IZBLIZA (1975)

Prolog — 120 dana — *Salò* — Mladi — Konzumerizam — Ciklus manija — Antropološka mutacija — Ciklus govana — Vlast — Ciklus krvi — Slike i reči — O metodi — Sloboda — Iluminacija

Pazolini o de Sadu (1975)

Beleške o filmu *Salò* (1974–1975)

Seks kao metafora vlasti (1975)

Neobjavljeni autointervju (1975)

Svi smo u opasnosti: poslednji intervju (1975)

Ostija

DRUGI DEO: DRAGI ĐENARIJELO (buklet br. 2)

Nesrećna omladina (1975)

ĐENARIJELO: pedagoška rasprava (1975)

Kako te zamišljam — Kako ti sigurno zamišljaš mene — Još nešto o tvom učitelju — Kako ćemo razgovarati — Plan rada — Prva lekcija, koju mi je održala jedna zavesa — Naša nemoć pred pedagoškim jezikom stvari — Mi smo jedno drugom stranci, kažu šoljice za čaj — Kako se promenio jezik stvari — Bolonja, konzumeristički i komunistički grad — Momci su dvostruko veći konformisti — Živi su, ali trebalo bi da su mrtvi — Tako smo lepi, budimo onda prljavi — Madone više ne liju suze

TREĆI DEO: OLOVNE GODINE (buklet br. 3)

Akulturacija i akulturacija (1973)

Oblik grada (film, 1973)

Pier Paolo Pasolini, foto Jonas Mekas, 1967.

Zašto?

„Okrutan" film bi morao da bude otvoreno politički (u isto vreme destruktivan i anarhičan) i zato neiskren. Možda sam, pomalo proročki, osetio da bi u ovom trenutku najiskrenije bilo da napravim film o obliku seksualnosti čija je razdraganost kompenzacija (kao što je zaista i bila) za represiju – o fenomenu kojem je došao kraj, zauvek. Za vrlo kratko vreme, tolerancija će učiniti seks tužnim i opsesivnim. U *Trilogiji* prizivam duhove likova iz svojih ranijih realističkih filmova. Bez osude, naravno, ali s tako žestokom ljubavlju za „izgubljenim vremenom" da to postaje osuda, ne nekih aspekata ljudskog stanja već cele naše sadašnjosti (nužno popustljive). Sada živimo u tom neopozivom trenutku: prilagodili smo se. Naše pamćenje je uvek slabo. I tako živimo u onome što se dešava danas: u represiji koju nameće tolerantna vlast, najstrašniji od svih mogućih oblika vlasti. U seksu nema više ničeg razdraganog. Mladi su ružni ili očajni, pokvareni ili poraženi...

Da li je to ono što želite da kažete sa filmom „Salò"?

Ne znam. To je ono što sam „iskusio". To ne mogu da ignorišem. To je stanje duha. To je ono što me opseda u mislima, što me lično pogađa. Prema tome, možda je to ono što želim da izrazim u *Salò*. Seksualni odnos je jezik (to sam, što se mene tiče, izrazio vrlo jasno i eksplicitno, naročito u *Teoremi*): jezici ili sistemi znakova sada se menjaju. U Italiju su se jezici i sistemi znakova seksa u poslednji nekoliko godina radikalno promenili. Ne mogu da budem pošteđen evolucije lingvističkih konvencija društva u kojem živim, uključujući i one u vezi sa seksualnošću. Seks je danas postao ispunjavanje društvene obaveze, umesto da bude uživanje koje se suprotstavlja društvenim obavezama. To je dovelo do pojave oblika seksualnosti radikalno drugačijeg od onog na koji sam navikao. Prema tome, trauma je za mene bila (i jeste) skoro nepodnošljiva.

Ukratko, kada je reč o „Salò"…

Seks je u *Salò* prikaz ili metafora te situacije, onoga što smo iskusili poslednjih godina: seks kao obaveza i ruglo.

Ali, koliko sam shvatio, imali ste i druge namere, možda manje interne, direktnije...

Seks kao metafora vlasti

Autointervju

Da li ovaj film ima neke preteče u vašem delu?

Da. Podsećam vas na *Porcile* (Svinjac, 1968). Tu je i *Orgia*, pozorišno delo koje sam lično režirao (u Torinu, 1968). Prvobitno je i *Teorema* trebalo da bude pozorišni komad (objavljena kao film, 1968). De Sad je došao preko teatra „okrutnosti", preko Artoa, i ma koliko to izgledalo čudno, preko Brehta, autora koga ranije nisam mnogo voleo, da bih onda prema njemu razvio naglu, iako ne i preveliku ljubav, upravo u godinama koje su neposredno prethodile pojavi protestnog pokreta.

A „Salò"?

Da, tako je, *Salò* će biti „okrutan" film, toliko okrutan da ću (pretpostavljam) morati da se distanciram, da se pretvaram kako ne verujem u njega, da se poigravam s njime, na pomalo jeziv način... Ali, dopustite mi da završim ono što sam počeo da pričam o tome šta je prethodilo ovom filmu. Godine 1970. bio sam u dolini Loare. Tražio sam lokacije za snimanje *Dekamerona*. Tamo su me pozvali na jednu debatu, sa studentima sa Univerziteta iz Tura. Franko Kanjeta[16] predaje tamo i on mi je dao da pročitam knjigu o Žilu de Reu[17], kao i dokumente o njegovom suđenju. Mislio je da bi mi to moglo poslužiti za neki film. Nekoliko nedelja sam ozbiljno razmišljao o tome (pre nekoliko meseci u Italiji je izašla divna biografija Žila de Rea, koju je priredio Ernesta Ferera).[18] Naravno, odustao sam od toga. Bio sam suviše obuzet *Trilogijom života*.

[16] Franco Cagnetta (1926–1999), italijanski antropolog.

[17] Gilles de Rais (1405–1440), maršal Jovanke Orleanke, uhapšen i obešen kao nekrofil, koji je ubio na stotine dece. Prema nekim istoričarima, moguće je da je bio žrtva crkvene intrige.

[18] Ernesto Ferrero, *Barbablù. Gilles de Rais e il tramonto del Medioevo*, Einaudi, Torino, 1975.

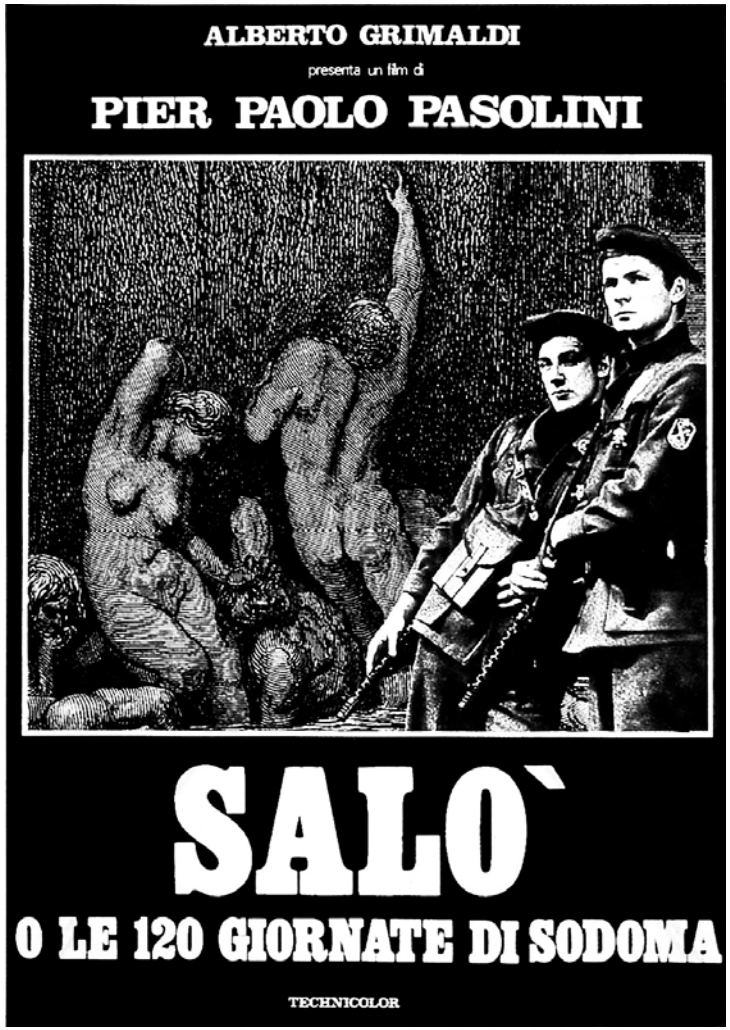
Studija o antropološkoj revoluciji u Italiji (1974)
Dva skromna predloga za ukidanje kriminala u Italiji (1975)
Izvan Palate (1975)
Demohrišćanskim vođama treba suditi (1975)
Bezlična vlast ili O pravom fašizmu i zato pravom antifašizmu (1974)
Kakav je ovo „udar"? Ja znam. (1974)
Vakuum vlasti u Italiji ili „Članak o svicima" (1975)

ČETVRTI DEO: KOMUNIZAM (buklet br. 4)

KPI mladima! (1968)
Apologija (1968)
I Markuze među laskavcima? (1968)
Pismo Ginzbergu (1967)
Otkrivenje Pazolinijevo (1970)
12. decembar (Lotta Continua, film, 1972)
Beleške za poeziju na laponskom (1974)
Referat pripremljen za kongres Radikalne partije (1975)
Trasumanar e organizzar. Razgovor s Pjerom Paolom Pazolinijem (1971)
Injacio Butita: „Ja sam pesnik" (1974)
Beleške za poeziju na južnjačkom dijalektu (1974)

PETI DEO: POVRATAK SVITACA (buklet br. 5)

Razgovor s Ninetom Davolijem (2014)
Ja sam sila prošlosti... (1962)
Pazolini i prošlost (AG)
Sandro Pena: *Mala groznica* (1973)
Vie Nuove (1962)
Via Appia (2014)
Orson Vels i Piter Bogdanovič o Pazoliniju (1973)
Na kraju Italije, na kraju leta (1959)
Izbor iz bibliografije
„Slobodu shvaćam kao pogibiju od namjerno traženih rana" (1970)



„Uvijena“ rekonstrukcija nacističkog ceremonijalizma: njegova golotinja, njegova militaristička jednostavnost, u isti mah dekadentna; njegova razmetljiva i hladna vitalnost; njegova disciplina, koja deluje kao veštački sklad između autoritarnosti i poslušnosti, itd.

Opsesivno gomilanje, do tačke manije, sadističkih ritualnih i organizovanih činova, koji ponekad poprimaju brutalni, spontani karakter.

Ironičnu korekciju svega toga obezbeđuje humor, koji može da iznenada eksplodira u detaljima nečeg zlokobnog, otkrivajući njegovu komičnu stranu. Zavaljujući tome, sve odjednom počinje da treperi, da deluje kao da nije istinito i grubo, upravo zbog tog samosvesnog, teatralnog satanizma. U tom smislu, režija će doći do izražaja u montaži. Tu će pokušati da napravi kombinaciju između ozbiljnosti i nemogućnosti da se bude ozbiljan, između mračnog, krvavog Tanatosa i Baubo (Baubo je grčka boginja oslobađajućeg smeha ili, još bolje, opscenog i oslobađajućeg smeha).

Moglo bi se reći da se u svakom kadru suočavam s problemom kako da gledaoca izložim nekom nesnosnom osećanju, da bih ga odmah zatim oslobodio toga.

1975.

Tekstovi objavljeni u okviru DVD izdanja filma *Sàlo* (BFI, 2008), bez navođenja originalnih naslova i izvora. Na stranici *Euro Screenwritters*, navedeno je da su se tekstovi pojavili u promotivnom materijalu za film, objavljenom u Italiji, 1975, na engleskom i italijanskom jeziku. http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/pier_paolo_pasolini.htm

Deo scenografije i jedna od pripovedačica, „sinjora Vakari“ (Hélène Surgère).

Prvi deo

Salò

ŽAN DIFLO:

Sadašnjost je, dakle, vreme neodređenosti, trenutak dekadencije?

PAZOLINI:

To je pakao.

P. P. Pasolini, „Il sogno del Centauro. Incontro con Jean Duflot, 1969–1975“, *Saggi sulla politica e sulla società*, 1999, str. 1448.

Uvod 25
Odricanje od *Trilogije života* 31
Pazolini izbliza 37
Pazolini o de Sadu 57
Beleške o filmu *Salò* 71
Seks kao metafora vlasti 76
Neobjavljeni autointervju 81
***Svi smo u opasnosti*: poslednji intervju 83**
Ostija 92

vost je prilično rečita. Ali, ta rečita govorljivost je važna iz dva razloga: prvo, ona je deo predstavljanja, kao de Sadov „tekst“, naime, ona otkriva šta likovi misle o sebi i onome što rade; drugo, ona je deo ideologije filma, budući da likovi, koji nasumično citiraju Klosovskog i Blanšoa, prenose poruku koju sam utvrdio i pripremio za ovaj film: o anarhičnosti vlasti, nepostojanju istorije, cirkularnosti između krvnika i žrtava (koja nije psihološka, čak ni u psihoanalitičkom smislu), o instituciji nadređenoj stvarnosti i koja može biti samo ekonomska (sve ostalo, to jest nadgradnja, jeste san ili košmar).

Ideologija i značenje filma

Ne treba mešati ideologiju s porukom, niti poruku sa značenjem. U svom logičnom delu, poruka pripada ideologiji, a u onom iracionalnom značenju. Logična poruka je skoro uvek zla, lažljiva, licemerna, čak i kada je sasvim iskrena. Ko bi mogao da posumnja u moju iskrenost kada kažem da je poruka filma Salo osuda anarhičnosti vlasti i nepostojanja istorije? Ipak, izražena na ovakav način, poruka je zla, lažljiva, licemerna u smislu iste one logike po kojoj vlast nije uopšte anarhična i koja je ubeđena u postojanje istorije. Deo poruke koji pripada značenju filma beskrajno je stvarniji zato što uključuje i ono što autor ne zna, to jest, bezgraničnost njegovih vlastitih društvenih i istorijskih ograničenja. Ali takva poruka se ne može preneti. Ona se može prepustiti samo ćutanju i tekstu. Šta je onda značenje nekog dela? To je njegova forma. Prema tome, poruka je formalistička; i upravo zato beskrajno bogatija svim mogućim sadržajima, pod uslovom da je, u pogledu strukture, dovoljno povezana.

Stilski elementi filma

Zbirka svakodnevnih karakteristika imućnog, buržoaskog života, sve vrlo autentično i precizno: dvoredni sakoi, šljokice, noćni ogrtači, duboki dekoltei, krzna polarne lisice, uglačani podovi, usporeno posluživanje za trpezom, zbirka slika, delom „degenerisanih“ umetnika (futuristi, formalisti); uobičajeni govor, birokratska preciznost, do tačke autokarikature.

rence na dvadeseti vek su njihova odeća, držanje i kuće u kojima žive. Naravno da ima neke disproporcije između četvorice protagonista iz de Sadovog romana i pravih, istorijski poznatih nacista-fašista.

Tu su i neke razlike u psihologiji i ideologiji. Razlike, kao i neke nedoslednosti. Ali to samo naglašava vizionarski aspekt filma, njegov nestvarni, košmarni karakter. Ovaj film je ludački san, koji ne objašnjava ono što se dešavalo u svetu tokom četrdesetih godina. San jezivo logičan u celini i haotičan u svakom svom detalju.

1974.

SALÒ I DE SAD

S praktičnog stanovišta, ako se ima u vidu atmosfera koja je vladala u to vreme, jasno je da se u Republici Salo mogla lako organizovati velika orgija, kao ona koju priređuju de Sadovi protagonisti, u nekoj vili, pod stražom esesovaca. U jednoj frazi, ne tako poznatoj kao tolike druge, de Sad eksplicitno kaže da ništa nije tako duboko anarhično kao vlast – svaka vlast. Prema mojim saznanjima, u Evropi nije postojala vlast anarhičnija od one iz Republike Salo: to što je funkcionisala i kao vlada, bilo je samo bedni dodatak. Ono što važi za svaku vlast, naročito jasno se vidi u tom slučaju.

Pored te anarhičnosti, ono što najbolje karakteriše vlast – svaku vlast – jeste njena prirodna sposobnost da ljudska tela pretvara u stvari. Nacističko-fašistička represija se isticala u tome.

Druga veza s de Sadovim delom jeste prihvatanje i neprihvatanje filozofije i kulture tog vremena. Kao što de Sadovi junaci prihvataju metod – makar na mentalnom ili lingvističkom planu – filozofije prosvetiteljstva, a da pri tom ne prihvataju celu stvarnost koju je onda proizvela, tako i predstavnici fašističke republike prihvataju fašističku ideologiju s one strane svake realnosti. Njihov jezik je u stvari njihov manir, ponašanje, a jezik njihovog ponašanja povinuje se pravilima mnogo složenijim i dubljim od onih ideoloških. Rečnik mučenja je samo formalno povezan sa ideološkim razlozima koji te ljude nagone na mučenje.

Iako je ono najvažnije kod likova iz mog filma njihov podverbalni jezik, njihove reči ipak imaju veliki značaj. Pored toga, njihova govorlji-

Uvod (AG)

Ono što sledi je niz tekstova i razgovora koji gravitiraju oko Pazolinijevog filma *Salo: 120 dana Sodome* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975). To je ujedno bio i njegov poslednji film. Ubrzo posle prvih ograničenih projekcija, 2. XI 1975, Pazolini je ubijen – prvo prebijen, a zatim nekoliko puta pregažen sopstvenim automobilom – pod okolnostima koje su ostale nerazjašnjene. Zvanična verzija govori o seksualnoj aferi; bliski prijatelji i poznavaoci njegovog dela govore o politički motivisanom ubistvu. Sam film, koji je daleko „prešao crtu", ne samo u očima italijanske desnice[1], kao i niz žestokih, kritičkih članaka na račun tadašnjeg demohrišćanskog režima, objavljenih u nekoliko italijanskih dnevnih listova i revija (1973–1975), možda su zaista naveli neke krugove sa italijanske desnice da pokažu dokle se u kritici vladajućeg poretka i nekih njegovih istorijskih preteča (fašizma) može ići. U to vreme, bilo je i drugih slučajeva cenzure ili direktnih obračuna sa onima koji su pokazivali sličnu smelost[2] takođe, bila je reč o periodu koji je u novijoj italijanskoj istoriji ostao upamćen po nezabeleženoj eskalaciji političkog nasilja (*Anni di piombo*, „Olovne godine").

Ipak, iako je slučaj u jednom trenutku bio ponovo otvoren, sudske vlasti su zaključile da nema dovoljno dokaza za pokretanje nove istrage. Zbog nekih poznatih detalja i kontradiktornih izjava jedinog osumnjičenog, Đuzepea Pelozija (Giuseppe Pelosi, koji je 1975. imao sedamnaest godina), muške prostitutke iz Rima, s kojim se Pazolini

[1] Film je bio zabranjen u velikom broju zemalja, uključujući i mnoge zapadne demokratije, skoro dve decenije, a ta zabrana negde važi i dalje.

[2] Blokada filma *Todo modo*, Elija Petrija, iz 1976; progon situacioniste Đanfranka Sangvinetija, najbližeg saradnika Gija Debora, zbog njegovog pamfleta „Verodostojni izveštaj: poslednja šansa za spas kapitalizma u Italiji", iz 1975 (Gianfranco Sanguinetti, *Rapporto veridico sulle ultima opportunita di salvare il capitalismo in Italia*).

navodno sreo i pokušao da ima seksualni odnos, ta kontroverza je ostala aktuelna.[3]

Ovaj deo počinje čuvenim Pazolinijevim *Odricanjem od Trilogije života* (1975), osvrtom na razloge zbog kojih je snimio te filmove (*Dekameron*, 1971; *Kanterberijske priče*, 1972; *Cvet 1001 noći*, 1974), ali i na stanje koje je u međuvremenu prevagnulo. U jednom od najsumornijih i najiskrenijih suočavanja sa svojim vremenom, Pazolini je rešio da se više ne zavarava. „Nevina" nagost tela, igre i vrtlozi nagona, više nisu „poslednji bastioni stvarnosti", autentičnog iskustva; preoteti su, kao i svi ostali aspekti ljudskosti, i ugrađeni u socijalne i bihevioralne im-

[3] U pravom baražu članaka i drugih izjava iz tog perioda, Pazolini je optužio vrh Demohrišćanske stranke za niz poremećaja i zločina, ali i izrazio spremnost da obelodani sva saznanja, do kojih bude mogao da dođe, o umešanosti vlasti u fašističke bombaške napade u Milanu, Breši i Bolonji. Pazolinijeva kampanja bila je tako žestoka da je to navelo tadašnjeg ministra unutrašnjih poslova, Đulija Andreotija (Giulio Andreotti) – inače bivšeg i budućeg premijera Italije, koji je između tih mandata uvek zauzimao neke od ključnih pozicija u vlasti – da javno odgovori na te optužbe. Pazolini je do tada već uveliko bio jedna od glavnih meta desničarske štampe, kao neprekidni, nesvarljivi skandal italijanske kulturne scene (homoseksualac, nezavisni komunista, neposlušni katolik, uporni kritičar građanske „normalnosti"), da bi sa filmom *Salò*, samo na osnovu glasina, pre prvih zvaničnih projekcija, ta tenzija dostigla vrhunac. Šok je bio preveliki, čak i za one koji su rutinski konstatovali kako se od Pazolinija može očekivati „sve" (posle takvih filmova kao što su bili *Teorema* iz 1968. i *Svinjac* iz 1969, s varljivim, iako opet skarednim „predahom" u obliku „Trilogije života", 1971–1974). Preteća pisma su počela da stižu još za vreme snimanja, a poslednje klapne filma snimljene su, na zahtev producenta, uz policijsko obezbeđenje. Sve to ne mora da znači da je Pazolini bio ubijen po nalogu svojih političkih neprijatelja, ali, u političkoj klimi koja je tada vladala u Italiji, s nasiljem koje je prevazilazilo sve što se u istom periodu dešavalo u Evropi (osim, možda, u Severnoj Irskoj, gde su sukobi išli drugom putanjom), ta mogućnost se ne može odbaciti tako lako, kao što su to uradili italijanska policija i sudstvo. Videti, između ostalog, http://www.pasolini.net/ideologia06.htm i dokumentarace, *Pier Paolo Pasolini: a futura memoria* (Ivo Barnabò Micheli, 1986) i *Whoever Says the Truth Shall Die* (*Wie de Waarheid Zegt Moet Dood*, Philo Bregstein, 1981).

Beleške o filmu *Salò*

PREDGOVOR ZA FILM

Ovaj film je kinematografska transpozicija de Sadovog romana *120 dana Sodome*. Želim da naglasim da sam bio apsolutno veran psihologiji likova i njihovih postupaka i da tome nisam dodao ništa svoje.

Čak je i struktura priče identična, iako u očigledno svedenom obliku. Da bih postigao sintezu, oslonio sam se na ideju koju je de Sad svakako ima o na umu – na Danteov *Pakao*. Mogao sam da određene postupke, govore, dane, iz de Sadovog ogromnog kataloga, prikažem na danteovski način.

Tu je i neka vrsta Predvorja pakla (Anti-Inferno), za kojim slede tri ciklusa: C*iklus manija*, C*iklus govana* i C*iklus krvi*. Shodno tome, tu su i tri pripovedačice, umesto četiri, koliko ih ima kod de Sada; četvrta je postala muzičarka – ona daje klavirsku pratnjama pričama ostale tri pripovedačice.

I pored toga što sam bio veran de Sadovom tekstu, uveo sam potpuno novi element. Umesto u Francuskoj, u XVIII veku, radnja se dešava praktično u naše vreme, u Republici Salo, oko 1944, da budem precizniji. To znači da je ceo film, sa svojim nečuvenim, skoro nezamislivim zverstvima, zamišljen kao velika sadistička metafora onoga što se naziva nacističko-fašističkim „distanciranjem" od njihovih „zločina protiv čovečanstva".

Kirval, Blanžis, Dirse i Biskup, de Sadovi likovi (očigledno esesovci u civilu), ponašaju se prema svojim žrtvama potpuno isto kao i nacisti prema svojim. Oni u njima vide predmete i tako automatski uništavaju svaku mogućnost ljudskost kontakta s njima.

To ne znači da je sve to u filmu prikazano na eksplicitan način. Ne, ponavljam, nisam dodao nijednu reč onome što ti likovi kod de Sada govore, niti sam dodao ijedan detalj njihovim postupcima. Jedine refe-

hiljade njih, da bi mogao da ponavlja svoj gest. Ili mora da nauči da veruje kako ubija, ali da ne ubije. Tu mogućnost sam iskoristio u filmu, to nije preuzeto od de Sada. A treća adaptacija koju sam pozajmio od Klosovskog i Blanšoa jeste model boga koji predlažu. Svi ti ničeanski nadljudi koji tela koriste kao stvari jesu drugi oblik boga na zemlji. Njihov model je uvek bog. Negirajući ga, oni prihvataju njegovo postojanje.

BAHMAN: Skatološka tema nikada nije bila prikazana na filmu; ovo će biti prvi grafički opis te perverzije na filmskom platnu. Nema sumnje da će izazvati burne reakcije. Šta ta tema predstavlja u filmu, u metaforičkom smislu?

PAZOLINI: Uglavnom sledeće: da proizvođači, industrijalci, prisiljavaju potrošača da jede izmet. Sva ta industrijski proizvedena hrana je bezvredno đubre.

BAHMAN: Sa ovakvim filmom zalazite na opasan teren, ne samo zato što biste mogli biti neshvaćeni već i zato što biste mogli biti pogrešno shvaćeni. Zar ne mislite tako?

PAZOLINI: Ne, zato što je moj film misterija, srednjovekovna misterija: sveta predstava, samim tim, vrlo enigmatična. To nije nešto što treba shvatiti. Naravno, uvek je prisutan rizik od toga da vas ne shvate ili pogrešno shvate, ali to je sastavni deo filma.[15]

BAHMAN: Kako vidite ovaj film u okviru svog celokupnog dela?

PAZOLINI: To je prvi put da pravim film o modernom svetu.

Gideon Bachmann, „Pasolini on de Sade“, *Film Quarterly*, Vol. 29, No. 2, Winter 1975–1976, str. 39–45.

[15] Pitanje i odgovor iz intervjua od 2. maja 1975, objavljenog pod naslovom „De Sade e l'universo dei consumi“ („De Sad i konzumeristički univerzum“, P. P. Pasolini i Gideon Bachmann), Paolo Pasolini. *Il cinema in forma di poesia*, ed. Luciano De Giusti, Cinemazero, Pordenone, 1979 (takođe, P. P. Pasolini, *Per il cinema*, tomo II, str. 3019–3022). Reč je o istom materijalu od kojeg je napravljen i ovaj intervju, uz svega nekoliko varijacija. Još jedan fragment objavljen je u časopisu *Filmcritica*, n. 256, u avgustu 1975 (*Intervista rilasciata a Gideon Bachmann e Donato Gallo*; P. P. Pasolini, *Per il cinema*, tomo II, str. 3023–3031).

Na snimanju filma *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964.
Foto: Domenico Notarangelo.

perative novog „konzumerističkog režima“. Tom stanju se sada treba prilagoditi, kaže Pazolini. Kako? Filmom *Salò*.[4]

Taj obrt nije bio tako neočekivan, kao što bi se moglo pomisliti: njega sasvim jasno, još od kasnih pedesetih godina, najavljuje niz eseja, članaka i pesama, u kojima se Pazolini uporno suprotstavljao „napretku“, po meri „tehnokratskog kapitalizma“. Njegovu pažnju su naročito privlačili oni prezreni džepovi pučke autonomije, u kojima je malograđanština – desna, leva, liberalna – videla samo smetnju „modernizaciji“, koju treba ukloniti (pored ostalog, relativno autonomni ljudi nisu dovoljno neurotični da bi dovoljno trošili i oponašali nove robe, servise i modele ponašanja). Prvu fazu te promene Pazolini je opisao

[4] Naravno, ni *Salò* nije odoleo rekuperaciji od strane samog medija, filmske industrije; i taj film je imao svoje kopije, ceo žanr. Iako nije doživeo da vidi sudbinu tog filma, Pazolini je već slutio da je kritičkom ili polemičkom potencijalu tog oblika izražavanja, u njegovom slučaju, došao kraj. *Salò* je trebalo da bude njegov poslednji ili pretposlednji film. Videti *Neobjavljeni intervju*.

još krajem pedesetih godina, u maloj seriji članaka o Rimu[5]; zatim u svojoj poeziji i skoro svim filmovima do *Trilogije života*, s kojom se, opet, direktno vratio „nazad". Ali O*dricanje* ne samo da je najeksplicitniji od tih tekstova već je i napisan u toku snimanja filma *Salò*, koji na samom kraju, na poseban način, i najavljuje.

Zatim slede intervju i tekstovi o filmu *Salò*. Glavni materijal su razgovori koje je izraelski novinar Gideon Bahman (Gideon Bachmann) vodio sa Pazolinijem, tokom 1975, za vreme snimanja filma, i koji su kasnije, delimično, objavljeni u dve verzije, filmskoj i štampanoj. Reč je o jednom od poslednjih velikih Pazolinijevih intervjua, u kojem je ovaj detaljno objasnio svoje motive, metod i glavne kritičke preokupacije. Filmski snimak je dugo tavorio u nekoj arhivi, sve dok ga 2006. nije montirao i objavio Đuzepe Bertoluči, pod naslovom *Pasolini prossimo nostro* (Giusepe Bertolucci, 1947–2012, mlađi brat Bernarda Bertolučija). Razgovor iz filma je ovde preveden u celini, a izostavljeni su samo neki nepovezani fragmenti sa samog početka filma, u kojima se čuju glasovi članova filmske ekipe.

Štampana verzija, na osnovu istih razgovora, ali s nešto drugačijim izborom segmenata, objavljena je 1975. godine u američkom časopisu *Film Quarterly*, sa uvodom Gideona Bahmana (zima 1975–1976), kao i u dve italijanske publikacije, opet s nekim varijacijama (1975. i 1979). Reč je o redigovanoj, posebno pripremljenoj verziji, iako uz neke biografske nepreciznosti i opšte ublažavanje Pazolinijevog izraza. U filmu, Pazolini govori neusiljeno, bez podizanja tona, ali i bez dlake na jeziku; naglasak nije toliko na filmskom postupku koliko na kritičkim zapažanjima o modernom društvu; Bahman ili redakcija *Film Quarterly* kao da su procenili da bi za američku publiku to bilo previše; promena tona i pomeranje fokusa su očigledni – iako, srećom, daleko od toga da bismo mogli govoriti o nečemu potpuno ispranom. Opet, moguće je

[5] Serija od tri dokumentarističke vinjete, *Viaggio per Roma e dintorni* (Obilazak Rima i okoline), objavljena maja 1958, u časopisu *Vie Nuove*: „Il fronte della città" (Pravo lice grada, 3. V 1958), „I campi di concentramento" (Koncentracioni logori, 10. V), „I tuguri" (Sirotinjska predgrađa, 24. V). P. P. Pasolini, *Storie della città di Dio: Racconti e cronache romane* (1950–1966), ed. Walter Siti, Turin, Einaudi, 1995; *Stories from the City of God: Sketches and Chronicles of Rome*, New York, Handsel Books, 2003.

film. On nije tako alegorijski kao *Teorema*, koji je bio direktna apologija o silasku boga i njegovom odnosu prema čoveku.

BAHMAN: Ali sada opet koristite metaforu i alegoriju. Šta bi trebalo da znači prikazana zloupotreba seksa?

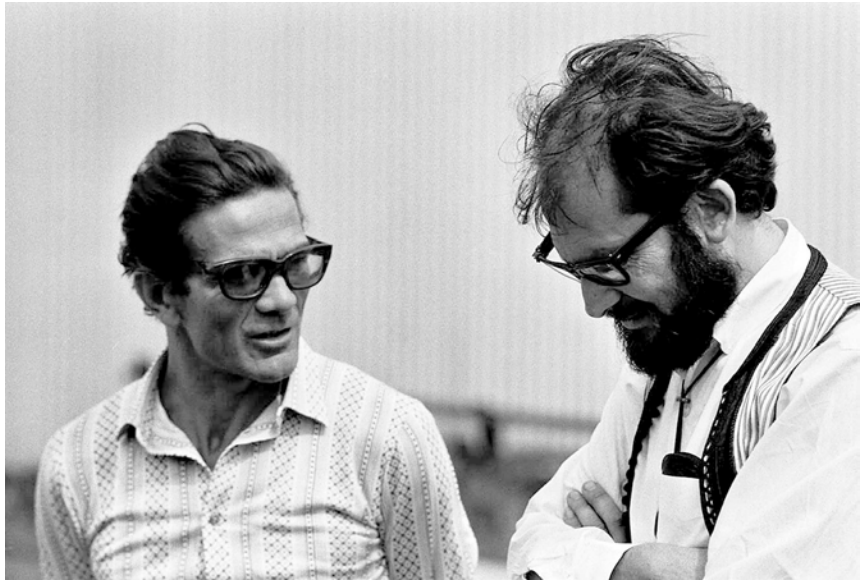
PAZOLINI: Sloboda u heteroseksualnim odnosima je postala obavezna. Takva sloboda je oblik eksploatacije, diktatura konformizma. Par je postao opsesija, košmar; mladi ljudi se osećaju *obaveznim* da budu u paru. I to je zloupotreba seksa. I to je, kao i kod de Sada, zloupotreba vlasti i oblik izrabljivanja ljudskog tela. Telo je prisiljeno – prodato – da prihvati stanje koje dehumanizuje njegovu dušu.

BAHMAN: Da li onda mislite da bi de Sad, kada bi pisao danas, u svetlu psihoanalitičkih otkrića, na primer, bio prihvaćeniji?

PAZOLINI: Mislim da bi opet bio progonjen. Psihoanaliza je i dalje racionalni, kritički instrument, u rukama nekolicine. Sveštenstvo i sudije izgleda imaju vrlo površnu svest o tome. To je i dalje kulturna privilegija određene elite. Ne koristim je ni u filmu, kao što ne koristim ni naš moderni način spoznaje preko osećanja. Ni na koji način ne pokušavam da probudim simpatije; film bi u stvari izgubio svoju žaoku, kada bih to uradio. U tome sam vrlo veran de Sadu: nisam prikazao žrtve kao one kojima bi gledalac trebalo da se prikloni. Sažaljenje bi bilo užasan element u ovom filmu, niko to ne bi mogao da podnese. Ljudi koji plaču i kojima se srce cepa naterali bi sve ostale da napuste bioskop posle pet minuta. U svakom slučaju, ne verujem u sažaljenje.

BAHMAN: Koje citate koristite u filmu, recimo od Klosovskog?

PAZOLINI: Nasumično sam izabrao neke odlomke, ono kada govori o gestikulaciji, mimici ljubavi ili erosa, koja se beskonačno ponavlja. Taj zakon ponavljanja, koji ga, na primer, dovodi do zaključka da je sodomistički čin najtipičniji u tom pogledu, zato što je najjaloviji, najbeskorisniji. To je najnesračunatiji gest i samim tim najekspresivniji za beskonačno ponavljanje čina ljubavi, ali je u isti mah i najmehaničkiji. To je još gore u slučaju krvnika ili mučitelja, zato što on svoj čin može da izvede samo jednom. On se suočava s problemom kvantiteta, zato što umesto ubijanja jedne osobe, on mora da ubije



Pasolini i Gideon Bachmann, 1975.

tako da sam, na primer, u svojim romanima imao vrlo neskladna poglavlja, prenaglašene načine govora, i sakupljao situacije, koristeći previše detalja.

BAHMAN: Da li u svom književnom stvaralaštvu postupate isto kao i u filmu, tako što delo stvarate kako napredujete, prilagođavajući svaki deo osećanju trenutka?

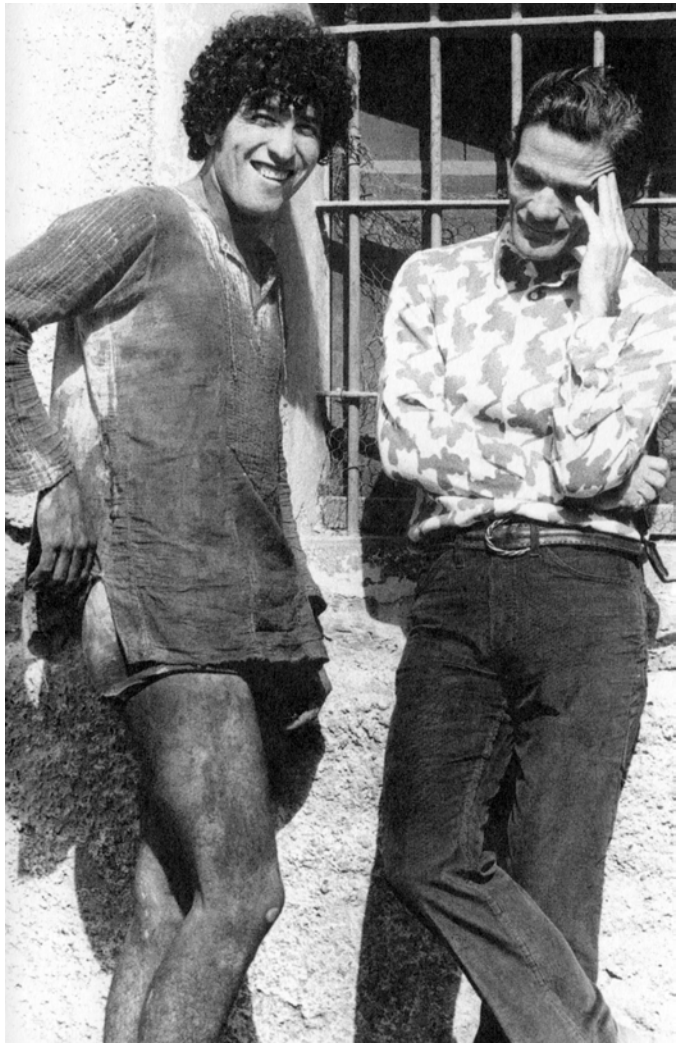
PAZOLINI: Mislim da istovremeno radim u dva različita emocionalna registra. Jedan je strukturalna disciplina, uvek vrlo precizna. Ali, primećujem da sam u stanju da unutar te strukture haotično prikupljam materijal. To sam radio u svim svojim filmovima, osim u *Teoremi* i delimično u *Svinjcu* (Porcile, 1969). Ali, kada pravim film koji je u osnovi metafora, alegorija, moram da budem strog. Sve što prikazujem mora da ima vrlo precizno značenje, a tada ne možete da se oslonite na nasumičan izbor. U *Teoremi* je sve bilo alegorično i zato funkcionalno i smisleno. Nisam mogao da sebi dopustim luksuz gubljenja u naletu intuicije. Isto važi i za ovaj

da je sve bilo objavljeno prosto onako kako je do tada bilo usaglašeno, bez Pazolinijevog uvida u Bahmanov uvod i redakturu i, nažalost, bez mogućnosti za još neke korekcije. Izgleda da Gideon Bahman nikada nije sredio i objavio ceo materijal; ali, zahvaljujući Bertolučijevom naporu, njegov najveći i najvažniji deo – snimljeni deo razgovora – ipak je ugledao svetlost dana.

Slede predgovor i beleške za film *Salò* (1974–1975), kao i dva Pazolinijeva „autointervja", u kojima je najavio film. Time se ciklus tekstova koji se neposredno bave filmom *Salò* ovde završava. Kompletan „Dosije *Salò*" sastojao bi se od još nekih tekstova – intervjua, beleški, sudskih presuda, reakcija – ali, mislim da smo ovako obuhvatili ono najvažnije.

Na kraju, tu je i njegov poslednji intervju, od 1. XI 1975, urađen iste večeri kada je i ubijen. Retko tragičan dokument, ako se pogledaju tok razgovora i Pazolinijevi naglasci, i konačno, naslov, koji je sam predložio. Ali njegova prava vrednost su Pazolinijeva razmišljanja, zabeležena u trenutku kada je očigledno hvatao novi zalet, u svom ličnom obračunu s besmislom i novim stegama „modernog" sveta. „Oni ne vide da u Italiji postoji čak i policijski čas", pisao je u tekstu s početka ovog izbora; „noć je pusta i zlokobna, kao u najcrnjim trenucima prošlosti." Jedna od tih noći progutala je i njega, samo nekoliko sati posle tog razgovora. Ipak, *Salò* je krenuo u svet, a Pazolinijevo prisustvo među živima samo se nastavilo, u novom, možda još čistijem svetlu. Pošteđeno buke i besa novih kontroverzi, kao i burnih životnih kontradikcija svog autora, kojima je ovaj često ugrožavao sopstvenu poziciju – čemu, najzad, služe ljudske slabosti i strasti, sam život, iskustvo, ako se zaista bacimo u njega? – njegovo delo, naročito ono književno i kritičko, započelo je svoj drugi život.

AG, 2013.



Nineto Davoli i Pjer Paolo, na snimanju filma *Il Decameron*, 1971.

BAHMAN: Mislim da nije imao neke naročite uslove, tamo u Bastilji, da bi mario za prefinjenost stranice. To traži neka sredstva, mir i čistoću: fizičke stvari.

PAZOLINI: Naravno. Ali mislim da on, na kraju krajeva, nije imao tu vrstu prefinjenosti. Njega nije zanimala povezanost napisane stranice. On je bio pisac struktura. One su često bile dobro kontrolisane, doro zamišljene, elegantne, kao u *120 dana*, koje ima preciznu strukturalnu osnovu. Opet, njegove strukture su ponekad otvorene, rastegljive kao harmonika, sa idejama nanizanim kao na ražnju.

BAHMAN: Da li se na bilo koji način poistovećujete sa de Sadom?

PAZOLINI: Ne zaista. Formiran sam i obrazovan u kulturnoj, književnoj klimi koja pazi na formu, i zato mi je stranica važna. Umetničku činjenicu doživljavam vrlo konkretno.

BAHMAN: Pitao sam vas to iz pomalo čudnog razloga: kada vas gledam kako radite, izgledate kao neko kome se žuri. Da sve već spremne ideje, koje kipte od želje da se izraze, pretoči u stvarnost, kao neko ko skoro nema strpljenja za mehanizam prevođenja tih ideja u slike. I de Sad je, makar u ovom fragmentarnom delu, koje se nalazi u osnovi vašeg filma, bio u žurbi, plodan i neodoljiv.

PAZOLINI: Ono zbog čega delujem užurbano je puka lakomost. Kada se zateknete u nekom lepom predelu, s prijatnim ljudima, postajete proždrljivi, pokušavate da zgrabite što više i da sve doživite što intenzivnije. Uvek sam bio srećni sladokusac u vrtu punom slatkog voća. Stvarnost doživljavam tako što je proždirem. Od tog ludila sam napravio metod: sakupljao sam materijal, koji sam posle montirao, da bih napravio film. Morao sam da sakupim mnogo toga, pun džak, da tako kažem, da bih imao bogat izbor. Ovog puta je drugačije i zato je moja žurba mnogo sračunatija. Pre svega, sada uglavnom snimam unutra. I hoću da napravim formalno savršen film. Ne mogu da sebi dopustim stihijsko sakupljanje. U snimanju ovog filma moram da budem mnogo organizovaniji nego ranije. Već sam pravio takve filmove, kao što je *Teorema* (1968). S druge strane, moji romani su opet postali stihijski, unutar određene, jasne strukture. Ali, uvek sam bio sklon da sebi dam oduška kada me nešto privlači,

PAZOLINI: Pokušavam da pronađem neku srećnu sredinu. Glumci često ne mogu da ponove neku dobro izgovorenu rečenicu, zato što su to uradili po nekom svom viđenju. Intuicija koju primenjuju je korisna; ne želim da propustim srećan slučaj nečijeg instinktivnog razumevanja značenja neke scene. S druge strane, ne oklevam da ponavljam scene sve dok ne postignem ono što želim. Pokušavam da ih navedem da se ne osećaju previše odgovornim za svoje greške, a to što odmah počinjem sa snimanjem podstiče osećanje da radimo *zajedno*. U retkim slučajevima, kada ne mogu da se sete teksta, primećujem to u prvom pokušaju i onda mogu da podelim tekst na dva pokušaja. Ali to se dešava veoma retko. Princip je sledeći: ne želi da koristim neke snimljene scene samo zato da bih popunio praznine; sve, svaki rez, treba da ima smisla.

BAHMAN: Na koji još način pokušavate da svom filmu date formu kristala?

PAZOLINI: U pokretima, kompozicijama, kostimima, u svim formalnim elementima filmskog stvaralaštva. Težim perfekciji, zato što mi modernističko zanemarivanje forme izgleda kao element otuđenja u odnosu na gledaoca, koji se koristi u određenom filmskom jeziku. Cela struktura služi kao neka vrsta kitnjastog omotača za užasan sadržaj, koji je potiče od de Sada kao i od fašista. Želim da prenesem osećanje elegancije i preciznosti, nestvarnosti. Moj stari, stihijski način bio je realističniji, zato što neka stvar urađena loše i nasumično, spojena sa ostalima, deluje realnije od onoga što se strogo drži pravila. To je manje stvarno, zato što je savršenije.

BAHMAN: Da li to radite zato da biste oponašali de Sada?

PAZOLINI: Ne, zaista, iako je on bio prilično elegantan pisac. Ali nije bio i od onih pisaca koje uvek teže savršenoj stranici. Neke njegove stranice su u stvari prilično loše, ali uvek se, tu i tamo, nađe neka fraza koja se ističe izuzetnom lepotom. Na primer, „sve to je dobro zato što je preterano“. Lepo rečeno. Ali, da je mario za stranicu kao takvu, mislim da bi postigao onu vrstu elegancije kojoj težim.

Odricanje od *Trilogije života*

I

Mislim, pre svega, da se nikada, u bilo kakvim okolnostima, ne smemo plašiti instrumentalizacije od strane vlasti i njene kulture. Moramo se ponašati kao da ta opasna mogućnost ne postoji. Ono što je važnije od svega jesu iskrenost i potreba da se kaže ono što ima da se kaže. Tu potrebu ne smemo da izdamo, na bilo koji način, a najmanje tako što ćemo se zadovoljiti principijelnim diplomatskim ćutanjem.

Ali isto tako mislim da bismo kasnije morali biti u stanju da shvatimo na koji je način integrišuća vlast ipak mogla da nas instrumentalizuje. I ako se pokaže da su naša iskrenost ili potrebe bili preoteti ili izmanipulisani, mislim da bismo onda morali imati hrabrosti da ih se odreknemo.

Odričem se *Trilogije života*, iako se ne kajem zbog toga što sam je napravio. U stvari, nikako ne mogu da osporim iskrenost i potrebu s kojom sam prikazao tela i njihov vrhunski simbol, seks. Ta iskrenost i potreba imale su razna istorijska i ideološka opravdanja.

One su, pre svega, bile deo borbe za demokratizaciju „prava na izražavanje“ i seksualno oslobođenje, dva ključna elementa progresivne tenzije iz pedesetih i šezdesetih godina.

Drugo, u prvoj fazi kulturne i antropološke krize, koja je počela krajem šezdesetih godina – kada „nerealnost masovnih medija“ i zatim masovna komunikacija počinju da odnose prevagu – izgledalo je da su poslednji bastioni realnosti „nevina“ tela i arhaični, mračni, žestoki život njihovih seksualnih organa.

Najzad, prikazivanje erosa, koji je, po svemu sudeći, u ljudskom ambijentu počeo da podleže istoriji, iako je i dalje fizički prisutan (u Napulju, na Bliskom istoku), privlačilo me je iz ličnih razloga, kao autora i kao čoveka.

Sada se sve preokrenulo.

Prvo: progresivna borba za demokratizaciju izražavanja i seksualno oslobođenje brutalno je preoteta i poništena odlukom konzumerističkih vlasti da dopuste široku (i isto toliko lažnu) toleranciju.

Drugo: čak je i „realnost" nevinih tela bila narušena, izmanipulisana i izmenjena snagom konzumerizma: u stvari, to nasilje nad telima je u kontekstu nove ljudske epohe postalo još veća makroskopska činjenica.

Treće: privatni seksualni životi (kao što je moj) osetili su traumu te lažne tolerancije kroz degradaciju tela, dok je ono što je u seksualnim fantazijama značilo tugu i radost postalo samoubilačko razočaranje, bezoblična malodušnost.

II

Međutim, neka oni koji su, sa žaljenjem ili s prezirom, kritikovali *Trilogiju života*, ne misle da me moje odricanje približava njihovoj „dužnosti". Moje poricanje vodi ka nečemu drugom. Plašim se da to izgovorim i pre nego što to učinim (što je moja prava „dužnost"), potražiću još neke razloge za odlaganje. A to su:

a) Neporeciva je činjenica da čak i kada bih hteo da nastavim sa snimanjem filmova kao što je *Trilogija života*, to ne bih mogao, zato što sada mrzim njihova tela i njihove seksualne organe. Naravno, govorim o *tim* telima, o *tim* seksualnim organima. To jest, o telima i seksualnim organima nove dece, nove italijanske omladine. Neko će prigovoriti: „Ako ćemo pravo, u *Trilogiji* niste predstavili savremena tela i seksualne organe, već one iz prošlosti." To je tačno: ali nekoliko godina sam mogao da se zavaram. Degeneracija u sadašnjosti bila je nadomeštena objektivnim preživljavanjem prošlosti, koja se, shodno tome, mogla evocirati. Ali, degeneracija tela i polova danas je poprimila retroaktivni karakter. Ako su oni koji su nekada bili jedno, sada postali nešto drugo, to znači da su i onda potencijalno bili takvi: prema tome, njihov način postojanja je još onda bio obezvređen sadašnjošću. Ako su deca i mladi iz Rima, iz najniže klase – koje sam nekada projektovao u stari i nepokorni Napulj, a zatim u siromašne zemlje Trećeg sveta – sada samo ljudsko smeće, to znači da su i onda to bili potencijalno: i onda su morali da budu ljupki imbecili; prljavi kriminalci su morali da budu

kamere uživi u lik. Kakve su emocije prikazane ili izražene, ako ih uopšte ima, u interakciji između mučitelja i njihovih žrtava?

PAZOLINI: Ne želim da napravim film koji vam se obraća preko emocija, ali mogu da vam citiram nešto što kaže jedan od likova, o pravilu koje su postavili, da će za vreme finalnih pogubljenja svako od njih, na smenu, biti ubica, saučesnik i onaj koji sve to gleda s prozora. „Tako će", kaže on, „svako do nas imati filozofsko zadovoljstvo kontemplacije, naročito podlo uživanje u saučesništvu i vrhunsko uživanje u akciji." Ali, pošto je film zamišljen kao obred, povremeno moram da ih podsetim da ne reaguju prekomerno, da ništa ne izvode preterano živahno, tako da zatičem sebe kako koristim reči „hijeratično" ili „svečano" dok dajem instrukcije glumcima.

BAHMAN: U ovom filmu dajete mnogo preciznije instrukcije, nego što sam viđao na vašim drugim snimanjima. Po čemu se ovaj film zapravo razlikuje od prethodnih, u pogledu strukture?

PAZOLINI: Ovog puta želim da napravim drugačiji film, na neki način profesionalniji. Na primer, u drugim filmovima imao sam običaj da glumcima dajem *vizuelne* instrukcije, prepuštajući im da sami izađu na kraj s tekstom i ne mareći ako to ne izgovore savršeno ili ako nešto izmene. Ovog puta želim da se i neprofesionalni glumci ponašaju kao profesionalci. Umesto biranja, u sobi za montažu, najuspešnijih improvizovanih delova koje sam prikupio kamerom, da bi ih onda ponovio pomoću sinhronizacije ili nasnimavanja, što je za ishod imalo veliki broj rezova, da bi se popunile očigledne rupe u kontinuitetu, ovog puta odbacujem rezove i insistiram na preciznom izgovaranju teksta, da bi se dobila uravnotežena, dramska struktura. U formalnom smislu, želim da ovaj film bude kao kristal, a ne stihijski, haotičan nasumičan i preteran, kao što su to bili moji prethodni filmovi. Sve je savršeno sračunato, tako da po prvi put imam problema sa neprofesionalcima. Ne mogu da im dopustim isto onoliko slobode i inventivnosti kao ranije. Sve to mora da se uklopi.

BAHMAN: Zašto onda toliko izbegavate probe? Vidim da praktično odmah počinjete da gledate kroz kameru i onda ponavljate scene, da biste ispravili glumačke greške.

jalne“ musolinijevske adaptacije, a tu su i platna Fajningera (Lyonel Feininger), Severinija, Dišana i drugih iz tog vremena, reprodukovana radi ukrašavanja vile. Naš scenograf, Dante Fereti (Ferreti), na svoj način je rekonstruisao ambijent koji bi pod Musolinijem bio proglašen „dekadentnim“, tako da gledalac pomisli kako je vila koju razvratnici koriste oteta od nekog kultivisanog Jevreja. U snimanju scena pogubljenja, na primer, koristio sam četiri vrste ubijanja koju naše zakonske institucije i dalje upražnjavaju: vešanje, streljanje, davljenje i električnu stolicu, metode na koje de Sad u stvari nije pomišljao ili nije mogao da ih zamisli, koliko god da je bio maštovit. Tu su i mnogi savremeni dodaci: jedan mladić umire sa podignutom pesnicom; jedna žena izvršava samoubistvo. Sve to modernizuje priču, ali joj ne menja supstancu. Pokušao sam da ne budem očigledan. Ne želim da maljem zakucavam neku političku lekciju.

BAHMAN: Na koje je danteovske segmente podeljen vaš pakao?

PAZOLINI: To su Ciklus manija, Ciklus izmeta i Ciklus krvi. Prvo sam hteo da prikažem samo tri od 120 dana, ali sada, tokom snimanja, sve to ide zajedno, bez jasne podele na dane. To postaje neka vrsta svetog obreda, pošto se sva zverstva obavijaju određenim stilom, u skladu s brižljivo osmišljenim pravilima. Napisao sam i dijaloge za četvoricu protagonista, preuzete iz knjiga Blanšoa i Klosovskog (Pierre Klossowski)[14], i dodao malo tipičnih, snobovskih detalja, dok razgovaraju i optužuju jedan drugog zbog pogrešnih citata ili brkanja autora. Muzički deo, koji neće biti samo pratnja već dramaturški usidren u radnju, jeste C*armina Burana* Karla Orfa (Carl Orff), tipično fašistička muzika, kao i još neke melodije. Najzad, kao poslednji „savremeni“ element, tu je i grupa mladih pomagača, koji nose fašističke uniforme, naoružana mašinkama.

BAHMAN: Šta je sa osećanjima? Većina učesnika nisu glumci i primetio sam da ih upoznajete sa scenarijem kada je snimanje već počelo, tako da je praktično nemoguće da se osoba koja se nalazi ispred

[14] Pierre Klossowski, *Sade mon prochain, le philosophe scélérat*, Éditions du Seuil, Paris, 1947.

Na snimanju filma *Il fiore delle Mille e una notte*, 1974.

simpatični razbojnici; bedne kukavice su morale da glumataju sveta nevinašca, itd., itd. Kolaps sadašnjosti uključuje i kolaps prošlosti. Život je samo hrpa besmislenih i ironičnih ruševina.

b) Oni koji me kritikuju, sa žaljenjem ili s prezirom, dok se sve to dešava, oni su ti, kao što sam već rekao, koji imaju idiotsku „dužnost“ da nam i dalje nameću „dužnosti“ u borbi za progres, poboljšanja, liberalizaciju, toleranciju, kolektivizam, itd., itd. Nisu shvatili da je do degeneracije došlo zbog falsifikovanja njihovih sopstvenih vrednosti. I sada misle da su srećni! Stalno pronalaze nove dokaze da je italijansko društvo napredovalo, da je sada još demokratskije, tolerantnije, modernije. Ne vide lavinu zločina koja se sručila na Italiju: potiskuju tu pojavu na nivo tekućih vesti, što joj oduzima svaku težinu. Oni ne shvataju da nema prekida u kontinuitetu između onih koji su tehnički gledano kriminalci i onih koji to nisu; i da isti model bezobzirnosti, neljudskosti i okrutnosti važi za celu masu mladih ljudi. Ne shvataju da u Italiji postoji čak i policijski čas; noć je pusta i zlokobna kao u najcrnjim trenucima prošlosti: ali, to za njih nije iskustvo, ako ostaju

u kući (gde možda pokušavaju da zadovolje svoju modernistički savest uz pomoć televizije). Ne shvataju da će televizija i, možda još više, obavezno školovanje, degradirati svu decu i omladinu u gadljive, iskompleksirane, drugorazredne rasističke malograđane; ali oni u tome vide samo neprijatno stanje stvari, koje će se svakako razrešiti – kao da je antropološka mutacija nešto reverzibilno. Ne shvataju da je liberalizacija seksualnosti, umesto da mlade ljude učini opuštenijim i radosnijim, ove učinila nesrećnim, zatvorenim i, samim tim, idiotski arogantnim i agresivnim: ali njih to ne zanima, zato što ih nije briga za decu i mlade.

c) Izvan Italije, u „razvijenim" zemljama – naročito u Francuskoj – u igri je ostala samo jedna figura. A ta figura je narod koji u antropološkom smislu više ne postoji. Za francusku buržoaziju, puk se sastoji od Marokanaca ili Grka, Portugalaca ili Tunižana. A njima, jadnicima, ne preostaje ništa drugo nego da što pre počnu da se ponašaju kao francuski buržuji. Mislim i da intelektualci, kako oni s desnice, tako i oni s levice, na njih gledaju na potpuno isti način.

III

Uglavnom, sada je došlo vreme da se suočimo s pitanjem: ka čemu me vodi moje odricanje od *Trilogije*?

Vodi me u prilagođavanje.

Pišem ove stranice 15. juna 1975, na dan izbora. Znam da će čak i ako pobedi levica, što je vrlo verovatno, nominalna vrednost glasova biti jedno, a njihova realna vrednost nešto sasvim drugo. Prvi će iznositi dokaze kako je došlo do unifikacije modernizovane Italije, u pozitivnom smislu; drugi će dokazivati kako je Italija – sa izuzetkom tradicionalnih komunista, naravno – sada u potpunosti depolitizovana, mrtvo telo, čiji su refleksi čisto mehanički. Drugim rečima, Italija opstaje samo kroz proces prilagođavanja sopstvenoj degradaciji, od koje se oslobodila samo nominalno. *Tout va bien* (sve je u redu): ne postoje mase mladih, koje su ili kriminalizovane ili neurotične ili potpuno netolerantne i konformističke, do tačke ludila; noći su mirne i bezbedne, čudesno mediteranske; otmice, pljačke, smrtne kazne, milionske prevare i krađe, samo su materijal za novinske članke, itd.

PAZOLINI: Ne; samo s dve glumice iz četrdesetih godina: Katerinom Burato (Buratto) i Elzom de Đorđi (Elsa de Giorgi). One igraju dve *racconteuses* (pripovedačice). Kod mene one nisu dve stare prostitutke već nešto dvosmisleniji likovi, s više belina. Radnju nisam direktno vezao za Republiku Salo, preuzeo sam samo ambijent te epohe. Četvorica muškaraca su fašisti iz tog vremena. Predstavljam ih kao veoma kultivisane, načitane, sposobne da čitaju Ničea i Lotreamona, i svakako Bodlera, ali opet ne tako da podsećaju na naše slavne intelektualce. I oni ostaju donekle dvosmisleni. Pokušao sam da izbegnem svaku vrstu psihologije u pisanju scenarija, svaku vrstu doslovne realnosti, osim što smeštanje radnje u fašističku republiku ostavlja prostor za neka dalja tumačenja ili proširenja. Sve se dešava na dve lokacije, u samom Salu, Musolinijevom poslednjem uporištu, i Marcabotu (Marzabotto), gde su nacisti pobili celo stanovništvo (1944), što je bila jedna od najvećih tragedija. Možda se neki stariji čovek iz Nemačke još seća toga…

BAHMAN: Glavna priča ostaje ista kao u de Sadovoj knjizi?

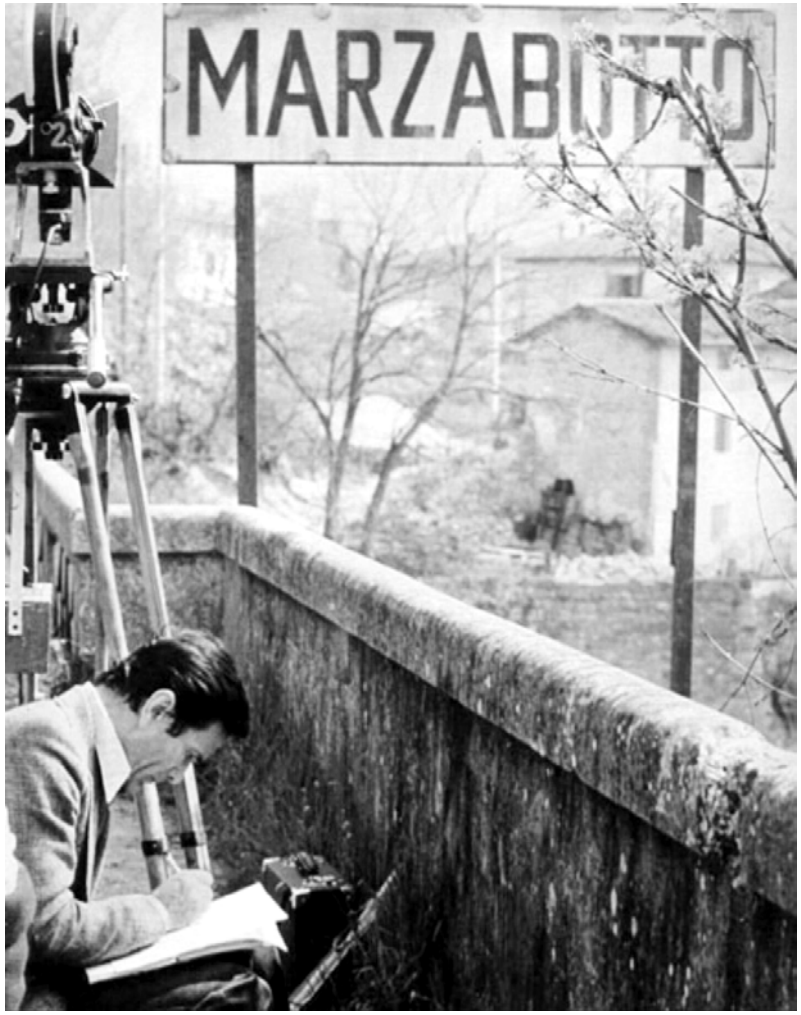
PAZOLINI: Da. To je organizacija orgija i njihovo izvođenje. I na kraju, smrt svih, konačno ubijanje. Četvorka napušta vilu u okolini Marcabota i odlazi u Salo, gde će biti ubijeni.[12] To me pomalo podseća na Musolinijev marš ka jezeru Komo. Film sam podelio na segmente, kao Danteova *Pakao*, i dao mu, i u drugim aspektima, strukturu koja podseća na Dantea, određeni teološki vertikalizam. To je nešto što sam odavno hteo da uradim. Onda sam pročitao knjigu savremenog francuskog filozofa Morisa Blanšoa, *Lotreamon i Sad*[13], i rešio da se upustim u taj poduhvat. Odustao sam od filma o Svetom Pavlu. Možda ova priča ima više smisla za naše vreme.

BAHMAN: Da li ste morali da značajno menjate priču da biste je prilagodili našem vremenu?

PAZOLINI: U stvari, nisam je uopšte izmenio, osim, naravno, što su period i dekor oni iz italijanske verzije Bauhausa, znate, te „imperi-

[12] U konačnoj verziji filma ta epizoda je izostavljena. Ništa ne sugeriše da je glavne zlikovce „stigla zaslužena kazna".

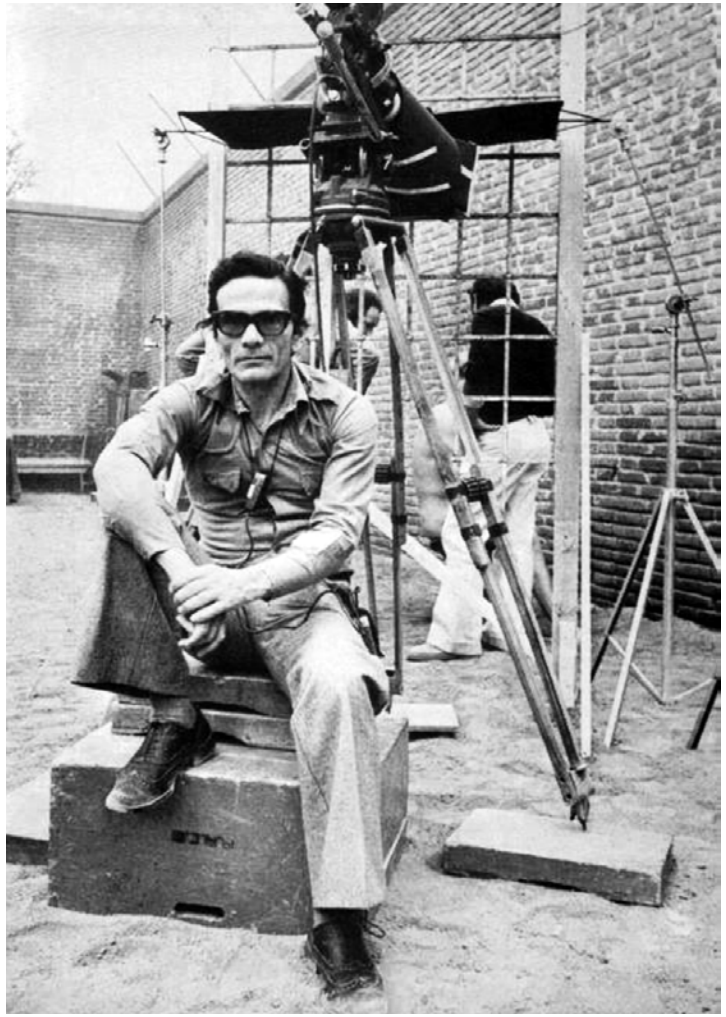
[13] Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Éditions de Minuit, Paris, 1949.



Na snimanju filma, u mestu Marcaboto, odnosno Lama di Reno, kod Bolonje. Već spomenuto u razgovoru s Bahmanom: krajem septembra i početkom oktobra 1944. jedna jedinica Waffen SS je tamo streljala između 800 i 1.800 civila (procene variraju, budući da su stradali ljudi iz nekoliko okolnih mesta), zbog podrške lokalnim partizanima.

Svi se prilagođavaju ili tako što to prosto zatvaraju oči ili uz pomoć inercije, koja celu tu situaciju lišava drame. Ali treba priznati da čak i oni kojima je uspelo da tu situaciju primete ili dramatizuju, neće moći da izbegnu prilagođavanje ili pristanak. I tako se prilagođavam degradaciji i prihvatam neprihvatljivo. Manevrišem, da bih preuredio svoj život. Zaboravljam kako je bilo nekada. Voljena lica iz prošlosti sve su bleđa. Suočavam se – malo po malo, bez alternative – sa sadašnjošću. Prilagođavam svoju posvećenost boljoj čitljivosti (*Salò*?).

Pier Paolo Pasolini, „Abiura dalla *Trilogia della vita*“, *Corriere della Sera*, 9. novembar 1975 (napisano 15. VI 1975). *Lettere luterane*, ed. Giulio Einaudi, Torino, 1976. *Lutheran Letters*, Carcanet Press, Manchester, 1983, „Trilogy of Life rejected“, str. 49–52. Takođe, „Repudiation of The Trilogy of Life“, *Heretical Empiricism*, New Academia Publishing, 2005, str. xvii–xx.



Na snimanju filma *Salò*, foto Fabian Cevallos, 1975.

nacijom. Samo mi, ljudi, pridajemo tih osnovnim nagonima drugačije vrednosti…

PAZOLINI: Po meni, nagon za potčinjavanjem se nije promenio. I marksizam i hrišćanstvo su bili nametani odozgo, a ljudi su nastavljali da žive kao da ovih nije ni bilo. Jedna kultura uvek zamenjuje drugu; sve to su načini na koji ljudi pokušavaju da žive. Možda taj nagon za potčinjavanjem podseća na Frojdovu želju za smrću? A ona opet koegzistira sa agresivnim duhom ljubavi. Hrišćanstvo nije promenilo mnogo toga, u tom smislu, pošto je bilo nametano kao religija vladajuće klase. Nagoni su ostali.

Postoji samo jedan sistem koji je doveo do promene i to je *konzumerizam*. On je uspeo da promeni psihologiju vladajuće klase. To je jedini sistem koji je dotakao samo dno: podstakao je novi agresivni stav, zato što je agresivnost nešto obavezno za indviduu u potrošačkom društvu; heroizam gesta pokoravanja, kao kod nekog starinskog seljaka koji stoički prihvata svoju sudbinu, danas je prilično beskoristan. Kakav bi to potrošač bio, ako bi prihvatio regresivni, arhaični, inferiorni položaj? On mora da se bori za poboljšanje svog društvenog statusa! I tako, svi odjednom postajemo mali Hitleri, mali tragači za moći.

BAHMAN: Da li na taj način konzumerizam popularizuje vlast? A vi želite da na to ukažete, tako što pravite film pun malih de Sadova? Industrijalizacija surovosti? Globalni sadizam? Seksualni odnosi lišeni emocija i kao takvi karakteristični za moderne društvene odnose?

PAZOLINI: Da, ali i nešto više od toga: želim da napadnem popustljivost naših novih metoda. Sve do sada, društvo je bilo represivno. Danas nam nudi samo onu lažnu stranu popustljivosti. Jedan lik iz mog filma u stvari kaže: „Sve dok društvo sve zabranjuje, čovek može da radi sve. Kada društvo nešto dopusti, onda je samo to dopušteno.“ To je to strašno, dvostruko dno naših novih sloboda. Mnogo veći konformizam od onog ranijeg.

BAHMAN: Da li ste ovog puta radili s poznatim glumcima?

„gaulajtera“, iako ne mogu da se setim njegovog imena. Zvali su je „Jadranska obala“. To je bilo posle kapitalucije, od 8. IX 1943. i trajalo je sve do kraja rata. Tamo sam proveo strašne dane. Bila je to i oblast u kojoj su partizani izvodili akcije većih razmera; moj brat je poginuo tamo. Domaći fašisti, iz tog kraja, bili su pravi koljači. I tu su bila stalna bombardovanja: leteće tvrđave su nas preletale danju i noću, na svom putu ka Nemačkoj. Bilo je to vreme čiste okrutnosti, racija, streljanja, opustošenih sela, sve potpuno besmisleno, nepodnošljivo.

BAHMAN: Gde ste tačno bili?

PAZOLINI: U Kazarsi, rodnom mestu moje majke. U detinjstvu sam tamo provodio svako leto. I tamo sam se vratio, posle bekstva iz Bolonje, gde sam studirao. Pisao sam i poeziju… ono što će postati moje prve furlanske pesme. Rođen sam 1922…

BAHMAN: Kako marksizam sprečava da telo postane roba? Pojedinac i dalje „prodaje“svoju produktivnost, svoju fizičku energiju.

PAZOLINI: Marks definiše vlast kao silu koja ljudska bića pretvara u robu. Eksploatacija čoveka od strane čoveka je sadistički odnos. Svejedno je da li je rukovodilac vlasnik fabrike ili despot neke druge vrste. Ali zaista nemam dovoljno iskustvo da bih odgovorio na to pitanje. U svakom slučaju, ta sadistička organizacija našeg ekonomskog života nije izum industrijalizma, ona prethodi našem dobu.

BAHMAN: Zar neki birokrata nije rukovodeća vlast?

PAZOLINI: Da, verovatno. Osim što se onaj kome je ta vlast *data* ponaša drugačije nego vlasnik. Mislim da tu postoji i temeljna psihološka razlika: radnik iz neke ruske fabrike, ima osećaj da je i on, nekako, država, on lično, i da je zato ta fabrika njegova.

BAHMAN: To je samo drugi oblik mitologije.

PAZOLINI: Ali opet postoji ta temeljna svest. Na osnovu malo onoga što sam video u Rusiji, ljudi imaju to drugačije, temeljno osećanje. Možda je to samo nešto mentalno, ali to i jeste ono što se računa.

BAHMAN: Zar ponekad nemate osećaj da je jednakost samo ljudska izmišljotina? Svi hijerarhijski odnosi počivaju na strahu, dok je u prirodi nagon za potčinjavanjem snažan isto koliko i onaj za domi-

Pazolini izbliza

Razgovor sa Gideonom Bahmanom
Dokumentarni film (1975, 2006)

Prolog — 120 dana — Salo — Mladi — Konzumerizam — Ciklus manija — Antropološka mutacija — Ciklus govana — Vlast — Ciklus krvi — Slike i reči — O metodi — Sloboda — Iluminacija

Prolog

Fragmenti razgovora sa snimanja filma i pre početka intervjua.

Član filmske ekipe: Treća i četvrta grupa… Imaš isti spisak kao i ja. Dakle, Bruno mu kopa oči, skalpira Faridu, bičuje Antinisku…

Pier Paolo Pasolini: Idemo, pažnja! Kamera! Ne, to je bilo dobro. Tako mogu da ga vidim! Ostani tako. Nagni se i gledaj šta mu rade. Dobro, kamera… Akcija! Vrišti, Tonino! Vrišti!

Mladi glumac: Šta je to?

PAZOLINI: To je mikrofon.

Glumac: Kako radi?

PAZOLINI: Povezan je tamo unutra, vidiš? Sada snimaju ono što pričaš.

Glumac (smeje se): Stvarno?

PAZOLINI: Da.

Glumac: Ne, stid me je…

PAZOLINI: Stidiš se?

Glumac: Da… Stidim se… Ne mogu da pričam!

Sto dvadeset dana

PAZOLINI: Kao što znate, film se zasniva na de Sadovoj knjizi „120 dana Sodome“, ali dešava se u vreme Republike Salo, 1944–1945.

Zato u filmu ima mnogo seksa; ali, to je tipično de Sadov seks, za koji je karakteristično da je isključivo sadomazohistički, u svim svojim groznim detaljima i situacijama.

Takav seks me zanima kao što je zanimao i de Sada, zbog onoga što predstavlja, ali, u mom filmu, sav taj seks poprima posebno značenje: to je metafora o tome šta vlast radi s ljudskim telom, o njegovom redukovanju na stvar, što je tipično za vlast, za svaku vlast.

Umesto reči „bog“, koju koristi de Sad, stavio sam reč „vlast“; ishod je bio čudna i vrlo savremena ideologija. Ta savremenost je označila preokret u odnosu na filmove koje sam radio do sada, to jest, na „Trilogiju života“: filmove „Dekameron“, „Kanterberijske priče“ i „Cvet 1001 noći“.

To je čist marksizam; u *Manifestu* Marks kaže upravo to: vlast komercijalizuje telo, ona pretvara telo u robu. Kada Marks govori o eksploataciji čoveka od strane čoveka, on u stvari govori o sadomazohističkom odnosu.

Salo

PAZOLINI: Činjenica je da su sadisti uvek bili ljudi od vlasti. U stvari, kod de Sada, četvorica muškaraca koji tokom 120 dana čine sva ta zlodela, jesu bankar, vojvoda, biskup i predsednik suda. Oni predstavljaju vlast, svetovnu ruku vlasti. To su četvorica nacista-fašista, iz tog perioda; ali, oni su veoma kultivisani, mogu da čitaju Ničea i Bodlera, možda čak i Lotreamona. To su prilično dvosmisleni likovi. Međutim, film je, pre svega, lišen psihologije, tako da u njemu nema pravih personalnih informacija.

Drugi element koji je poslužio kao inspiracija za film, jesu moje uspomene iz tih dana, iz vremena Republike Salo.

Gideon Bachmann: Da li ste u to vreme živeli tamo?

PAZOLINI: Nisam živeo u Salu, već u Furlaniji. Furlanija je postala nemačka pokrajina, birokratski pripojena Nemačkoj. Zvali su je „Ja-

odgovarati potrebama našeg vremena. Nadamo se će uspeti da napravi nešto više od spiska zverstava.

U sudu o Pazolinijevom delu, možda treba primeniti istu onu toleranciju koja se pokazuje i prema markizu: o tom delu treba suditi u celini i u istorijskoj perspektivi. De Sad je polagao nade u Francusku revoluciju, koja mu nije donela mnogo toga dobrog, dok je Pazolini izgleda izgubio nadu u neku savremenu revoluciju. Možda zato što oseća da bi čak i neka uspešna revolucija danas donela slično razočaranje.

Film Quarterly, 1975.

Intervju

Pier Paolo Pasolini: Nameravam da prosto zamenim reč „bog“, koju koristi de Sad, rečju „vlast“. Sadisti su uvek oni moćni. Ta četvorica džentlmena iz priče su bankar, vojvoda, biskup i sudija. Oni predstavljaju zvaničnu vlast. Analogija je očigledna, nisam je ja izmislio. Samo dodajem nešto svoje i pravim zaplet tako što sve prebacujem u naše vreme.

Gideon Bahman: Šta ostaje, od onoga što je u de Sadovom delu i dalje značajno?

PAZOLINI: Činjenica da telo postaje roba. Moj film je zamišljen kao seksualna metafora, koja, na vizionarski način, simbolički predstavlja odnos između eksploatatora i eksploatisanih. U sadizmu, kao i u politici moći, ljudska bića postaju stvari. Ta sličnost predstavlja ideološku osnovu filma.

BAHMAN: Šta je s pričom?

PAZOLINI: Sigurno ne želim da napravim neki asketski, puritanski politički film. Očigledno je da me te sadističke orgije fasciniraju same po sebi. Zato tu imamo dve osnovne dimenzije: političku i seksualnu.

BAHMAN: Kako ste, u dramaturškom smislu, osavremenili materijal?

PAZOLINI: Na autobiografski način, da tako kažem. Tako što sam se prisećao dana koje sam proživeo u Republici Salo, u Furlaniji. To je postala nemačka pokrajina; bila je birokratski aneksirana i imala

U isto vreme, Pazolini ne može da sakrije činjenicu da ga onaj čisto senzualni aspekt sadističkih orgija privlači i to otvoreno priznaje. Koristeći na taj način delo kao ličnu izjavu, on mu dodaje još jednu, treću dimenziju: ono mu je pružilo priliku da evocira sopstvenu mladost, kada je kao učenik morao da napusti Bolonju i živi u jednom malom mestu, u toj istoj fašističkoj, satelitskoj državi, u koju je smestio svoju priču. Bilo je to vreme i kada su mu nacisti ubili brata i kada je sam, kao partizan[11], napisao pesme koje su mu donele prvu književnu slavu.

Snimanje je počelo 3. marta, da bi, pukim slučajem, ceo posao, inače planiran u veoma kratkom roku, bio završen 14. aprila – posle tačno 37 radnih dana. Ali, dok je de Sad za isto vreme uspeo da opiše zbivanja iz perioda od 120 dana, Pazolini opisuje samo tri dana, u nadi da će koncentrat de Sadove filozofije, u toj svedenoj, filmskoj kondenzaciji,

[11] Ovaj deo Bahmanovog uvoda je začuđujuće netačan i dovodi u pitanje Pazolinijev uvid u konačnu verziju intervjua – iako ni u filmskoj verziji razgovora Pazolini nije rekao celu istinu o pogibiji svog brata, osim da su u tom kraju „vođene neke od najvećih partizanskih bitaka, u kojima je poginuo i (njegov) brat". Opet, još 15. IX 1971, u jednom izdanju komunističkog časopisa *Vie Nuove*, Pazolini je objasnio da je njegov brat poginuo u međupartizanskom obračunu. Sve to ukazuje na izuzetno složen i težak odnos Pazolinija s Komunističkom partijom Italije, koju je decenijama kritički podržavao, iako je iz nje bio izbačen još 1949, posle svog prvog homoseksualnog skandala. Pazolinijev mlađi brat, Gvido (Guido, 1925–1945), zaista je bio u partizanima, ali sam Pazolini, iako ubeđeni antifašista, nikada nije bio aktivni član Pokreta otpora. Istina je da je nakratko bio mobilisan u italijansku vojsku i da je posle kapitulacije Italije, 8. IX 1943, odbio da preda oružje Nemcima, posle čega se skrivao u raznim delovima Italije, da bi na kraju došao u rodno mesto svoje majke, Kazarsu. Gvido je poginuo u sukobu rivalskih partizanskih frakcija, titoističkih komunista, „Garibaldijevaca", koji su hteli da Furlaniju pripoje Jugoslaviji, i brigade „Osoppo", u kojoj je bio i Gvido, koja se zalagala za italijanizaciju Furlanije i okupljala liberale, socijaliste i katolike. Gvido je poginuo u zasedi koji su „Garibaldijevci" postavili 12. februara 1945, kada su zarobili i zatim streljali skoro celu komandu te brigade. Glavni razlog, pored niza starih trzavica, bilo je njihovo odbijanje da se spoje s jedinicama IX Korpusa NOVJ, koje su napredovale sa istoka. Ti međufrakcijski obračuni na severoistoku Italije, između „komunista" i „nacionalista", spadaju u najteže i najmučnije epizode iz istorije italijanskog Pokreta otpora. Videti http://www.pasolini.net/english_biografia02.htm

dranska obala". Tu je bio „gaulajter"… neka vrsta guvernera… od 8. septembra 1943. do kraja rata.

U Furlaniji sam proživeo strašne dane. Na primer, tu su se vodile neke od najvećih partizanskih bitaka, u kojima je poginuo i moj brat. Tamo je bio uspostavljen i jedan od najokrutnijih režima, zato što je cela Furlanija bila pod nemačkom kontrolom, s nešto domaćih fašista, koji su bili prave ubice.

Pored toga, Furlaniju su stalno bombardovali Amerikanci, čije su leteće tvrđave tu bacale bombe, na svom letu ka Nemačkoj. Racije, napušteni gradovi, bombardovanje, skoro besmisleno, čista okrutnost.

BAHMAN: U kojem ste gradu vi bili?

PAZOLINI: U Kazarsi, rodnom mestu moje majke.

BAHMAN: Kazarsa?

PAZOLINI: Da, Kazarsa.

BAHMAN: Tamo ste rođeni?

PAZOLINI: Ne, rođen sam u Bolonji. Kazarsa je rodno mesto moje majke, u kojem sam proveo deo detinjstva; kao dete, tamo sam išao svakog leta. Godine 1943. bili smo evakuisani.

BAHMAN: Evakuisani?

PAZOLINI: To znači „izbeglice".

BAHMAN: Iz Bolonje?

PAZOLINI: Da, iz Bolonje.

BAHMAN: Tamo, znači, niste radili?

PAZOLINI: Ne, još uvek sam studirao. Pisao sam poeziju, svoje prve furlanske pesme.

BAHMAN: Kada ste rođeni?

PAZOLINI: 1922.

Mladi

BAHMAN: Kako bi poruku ovog filma mogli da razumeju današnji mladi ljudi?

PAZOLINI: Ne mislim da će ga mladi razumeti. Nemam iluzija o tome da ću naići na razumevanje kod mladih ljudi, zato što je s njima nemoguće uspostaviti kulturalnu vezu. Oni žive u skladu s novim vrednostima, koje nemaju ništa zajedničko sa onim starim, na koje se ja pozivam.

Kao da su oduvek bili u dosluhu! Govore, smeju se i ponašaju na isti način, prave iste gestove, vole iste stvari, voze iste motocikle… Ukratko, video sam uniforme.

Kao dečak, video sam Fašističku omladinu, ali nisam primetio da se ljudi konformiraju kao danas. Naime, danas se to ne radi u ime neke organizacije, to više nisu Mladi izviđači, Balila[6] ili Fašistička omladina, nema više tih naziva, ali opet je reč o konformiranju, na osnovu tog neformalnog i samoniklog omladinskog pokreta. Sve to počiva na deci, na mladim ljudima.

Užasna stvar sa italijanskim žurnalizmom i kulturom jeste to što su, po njima, mladi ljudi slobodni, pošteđeni kompleksa, neinhibirani, srećni. Zamislite, cela italijanska buržoazija veruje u to. Ali, i cela levica. Oni zaista veruju da su ti mladi ljudi konačno postali… *mladi*… razumete? Oni ne razumeju, ne vide, zato što ih ne vole!

Oni koji ne vole seljake, ne razumeju njihovu tragediju. Oni koji ne vole mlade, ne mogu da mare za njih. Nije ih briga, jer ih ne vole. Pošto nisu voleli ni jučerašnju omladinu, ne shvataju da se današnja omladina promenila. Ona je za njih uvek ista, razumete? Uvek sam ih iskreno voleo, uvek sam ih sledio. Zato je ovo što se danas dešava za mene katastrofa!

Sve što sam radio posvećeno je toj ljubavi. Sve moje knjige i narativna dela govore o mladima. Voleo sam ih i opisivao sam ih. Ali danas ne bih mogao da napravim film o tim imbecilima koji nas okružuju.

[6] Opera Nazionale Balilla (ONB), fašistička paravojna organizacija, koja je u periodu 1926–1937. bila sastavni deo školskog sistema. „Balilla" je inače bio nadimak dečaka Đovana Batiste Perasoa (Giovan Battista Perasso) koji je, prema legendi, započeo pobunu protiv austrijskih vlasti u Đenovi, 1746, tako što je kamenom gađao austrijske vojnike.

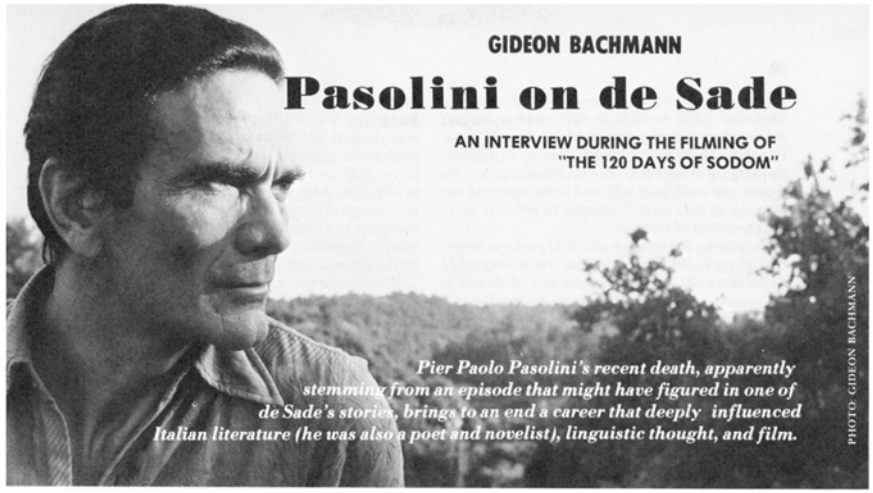
Pazolini o de Sadu

Uvod (Gideon Bahman)

Priča se da je Donasje Alfons Fransoa, markiz de Sad (Donatien Alphonse François, Marquis de Sade, 1740–1814) napisao svoje remek delo, *120 dana Sodome* (*Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*, 1785), prvu *psychopatia sexualis* ikada napisanu, za svega trideset sedam dana, tako što je radio na njemu svake noći između sedam i deset sati. Roman je ostao sačuvan samo u fragmentima. Više od polovine onoga što je ostalo čine samo spiskovi perverzija, bez dubokih sociooloških i političkih uvida, koji odlikuju veći deo markizovog dela, i koji su mu obezbedili istaknuto mesto u francuskoj književnosti iz predrevolucionarnog perioda.

Još niko nije upotrebio de Sadovu knjigu kao materijal za film. Utoliko više iznenađuje to što Pazolini nije izabrao bilo koje de Sadovo delo već upravo tu mamutsku krhotinu, od preko četvrt miliona reči, kao temu svog najnovijeg filma, odustajući od drugih projekata da bi radio na tome. Pošto sa ovim filmom želi da se vrati, kako je sam rekao, političkim preokupacijama, možda je mogao da izabere neki manje sugestivan i više filozofski izvor.

Ali posle susreta sa autorom i razgovora o njegovim dilemama, postalo je jasno kako namerava da to izvede. Preuzeo je priču o četvorici razvratnih džentlmena, koji izvode sve moguće oblike mučenja i zlostavljanja bezbrojnih žrtava, izmestio je iz švajcarske vile, u koju ju je smestila de Sadova imaginacija, i prebacio je u 1944, u jedan letnjikovac u fašističkoj Republici Salo, na severu Italije, Musolinijevo poslednje uporište. I tamo gde de Sad napada boga i prirodu, Pazolini napada vlast i izrabljivanje. Sadizam je za Pazolinija seksualna metafora klasne borbe i politike moći.



GIDEON BACHMANN

Pasolini on de Sade

AN INTERVIEW DURING THE FILMING OF "THE 120 DAYS OF SODOM"

Pier Paolo Pasolini's recent death, apparently stemming from an episode that might have figured in one of de Sade's stories, brings to an end a career that deeply influenced Italian literature (he was also a poet and novelist), linguistic thought, and film.

PHOTO: GIDEON BACHMANN

It is reputed that Donatien Alphonse François, Marquis de Sade, spent only 37 days, writing from seven to ten every evening, in composing his masterpiece, the unsurpassed *120 Days of Sodom*, the first *psychopathia sexualis* ever written, and preserved only in fragmentary form. More than half of what has been left are just lists of perversions, lacking that deep sociological and political insight which characterizes most of the Marquis's other work, and which assured him his ranking place in prerevolutionary French literature.

Nobody has ever used a de Sade book as material for a film. It is therefore all the more surprising that Pasolini should have chosen not just any de Sade work, but this mammoth potsherd, running to over a quarter of a million words, as the subject of his newest film, giving up a previous project in order to do so. Since with this film he wishes to return, according to his own assertions, to a more political concern, he might have chosen a less suggestive and more philosophical original.

But meeting the man and discussing one's doubts, it becomes clear how he plans to do it. He has taken the story of the four debauched gentlemen who exercise every conceivable form of torture and excess on innumerable victims, out of the seventeenth-century Swiss villa where de Sade's imagination had set it, and has placed it in 1944, in a country estate in Italy's northern fascist republic of Salò, Mussolini's last stronghold. And where de Sade attacks God and Nature, Pasolini attacks power and exploitation. Sadism, for Pasolini, is a sexual metaphor for class struggle and power politics.

At the same time, he cannot hide the fact that the purely sensual aspect of the sadistic orgies attracts him, and he admits it readily. Using the work, thus, as a personal statement, he adds another, third dimension: it gives him an opportunity, he says, to re-evoke his own youth, when as a student he fled Bologna and lived in a small village in that same fascist, satellite state where he has situated his story. This was the period when his brother was shot by the Nazis and he himself, as a partisan, wrote those poems which brought him his first, literary fame.

Shooting started on March 3rd, and by sheer coincidence his entire, very short shooting sched-

Film Quarterly, Vol. 29, No. 2, Winter 1975–1976, str. 39–45.

Ponekad mi se oči doslovno napune suzama, kada gledam Ninetovog[7] jednogodišnjeg sina. Oči mi zasuze, pri pomisli na njegovu budućnost. Da, zbog očeva tih strašnih mladih ljudi, zbog očeva te nove generacije ozlojeđenih, mladih ljudi. Govorim o masama, o tim sirotim ljudima, ali ima bezbroj izuzetaka. U velikim, industrijalizovanim gradovima, ta mlada generacija puca od mržnje, postaje nesnosna. Najzad, šta su uradili njihovi očevi, oni koji danas imaju 40-50 godina? Šta su uradili da im deca ne postanu takva? Očevi čija deca danas imaju između petnaest i dvadeset godina objektivno ne mogu da ih nauče ničemu, zato što nisu iskusili život kojim žive njihova deca. Oni nemaju pravo da im kažu: „Pazi…“ Kada su oni bili mladi, njihov problem je bio da dođu do hleba, dok njihova deca imaju problem da dođu do motocikla. Zato nemaju pravo da im govore, „Kada sam ja bio mlad…“ Nemaju, jer je njihov tip života bio toliko drugačiji da ne mogu da drže pridike i zato ostaju nemi. Ali, koja je generacija stvorila te uslove u kojima njihova deca danas žive? To je uvek njihova krivica. I zato su te sirote budale sada nemoćne u odnosu na svoju decu, da ih skoro možemo razumeti. Ali oni su odgovorni za tu situaciju.

Konzumerizam

PAZOLINI: Današnji ideal je konzumerizam. Pojavila se ogromna grupa, koja se proteže od Milana do Bolonje, uključujući i Rim, i koja se širi na jug, ta uniformišuća civilizacija, koja nastoji da sve učini istim. Prema tome, jasno je da se sve granice ruše, a male grupe razbijaju.

BAHMAN: Bez pomoći ideologije?

PAZOLINI: Šta, to nije ideologija? U konzumerizmu ne morate da imate zastavu; odeća koju nosite je vaša zastava. Neka sredstva i neki spoljašnji znaci su se promenili, ali, u praksi, reč je o osiromašenju individualnosti, koje se maskira kao njeno vrednovanje.

[7] Ninetto Davoli (1948, pravo ime Giovanni). Pazolinijev omiljeni glumac i najbliži prijatelj.

Ciklus manija

PAZOLINI: Film je bio ponuđen Serđu Čitiju (Sergio Citti). On i ja smo radili na scenariju. Moj glavni doprinos scenariju bio je njegova danteovska struktura, koju je i de Sad verovatno imao na umu. Scenario sam podelio na cikluse. Dao sam mu određenu vertikalnost i danteovsku organizaciju. Ali, dok smo radili na scenariju, Serđo Čiti je, malo pomalo, gubio interesovanje, zato što je imao ideju za drugi film. Ja sam se, opet, malo pomalo, zaljubio u priču. A konačno sam se zaljubio kada smo došli na sjajnu ideju da de Sada prebacimo u 1944. i Republiku Salo.

U takozvana „represivna" vremena, seks je bio radost, zato što se upražnjavao u potaji i pravio sprdnju od svih obaveza i dužnosti koje je represivna vlast nametala. Nasuprot tome, u tolerantnim društvima, kao što je, navodno, i ovo u kojem živimo, seks proizvodi neuroze, zato što je ta dopuštena sloboda lažna i, iznad svega, *dodeljena odozgo, a ne osvojena odozdo*. Prema tome, ljudi ne uživaju u seksualnoj slobodi, nego se, umesto toga, prilagođavaju slobodi koja im je dodeljena.

I zato, na jednom mestu, jedan od likova iz filma kaže upravo to: „Represivna društva potiskuju sve; prema tome, ljudi mogu da rade sve."

Ali tom konceptu hteo sam da dodam nešto što, po meni, sve to sažima: popustljiva društva dopuštaju neke stvari – i onda je samo to dopušteno. Ali, hej! To je strašno.

Danas su u Italiji neke stvari dopuštene. Ranije, u stvarnosti, ništa nije bilo dopušteno. Žene su imale status skoro kao u arapskim zemljama. Seks je bio skriven, o tome se nije smelo pričati, a u časopisu niste smeli da prikažete ni delimično obnažene grudi. Sada su neke stvari dopuštene, tolerišu se fotografije nagih žena, ali ne i muškaraca.

Pesma: „Na peratskom mostu / crni se barjak vijori/ To je barjak Alpske brigade („Julija") koja odlazi u rat/ To je barjak cveta naše mladosti/ koji odlazi u smrt…"[8]

[8] „Sul ponte di Perati", pesma o alpskoj brigadi „Julia", iz vremena italijanske invazije na Albaniju i Grčku, 1940–41.

rođenjem i oblikovana mojim ranim detinjstvom, moja prvobitna vizija, jeste ona sakralna. Na kraju, svet vidim kao oni s poetskim darom, kao čudo, skoro kao nešto sveto. I ništa ne može da oskrnavi taj moj temeljni osećaj za sveto.

Mislim da nijedan umetnik, u ma kojem društvu, nije slobodan. Pod pritiskom normalnosti i medija svakog društva u kojem živi, umetnik je, na neki način, živo osporavanje. On uvek predstavlja sve suprotno ideji koju čovek u nekom društvu ima o sebi.

Po meni, minimum, možda nemerljiv, prostora za slobodu postoji uvek. Ne mogu da kažem do koje tačke to jeste ili nije sloboda. Ali nešto svakako izmiče matematičkoj logici masovne kulture, još uvek.

BAHMAN: Šta treba da radimo, u međuvremenu?

PAZOLINI: Eh, šta bi trebalo da radimo…? Da živimo u skladu sa svojim idejama i pokušamo da postignemo taj minimum, što svako od nas može da uradi.

BAHMAN: Ukratko, da verujemo?

PAZOLINI: Čak i da ne verujemo! Sve dok u tome ima neke dinamike! Onaj koji ne veruje, ali koji od svog neverovanja pravi zastavu, može doći do nečega. Činjenica je da savremeni čovek ne veruje i veruje.

BAHMAN: Ali, da li Pazolini veruje ili ne veruje?

PAZOLINI: Verujem i ne verujem (*smeh*). To je moj odgovor.

Kraj razgovora. Fotografije s kraja snimanja filma, na kojima svi glumci i cela ekipa plešu uz melodiju Son tanto triste.

Pasolini prossimo nostro, dokumentarni film, 58 min, 2006. Režija: Giuseppe Bertolucci. Pier Paolo Pasolini i Gideon Bachmann, intervju, 1975.

— Kako ti se zove devojka?
— Margerita.

Poslednja scena iz filma *Salò*.

PAZOLINI: Tu je i ta velika sloboda za heteroseksualne parove, takozvana sloboda, zato što ne može biti drugačije i koja je zato obavezna. Pošto je dodeljena (odozgo), postala je obavezna. I pošto je dodeljena, mladoj osobi ne preostaje ništa drugo nego da iskoristi taj ustupak. Zato se oseća obaveznom da uvek bude deo nekog para, a par postaje košmar, opsesija, a ne sloboda.

Da li ste primetili koliko su parovi danas popularni? Ali, to su potpuno lažni i neiskreni parovi, zastrašujuće neiskreni. Pogledajte tu decu, u vlasti ko zna kakve romantične predstave, kako hodaju zajedno, ruku pod ruku, mladić i devojka. Možete se upitati, „Odakle odjednom ta romantika, šta je to?“. Ništa. To je samo novi par koji je oživeo konzumerizam, zato što su konzumeristički parovi ti koji kupuju. Razumete?

BAHMAN: Razumem, upravo tako.

PAZOLINI: Ruku pod ruku, oni idu u *La Rinascente*, UPIM…[9] Italijani su neurotični. U vreme represije, bili su seksualno uravnoteženiji. S napredovanjem tolerancije, svi su postali neurotični.

Antropološka mutacija

PAZOLINI: Pored toga što se bavi anarhijom vlasti, moj film govori i o mogućem nepostojanju istorije. Naime, on se suprotstavlja ideji o istoriji koja prevlađuje u evrocentričnoj kulturi, to jest, s jedne strane, u buržoaskom racionalizmu ili empirizmu, a s druge u marksizmu.

Uzmimo, na primer, Francusku, njen odnos prema Alžiru i Trećem svetu u celini. Francuska je ostvarila najviši stepen racionalizma na svetu. U Francuskoj, reč „sloboda“ odgovara reči „racionalnost“. Francuska je danas dostigla neku vrstu zasićenja, u okvirima sopstvene racionalnosti. I kako onda država kao što je Francuska dočekuje tu plimu iracionalnosti, koja dolazi iz Trećeg sveta, iz sveta gladi? Tu je taj veliki svet, Treći svet. Doslovno ljudi trećeg sveta, zato što su bili potisnuti i držani na marginama društva i političkog

[9] La Rinascente, UPIM (Unico Prezzo Italiano Milano): lanac robnih kuća.

života, kao i sve ostale marginalne oblasti koje su zadržale ranije oblike kulture, na neki način, po svom karakteru, praistorijske.

Francuska se ponaša kao neka vrsta krotitelja kolonizovanih naroda. Ona ih, u stvari, dobro edukuje. (*Čuje se lavež iz filma, iz scene kada zarobljene mladiće i devojke, stražari privode na uzicama za pse.*) Od njih nije preuzela ništa, samo im je davala. Dala im je model obrazovanja, racionalnosti, civilizacije. Ali, nije bila u stanju da nauči bilo šta od njih, zato što se ta vrsta religiozne, iracionalne, praistorijske kulture, koju Treći svet nosi sa sobom, ne može racionalizovati. Zato Francuska mora da modifikuje njihov razum, ako ovi hoće da razumeju, da ne zaostaju.

Pariz je čudesan grad, kojem se divim, zato što se u njemu nalazi matrica moje kulture. Možete samo da mu se divite, ali u isti mah osećate da je udaljeniji, zatvoreniji i arhaičniji od nekog malog grada iz bilo koje zemlje u razvoju. (*Opet imitacija psećeg laveža, fijuk biča, krici.*)

Moderni svet će biti sinteza između današnje srednje klase razvijenog sveta i sveta nerazvijenih nacija, koje se sada sreću sa istorijom; drugim rečima, zapadana racionalnost biće modifikovana prisustvom drugačije vizije sveta, koju ti narodi izražavaju. Modernitet se sastoji od te modifikacije.

Tačno je da je čovek uvek isti, ali i da se stalno menja. Danas više nego ikad, zato što nam u ovom trenutku preti prava antropološka mutacija. Prava apokalipsa je ona koju donosi tehnologija, era primenjene nauke, koja će čoveka pretvoriti u nešto drugačije od onoga što je bio nekada. Dogodilo se nešto bez ekvivalenta u dosadašnjoj istoriji čovečanstva. Zastrašuje nas ideja da naša deca i potomci neće biti kao mi. To je, u neku ruku, kraj sveta. (*Jedna od pripovedačica iz filma prilazi prozoru i razmiče zavese; čuje se zvuk bombardera.*)

Ciklus govana

Ceo ovaj segment je ilustrovan kadrovima iz filma, koji prikazuju čuvenu „gozbu“.

posle može da se mehanizuje, da se otuđi. Pa šta? U međuvremenu, uspelo mi je da se izrazim, na najslobodniji mogući način.

Iluminacija

Opet scene mučenja iz dvorišta zamka.

Glumac, koji igra jednog od četiri glavna zlikovca: Zar nije trebalo da i ja malo igram lošeg momka? Eh, nikada neću igrati nitkova…

PAZOLINI: Sačekaj malo, videćeš šta treba da radiš u sledećoj sceni.

Glumac: Sjajno! Hvala.

PAZOLINI: Sačekaj i videćeš šta treba da radiš. Ne možeš ni da zamisliš.

Glumac: Hvala nebesima!

BAHMAN: Šta je po vama središnji element vašeg dela? Mislim na ono što se nalazi u jezgru vašeg dela, na ono što vas vodi od jednog filma do drugog. Neka poruka, opsesija ili ideja…

PAZOLINI: To je neka formalna (opšta) ideja, o tome šta moram da uradim, koja je u svakom filmu ista. Formalni model, iznenadna iluminacija o tome šta bi neki film morao da bude, što ne mogu da izrazim rečima. To razumete ili ne razumete, ne mogu da vam objasnim. Kada rešim da snimim film, to je zato što sam imao tu iluminaciju, tu formalnu ideju o filmu. To je sinteza filma. Ideja o filmu nikada nije plod povezanog razmišljanja. Može se govoriti samo o nizu isprekidanih misli, o bljeskovima, kao u slučaju de Sada.

Kada pravite neki film, kao i kada pišete roman, postoje faze. To je priča o stvarima koje postaju to što jesu, a autor, na kraju, postiže nešto što je samo delimično bilo u njegovoj glavi. Montiranje filma je trenutak velikih iznenađenja, i za samog autora, ne toliko zbog njegovih ishoda, drugačijih od onoga što je imao na umu, već zato što se pojavljuju prave stvari!

Kada gledam stvari, služim se racionalnim, kritičkim okom, pozajmljenim iz moje laičke kulture, one buržoaske, a onda i marksističke. Prema tome, moj razum stalno vežba kritičko preispitivanje svetskih zbivanja. Ali moja prava vizija, ona starija, arhaičnija, data

PAZOLINI: Opsesivno korišćenje kadrova i kontrakadrova, smenjivanje krupnih planova, izbegavanje snimanja preko ramena, izbegavanje likova koji ulaze i izlaze iz kadra, iznad svega, odsustvo dugačkih kadrova, sve su to tipične crte mojih filmova.

U ovom filmu sve to je dovedeno do vrhunca lucidnosti i do svog apsolutnog stanja. Moje skoro opsesivne navike dostigle su takav stepen… opsesivnosti, da to možda utiče na kvalitet.

Kada bih verovao da je moje filmsko stvaralaštvo potpuno integrisano u društvo, koje i samo želi takve filmove, onda ih možda ne bih pravio. Ali verujem da u njima ima nečeg što se ne može integrisati. Buržoazija upija, usvaja i vari sve. Ali, u svakom delu koje se ističe po individualnosti i posebnosti, pored originalnosti i nasilnosti, ima nečeg što se ne može integrisati.

Sloboda

BAHMAN: Kome je namenjen ovaj film?

PAZOLINI: U načelu, svakome. Nekom drugom meni…

Tačno je da se među masama umetnost otuđuje i menja, kada se komercijalizuje i predstavlja ljudima na određeni način, ali mase se i dalje sastoje od individua. Prema tome, u bioskopu, kao, recimo, društvenom ritualu – gde se moji filmovi prikazuju na takav način, itd. – u tim salama sede individue. Individua internalizuje probleme sveta. Sve se dešava unutar individue.

Dopuštam mogućnost da i drugi, čak i oni najsputaniji, najporobljeniji društvenim konvencijama, shvate neko delo na svoj način, na svom nivou. Imam tu veru u ljudsku slobodu, koju ne znam kako da racionalizujem. Ali, jasno mi je da će, ako se ovako nastavi, čovek postati toliko mehanizovan, konformiran, neprijatan i odbojan, da će ta sloboda zauvek nestati.

Nastavio bih da pravim filmove čak i ako bih bio jedini slobodni čovek i ako bi ta sloboda trebalo da umre zajedno s mojim filmom. Možda bih nastavio da snimam filmove zato što imam tu potrebu. Volim da ih pravim i radio bih to; ubio bih se kada ne bih mogao da ih pravim. Kada pravim film, time se izražavam. Taj moj izraz

PAZOLINI: Sadomazohizam je večna ljudska kategorija: postojala je u de Sadovo vreme, postoji i danas, itd. Ali, nije to ono što me zanima. Tačnije, i to mi je važno, ali, kao što sam već rekao, pravi smisao seksa u mom filmu je metafora o odnosu između vlasti i podanika. A to, u stvarnosti, važi za sva vremena. Moja motivacija izvire iz činjenice da ja, iznad svega, prezirem vlast. Svako mrzi vlast kojoj je potčinjen. Prema tome, mrzim vlast, a naročito žestoko ovu sadašnju vlast, iz godine 1975. To je vlast koja manipuliše telima na najužasniji način i koja u tome nema na čemu da pozavidi Himleru ili Hitleru. Ona manipuliše ljudima, menja njihovu svet, na najgori način, uspostavlja nove vrednosti, koje su otuđujuće i lažne. Vrednosti su kao što su konzumerizam, koji ostvaruje ono što je Marks nazivao genocidom živih, pravih, prethodnih kultura. Na primer, uništio je ceo Rim. Rimljani više ne postoje. Mladi Rimljanin više ne postoji. On je leš. On je senka samog sebe, koji nastavlja da postoji biološki, ali u stanju limba, gde visi između drevnih vrednosti svoje narodne, rimske kulture i novih konzumerističkih vrednosti niže srednje klase koje mu se nameću.

Taj tip promene je među Italijanima raširio ideologiju konzumerističkog hedonizma, ideologiju koja je možda sekularna i racionalna, ali na glup način, koja je kratkovida, ograničena. Ta ideologija utiče na sve Italijane, uključujući i intelektualce. Iako to ne želim, i sam, na neki način, učestvujem u toj ideologiji, zato što sam srećan zbog toga što imam kola ili što mogu da uključim grejanje pritiskom na neko dugme. I ja, na neki način, naginjem nepotrebnim stvarima, osim što ne prihvatam baš sve, zahvaljujući kulturi, itd. U tom smislu, spadam među privilegovane. Ipak, ogromna većina Italijana potpuno je podlegla tom mehanizmu. Vrednosti su se raspale i zamenile su ih neke druge. Modeli ponašanja su se raspali i zamenili su ih neki drugi. Do te zamene nije došlo voljom ljudi, odozdo; nju je nametnula konzumeristička vlast, čije poluge drži krupna italijanska i multinacionalna industrija, kao i neki domaći pseudoindustrijalci, koji žele da Italijani konzumiraju određene vrste robe, na određeni način. A da bi mogli da konzumiraju, trebalo je stvoriti drugačiji ljudski model.

Neki seljak starog kova, tradicionalan i religiozan, ne konzumira brzu hranu koja se reklamira na televiziji. Zato je trebalo smisliti način da se ovaj natera da je konzumira.

U stvarnosti, industrijalci primoravaju ljude da jedu govna. *Knappovu* supu iz kesice ili… Daju im krivotvorene, loše stvari, male robiola sireve, veštačke sireve za bebe, sve te užasne stvari, koje su obično sranje.

Da sam napravio film o nekom industrijalcu iz Milana, koji pravi keks, reklamira ga i navodi potrošače da ga jedu, ishod bi bio film o strašnom zagađenju, krivotvorenju, o ulju dobijenom iz kostiju leševa. Mogao sam da napravim takav film, ali nisam hteo! Zašto da prvo čekam godinu dana, dok sve ne osmislim, da bih ga onda snimio? Bilo bi mnogo korisnije, u direktnom, praktičnom smislu te reči, prikazati stvarnost kakva jeste. Ali, čemu to? To bi bilo samokažnjavanje.

Vlast

PAZOLINI: Vlast ostaje ista, menjaju se samo njene crte, podanik više nije štedljiv ili religiozan, on je potrošač i zato je ograničen, nereligiozan, sekularan, itd. Kulturne karakteristike se menjaju, ali odnos ostaje isti.

Prema tome, to nije samo film o vlasti već o onome što nazivam „anarhijom vlasti". Ništa nije anarhičnije od vlasti. Ona radi šta hoće, a ono što hoće je potpuno proizvoljno ili diktirano ekonomskim razlozima, koji izmiču običnoj logici.

I hrišćanstvo i marksizam su uvek bili nametani odozgo; nikada nisu došli odozdo. Načelo potčinjavanja mora da ima neke veze s Marksovim (Frojdovim)[10] nagonom smrti, zar ne? Ono koegzistira sa agresivnim duhom ljubavi. Po meni, to načelo nastavlja da živi u neizmenjenom obliku u hrišćanstvu, zato što je hrišćanstvo brzo postalo državna religija, to jest, religija vladajuće klase, i bilo nametano, tako da nije promenilo te duboke nagone.

S druge strane, jedini ideološki sistem koji je istinski vezao za sebe i vladajuću klasu, jeste konzumerizam, zato što je on jedini koji je išao do kraja, što daju određenu dozu agresivnosti, neop-

[10] Pazolinijeva omaška, ispravljena u štampanoj verziji intervjua.

— Renata! Momci! Kada kažem „akcija", pustite Renatinu glavu da padne, kao sama od sebe, kao da se onesvestila. Nemojte je gurati dole.

— Pažnja! Kamera! Akcija!

— Stop!

Članovi ekipe: Okupimo ih, da napravimo beleške.

— Da li je bilo dobro?

PAZOLINI: Polako spusti sveću tamo i kreni prema Frankinu. Tu… Tako je. A ti, Frankino, sećaš se, treba dobro da im se otimaš. U redu?

Članovi ekipe: Etore, idemo još jednom.

PAZOLINI: Dobro, hajde još jednom, isto tako. Spremni? Kamera! Akcija!

— Stop! Valeti, spusti sveću još mirnije. Mnogo mirnije, to mora da izgleda kao ritual, koji izvodi neki sveštenik. Bio si malo užurban.

PAZOLINI: Zatim, prirodno, ostavljam veliki prostor za improvizaciju i slobodu. Ali, u ovom slučaju, sve je bilo unapred osmišljeno, više nego inače.

Hoću da to savršeno montiram. Na kraju, film bi trebalo da bude kao kristal, u formalnom smislu. Ne sme da bude stihijski, haotičan, nasumičan, neskladan. Sve mora da bude dobro sračunato, mnogo preciznije. Sve: pokreti, kompozicije, trikovi… Ranije nisam mnogo razmišljao o trikovima, ali, u ovom filmu, kada neko treba da padne mrtav, to mora da ponovi hiljadu puta, sve dok ne izgleda kao pravo mrtvo telo. Uvek sam težio formalnoj perfekciji, koja mi ovde služi kao omotač, za te užasne stvari kod de Sada i fašizma.

Scene sa snimanja.

PAZOLINI: Dobro, stop! Ne. Još malo ulevo. Tako! Još malo… U redu?

— Svi napred… Još malo… Dobro je!

— Kamera! Hajde, vrišti, vrišti!

— Pazi!

— Stop! Treba da žmuriš i ne gledaš u kameru. Razumeš? Ako žmuriš, nećeš gledati u kameru.

PAZOLINI: U načelu, na moj rad je uticalo korišćenje neprofesionalnih glumaca i scenografije koja nije rekonstruisana u studiju. Koristim pravu scenografiju: kada snimam, u stvari samo prikupljam materijal. Odlazim na neko pravo mesto, koje nije rekonstruisano, koje sam izabrao, u prirodu, i prikupljam materijal, u zavisnosti od osvetljenja, od svega što zateknem na licu mesta.

Kada se nađete usred nekog lepog predela, s likovima koji vam se sviđaju, postajete pohlepni, kao proždrljivac usred raznih đakonija, valjate se u tome kao zver i grabite malo odavde, malo odande. Takav sam bio.

Uzmem nekog momka koji nikada nije glumio, postavim ga ispred kamere i dugo ga držim tamo, prikupljajući materijal. To znači da mi predstoji veliki posao montaže, da bih uklonio sve nepotrebno i da bih, umesto toga, uhvatio onaj trenutak istine, koji je možda bljesnuo u njegovim očima, u njegovom osmehu, dok sam ga snimao.

Sa ovim filmom nije bilo tako, zato što to nije film koji počiva na prikupljenom materijalu, obrađenom u montaži. On je završen i montiran tokom snimanja. Zato mi je bilo potrebno više profesionalizma od glumaca. U stvari, tu je četiri ili pet profesionalnih glumaca, u najčistijem smislu te reči, ali i glumce koje sam pronašao na ulici i koji su prvi put glumili, tretirao sam kao profesionalce. Od njih sam tražio profesionalno izvođenje, dostojno pravih glumaca: moraju da izgovore ceo tekst, s pravim izrazom, od početka do kraja, itd.

Scene sa snimanja.

PAZOLINI: Vrišti, vrišti!

— Spusti glavu! Skloni sveću! Stop!

hodnu za taj vid potrošnje. Ako je potrošnja čisto podanička, osoba samo sledi nagon za potčinjavanjem, kao neki starinski seljak, koji rezignirano povija glavu – što je uzvišen čin, oblik heroizma. Danas više nema tog duha rezignacije, potčinjavanja; kako potrošač može sebi da dopusti rezignaciju ili da prihvati, da tako kažemo, neko arhaično, nazadno i inferiorno stanje? On mora da se bori za poboljšanje svog društvenog statusa.

„Pognuo sam glavu u ime Boga“: to su velike reči. Današnji potrošač i ne zna da je pognuo glavu, naprotiv, on živi u glupom uverenju da se nije pokorio i da se izborio za svoja prava. On stalno traži svoja prava, veruje kada mu kažu da je u pravu, iako je zapravo samo jadna budala.

Vlast je uvek zakonodavac, ali i ritual. Iako mi to nije bila namera, primetio sam da u ovom filmu predstavljam i pravu buržoaziju, s njenim salonima i dvorednim odelima, i nacističku ceremoniju, sa svom njenom jezivom ozbiljnošću, turobnu i mučnu, zato što vlast jeste i zakonodavac i ritual. Ali ono što ritualizuje, što kodifkuje, uvek je uništavilo, čista proizvoljnost, to jest, njena sopstvena anarhičnost.

Ciklus krvi

PAZOLINI: Ljudima je bio potreban mit. Ipak, u običnom, seljačkom svetu, mitovi su se uvek izražavali kroz obrede. Misa je bila obred koji je tokom milenijuma kristalizovao versko učenje.

Sve te drevne religije mogu se sažeto izraziti pomoću jednog modela: onog o večnom povratku, o smrti i vaskrsnuću. Smrt i vaskrsnuće prirode, biljaka, useva… Za modernog čoveka taj večni povratak više nema nikakvog smisla. Smenjivanje godišnjih doba zamenili su beskonačni ciklusi proizvodnje i potrošnje.. bicikala, automobila, odeće… Postoji mnogo malih ciklusa. Proizvodnja i potrošnja, proizvodnja i potrošnja – to je veštački, a ne prirodni ciklus, ali je opet ciklus.

Danas postoje druge vrste rituala, na primer, postrojavanje ispred televizora ili čekanje u koloni automobila za vreme viken-

da ili odlazak na piknik na neko izletište. Svaki oblik vlasti ima svoje rituale.

Jedna od karakteristika iščezavanja mita i drevnog, seljačkog obreda, u korist industrijalizacije, jeste i iščezavanje inicijacije. U katoličkoj religiji, pubertet je imao pričest i krizmanje, koji danas nemaju nikakvu težinu, nikakav smisao. Nema inicijacije, zato što je novorođenče već potrošač. Nema inicijacije u potrošačko društvo. Kao potrošači, mladi ljudi imaju iste autoritete kao i stariji.

Čovek je uvek bio konformista. Njegova glavna crta je prilagođavanje ma kojem obliku vlasti ili načinu života koji zatiče rođenjem. Možda je, biološki, čovek narcisoidan, buntovan, zaljubljen u sopstveni identitet, itd., ali društvo je to koje ga čini konformističkim i on se pokorava, jednom za svagda, obavezama koje mu to društvo nameće.

Ne budim sažaljenje prema žrtvama, ili tek jedva, krajnje diskretno. Film bi onda bio užasan, nepodnošljiv. Da sam kreirao simpatične žrtve, koje plaču i dotiču vas, izašli biste iz bioskopa posle pet minuta. A onda, iznad svega, nisam to uradio zato što ne verujem u to. Tu je jedan lik koji se buni, ali jedva, nesvesno, i on je samo jedan. To je vrhunac filma: on umire sa podignutom pesnicom. Ali ne zapisujte to, hoću da to bude iznenađenje.

Ne verujem da će ikada postojati društvo u kojem će čovek biti slobodan. Prema tome, uzaludno je nadati se tome. Ali ne treba da se nadamo ničemu. Nada je nešto strašno, što su izmislile političke partije, da bi njihovo članstvo bilo srećno.

Slike i reči

PAZOLINI: Ne pišem kao nekad, što je isto kao da sam rekao da više ne pišem. U početku, kada sam počeo da pravim filmove, mislio sam da će to biti samo usvajanje neke druge tehnike; čak bih mogao da kažem, neke druge književne tehnike. Ali onda sam, malo pomalo, shvatio da to znači usvajanje drugačijeg jezika. I tako sam odbacio italijanski jezik, koji sam koristio da bih se izrazio kao književnik, da bih usvojio jezik filma. Mnogo puta sam, iz protesta, iz čistog prkosa, rekao kako bih se rado odrekao italijanske nacio-

nalnosti. Praveći filmove, na neki način sam se odrekao italijanskog jezika, to jest, svoje nacionalnosti. Ali, tu je još jedna činjenica, možda mnogo složenija i dublja: jezik izražava stvarnost pomoću sistema znakova. Nasuprot tome, reditelj izražava stvarnost pomoću stvarnosti. Možda je to razlog zašto volim film i dajem mu prednost nad književnošću, zato što kada stvarnost izražavam kao stvarnost, stalno živim i radim na planu stvarnosti.

Pesnik koristi reč „cvet“, ali odakle je uzima? Uzima je iz ljudskog jezika, kojim se služimo u komunikaciji. Poezija nam ne znači ništa. Koristimo reč „cvet“ zato što nam je ona potrebna u našim ljudskim odnosima. Na čemu počivaju druge slike, van jezika? One počivaju na slikama iz snova i sećanja. Kada sanjamo i prisećamo se, u svojim glavama snimamo kratke filmove. Prema tome, film je utemeljen, vuče korene iz potpuno iracionalnog jezika: iz snova, sećanja i stvarnosti, koji se posmatraju kao činjenice. Zato je slika beskrajno oniričnija od reči. Na kraju, dok gledate neki film, to izgleda kao san.

O metodi

Scene sa snimanja poslednjih kadrova filma.

PAZOLINI *(za kamerom)*: To, divno! Divno!

— Bolje je tako!

— Dakle? Da li si stavio 25?

— Sada treba da je spustimo malo (*postolje kamere*).

Član ekipe: Da malo spustimo?

PAZOLINI: Da, jer ovako…

Član ekipe: Pazi.

PAZOLINI: Da… Evo ga… Ne, to je previše.

Član ekipe: Previše?

PAZOLINI: Malo, samo malo.

Član ekipe: Ovako?

PAZOLINI: Da, to je dobro.