

الموت والأساطير والجنس في سينما بازوليني

إعداد وتحرير وترجمة د. جواد بشارة

مقاومة الجسم في الصورة السينمائية.

إن انبثاق "العالم الثالث" في التاريخ الغربي، خلال الستينيات مع النضال من أجل الاستقلال الأفريقي والعالم ثلثي وتحرر العالم الثالث من العولمة وظهور ظاهرة الضواحي الحضرية أو المدنية في البلدان الصناعية، يكشف فاحشة التطابق وعنف الديمقراطية. السينما، التي تقدم طريقة مختلفة (يجب ابتكارها دائماً، لأنها دائماً مؤسسية) للوجود في العالم، بفضل مادتها - المكونة من الإيقاعات والصمت والأجساد والأماكن - هي نقطة القطيعة الممكنة: الخرق في "الانثروبيا البرجوازية". يدرس هذا المقال بعض أفلام بازوليني التي "تنظر" الوظيفة الثورية للمادية في السينما.

إن اختراق "العالم الثالث" في التاريخ الغربي، المرتبط بالنضالات الأفريقية من أجل الاستقلال في الستينيات وزيادة جيوب تشبه مدن الصفيح والعشوائيات في "العالم الثالث" في ضواحي المدن والمقاطعات الصناعية، يكشف عن مساوئ الانصياع وعنف الديمقراطية.

نظراً لأهميته المادية المحددة - المصنوعة من الإيقاعات والصمت والأجساد والأماكن - يعرض الفيلم طريقة مختلفة (يجب إعادة اختراعها دائماً نظراً لمأسستها دائماً) للوجود في العالم وبالتالي نقطة الانهيار المحتملة: التسرب في " إنثروبيا برجوازية «في هذا السياق، تتناول هذه المقالة بعضاً من أفلام بازوليني التي "تنظر" الوظيفة الثورية لجانب المادية في الفيلم.

الجسد عندما يتحول إلى مادة سينمائية - مادة الكاميرا والمونتاج - تتم في المسرح للوساطة التي تعمل بها التكنولوجيا السمعية البصرية خالقة طرقاً جديدة للوصول إلى "الحقيقي أو الواقع réel". إن مدة التصوير السينمائي وبشكل عام، قيمة الزمن في السينما، تمر عبر الجسد: الوجه، الإيماءات، الشكل، السكون، الصوت، الصمت ... يحدث الإيقاع عن طريق نقش نفسه في الجسد أو يحويه.

لقد فهم بازوليني جيداً هذا البعد في الجسد الذي لديه "والذي نظر حوله نظرياً" في ملاحظاته مع الكاميرا، ولا سيما الملاحظات بالنسبة إلى فيلم " Orestie africaine أوريستي الأفريقي"، وملاحظات حول فيلم عن "الهند"، وسوبر الوغوي Soprano في فلسطين وفي أفلام أخرى مثل الرابية La Rabbia، الأفلام "الأسطورية": الميديّة Médée وأوديب الملك Édipe Roi، ثلاثية الحياة La Trilogie de la vie وسالو Salo. بالجسد والإيقاع الذي تفرضه مادته، عندما لا يتم قمعه في السرد، تصبح أشكال المعرفة الأخرى ممكنة.

الجسد في السينما هو المكان المميز لمقاومة التمثيل والعرض والنظرة الناتجة إلى العالم. بعبارة أخرى، يصبح الجسد مكان ظهور شكل من أشكال المعرفة التي تقع خارج التمثيل والعرض والتي حددها بازوليني في قصيدته "Il PCI ai giovani" باعتبارها "الانثروبيا البرجوازية".

تركز مقالاتي على التقاطع بين الجسد وإيقاع الفيلم، استناداً إلى بعض من أفلام لبيير باولو بازوليني. الإيقاع الفيلمي، أو إيقاع الفيلم الذي يتحدد بين الزمن والمادة، يندرج في الأجساد - سواء كانت بشرية أو حيوانية أو نباتية أو معمارية - ويسمح بتعديله من خلال مقاومتها، ومدتها، لغاية تزعزع السرد، وهو الشكل السائد للتمثيل والعرض، عندما يتحرك ويفسح المجال للخطاب غير السردي ولأنماط المعرفة الأخرى.

ملاحظات الموقع لفيلم عن الهند هي البحث عن مواد - أماكن ووجوه وإيقاعات - لفيلم عن الهند والتحقق من "جدوى" وإمكانية عمل هذا الفيلم؛ والمستوحى من أسطورة مهراجا ضحى بنفسه لإنقاذ النمر الشاب الجائعة.



سينما، المجلد. 7، ن "1-2

أكاتون بيير بولو بازوليني مجموعة Cinémathèque québécoise Notes pour une Orestie africaine "تحكي" ، بنفس الطريقة ، البحث عن الوجوه والأماكن والإيماءات والأشياء لفيلم مستوحى من أورستي أسخيلوس Orestie of Aeschylus ، ليكون موجوداً في إفريقيا.

وعن "العالم الثالث"، لم يستطع بازوليني تحقيق الفيلم، ولكن فقط أخذ تدوين الملاحظات. ما يعني أن يسجل ملاحظات بواسطة الكاميرا "يلاحظ بالكاميرا" ما يعني صنع فيلم مثل فيلم يتطل الإخراج؟ ليتحقق سينمائياً «؟ ما العلاقة التي تحدث بين "العالم الثالث" وهذه الكتابة المفتوحة"؟ وفقاً لبازوليني، لا يمكن للسينما أن تمثل إفريقيا، الهند، "الأحياء الغيتوات اليهودية" في أمريكا الشمالية، لكن السينما هي طريقة (الطريق) للتواجد - مع إفريقيا والهند والجنوب. ، وليس دائماً جغرافياً ، للأوضاع العالمية المختلفة ؛ السينما هي وسيلة للمعرفة والتواصل مع "العالم الثالث" وتحليل علاقتها به. تعمل التكنولوجيا السمعية والبصرية كلحظة نشطة للوساطة بين الغرب (نفضل اليوم أن نقول الشمال) و "العالم الثالث" (الجنوب)، دون أن تسمح لنفسها بأن تتحول إلى أداة للفكر الغربي لتمثيل ما يسمى ب "الأخرéalté".

1. مقاومة الجسد في الصورة السينمائية. الموت والأسطورة

عندما قرر بازوليني "كتابة" قصيدته "العالم الثالث" بالكاميرا، لم يقترب منها انطلاقاً من البديل بين فيلم وثائقي وفيلم روائي. الامكانية الوحيدة المتوفرة له هي الملاحظات. يبدو أن "العالم الثالث" أبدت مقاومة للعرض والتمثيل: إن التقنية السمعية والبصرية نفسها هي التي تجعل هذه المقاومة ممكنة؛ بعبارة أخرى، مقاومة التمثيل هي نتاج حدث السينما.

وسيط الفيلم ليس أداة لتمثيل الأفكار أو الأحداث، بل هو ظهور تلك الأحداث والأفكار.

بطريقة مشابهة جداً لطريقة بازوليني اخترع جان روش السينما الإثنولوجية. في بحث أساسي عن المخرج الإثنولوجي المخرج بعنوان "جان روش أم سينما القسوة"، يصف ريشا بن بسماية طريقة لصنع السينما في / عن "العالم الثالث" والتي تطرح نفس الأسئلة ونفس التحديات مثل الملاحظات البازولينية: بعبارة أخرى، السينما كتقنية لا تهم روش كأداة تسجيل سلبي لـ حقيقة "الهدف" أو للحدث الخام أو رسمة رؤية ومعرفة قادمة، إلا فقط كمرحلة أو وسيط يسمح بالاتصال المباشر بواقع (ثقافي، على سبيل المثال) لا يقدم للوهلة الأولى أي تجانس للبنية مع واقعه هو (ص 51).

ملاحظات بازوليني، عن سوبرالوغي في فلسطين إلى {Orestie أوربستي الأفريقي، معطاة على أنها بحث قيد الإنجاز، مكرس لتأسيس هذا "الاتصال المباشر" الذي تحدث عنه رضا بن بسماية حول روش بواقع مختلف عن الواقع الغربي. تتمتع التكنولوجيا السمعية والبصرية بالقدرة على تحول وزعزعة المعرفة وتحريرها من هيمنة الفكر العقلاني البرجوازي (اليمن واليسار) الذي يحتاج لاستيعاب ليتطابق كل شيء مع نماذجه وقيمه. ممكن ان تحصل المعرفة بدون "شفافية"؛ العنصرية المتأصلة في الثقافة ومبادرة "فهم الآخر" عن طريق الحكم عليها حسب منطقتنا القيم وبالتالي استيعابها في ثقافتنا الخاصة يتم إدانتها بشكل غير مباشر بواسطة ملاحظات بازولينية.

- سينما، المجلد. 7، ن "1-2

المدراء التنفيذيون في الأوربستي الأفريقي مزدحمون بالأفارقة. إنهم مطوقون، بالعديد من الناس؛ لا يظهرون، لوا تمثل اشخاص. كادراج وإيقاع الفيلم مثل المواد - شخص، حركة، شيء، شارع - أكثر أهمية من تنظيمها في بنية سردية.

إن طبيعة الملاحظات للفيلم المراد صنعه تسمح للمواد الخام بالسيطرة على الشاشة. يروي التعليق الصوتي القصة: "كلكم تعرفون قصة أسخيلوس أوربستي Orestie d'Eschylus... " الكاميرا تستكشف الوجوه، الأجساد، الابتسامات، الإيماءات شخص ما يحاول الهروب من العدسة الذي يتبعه، من يفعل لا تدعه يذهب، الذي يلاحقه، الذي "يمسكه" يأتي الناس إلى العدسة والإطار، ويتحركون ويتفاعلون مع الكاميرا، وينظرون إلى العدسة، ولا يصبحون شيئاً من نظرة شخص ما أو حديثه. باختصار، في الملاحظات، المواد السينمائية، سواء كانت الهند أو فلسطين أو إفريقيا أو أوربستي، لا يمكن اختزاله إلى موضوع تمثيل.

يبحث باسوليني عن شخصياته: أجامنون Agamemnon وأوربستي Orestes وكليتمنيستر Clytemnesters، وكاسندرا Cassandras، والبيلايد Pylades، والمهراجات Maharajahs، الرسولية... إنها ليست مسألة صنع قطع اختبار، إنها بالأحرى مسألة إيجاد وجه، جسم، طريقة للمشي، ولكن أيضاً ما تكشفه الكاميرا عن هذا الواقع المادي. بشكل عام، أثناء تحقيق نهاية الاختبار، يتم ملاحظة الممثل أو الممثلة، تم فحصها فيما يتعلق بالدور الذي ينبغي أن تلعبه، فيما يتعلق بمدى ملاءمتها للدور. تم تحديد الدور بالفعل، يجب أن يتوافق الممثل معه. فكر بإيجاز في البحث عن أجامنون من صنع بازوليني. نرى لقطة مقربة لرجل، ثم نرى نفس الشخص من وجهة نظر مختلفة قليلاً، فهو ينظر في اتجاه آخر؛ أخيراً، نراه في لقطة متوسطة: يجلس على كرسي على حافة الشارع، يتمتع بكرامة كبيرة، ويظل الناس يقفون بالقرب منه. يرتدي سترة بيضاء مربوطة على كتفه، وينظر إلى الكاميرا، "هذا يمكن أن يكون أجامنون"، كما يقول التعليق الصوتي "وهذا أيضاً": رأس رجل عجوز نصف مخبأ بالنباتات، يحتل الجزء السفلي جزء من الإطار في الخلفية، شخص ما يعمل في الحقول؛ يظهر لنا الإطار التالي لقطة مقربة للرجل العجوز. "شكل آخر، أجامنون محتمل آخر"، قال التعليق الصوتي مرة أخرى. تقترب

العدسة من "تكبير" رجل آخر، طويل القامة، ملفوفاً برداء أبيض، يقف على حافة الشارع، "أكثر أسطورية، أكثر أسطورية، هذا الرجل المأساوي ...". صورة مقربة للرجل الذي يرتدي عدة أقراط على شكل أطواق كبيرة مقاومة الجسم في الصورة السينمائية. الموت والأسطورة و... 93 94 يشغل الشاشة بأكملها. إن المظهر المادي للأجامنون المحتملين، وقصصهم المنقوشة في مظهرهم، في أجسادهم وفي الزخارف، يعدد دور أجامنون ويحلل عملية التمثيل والاختيارات والاستثناءات التي ينطوي عليها هذا. نفس ج يصل خرطوم في الملاحظات الأخرى، مع البحث عن المهرجا المحتملين وأفراد العائلة المالكة أو مع أماكن ووجوه فلسطين.

مدة إيقاع الموت هي واحدة من أحدث العناصر وأكثرها ثورية في هذه الملاحظات. تصبح الأجزاء المختلفة للفيلم التي سيتم إنتاجها مستقلة بمرور الوقت: في البطء والتكرار، يتجسد الزمن وتغزو المادة الصورة، تاركة شبكات البنية السردية ووظيفتها "الطبيعية".

واحدة من أكثر اللحظات دلالة على كيفية عمل ملف أعمال الإيقاع في هذه الأفلام، ربما، هو تسلسل حرق الجثة في نهاية ملاحظات لفيلم عن الهند. في خطة مجموعة، موكب من الغناء، ينظر إليه من الخلف، يحمل جثة ملفوفة في قماش على نقالة. هذه الصورة متبوعة بأخرى: لقطة لنفس الأشخاص، هذه المرة لإظهار أيديهم والأشياء التي يحملونها، وعادة ما تكون قطع من الخشب؛ خلف الموكب الصغير، توجد شاحنة محملة بالخشب عليها إعلان لشركة Coca-Cola على اللوحة الخلفية.

الآن يتم ترتيب الناس في دائرة حول الجثة مجمعة ووضعها على الأرض. عن قرب، نرى الجسم ملتف، في العشب، وبدلاً من ذلك، تفاصيل المستحضر المحرقة والطقوس المصاحبة لها. الإيماءات أهم من الوجوه. يقول التعليق الصوتي لبازوليني: "الغربيون الذين يذهبون إلى الهند لديهم كل شيء، لكنهم في الواقع لا يقدمون شيئاً. الهند، على العكس من ذلك، التي لا تملك شيئاً، في الواقع تعطي كل شيء".

لكن ماذا؟" (1991، ص 168). هذه هي الكلمات الأخيرة من الفيلم. بالتفصيل نرى الزهور والأوراق متناثرة على الأرض.

الجثة موضوعة على الحزم، على الحزم، ولا تزال ملفوفة في القماش. في صورة مقربة، تبدأ عدة أيدي في فتح اللوحات القماشية التي تغلف الجسم، رأس الجثة Cinémas، المجلد 7، ن 1-2 حركة، تدفع على كلا الجانبين بواسطة الحركة. على الأرض، ورقة مفتوحة بها أغصان. يتم الكشف عن وجه المرأة الميتة، وتبدأ الأيدي في وضع البلم، وهو نوع من الرغوة البيضاء؛ لا يزال الرأس يتحرك، ويدفعه إلى اليمين واليسار من اليدين التي تغطي الوجه. يتم فرك الأرجل العارية بنفس الرغوة ثم يتم تغطيتها بالخيوط. ويتم ربط الساقين عند الكاحلين بحلقتين. يصل رجل عجوز يقطع المشهد للحظة، وتوضع أغصان أخرى على الجثة.

شخص ما يمسح أيديهم. وصول آخر لإضاءة الحزم. يبدأ الدخان في الارتفاع. تنتقل الكاميرا، وتحرك مجموعة الأشخاص المتجمعين حول المحرقة. طلقات الدخان والنار الأخرى تتبع بعضها البعض.

إن جوهر الموت يغزو الشاشة. هذا الرأس الذي يتحرك تحت ضغط الأيدي العاملة بحركة ليست خاصة به، يصبح هذا الشيء الجسدي في أيدي الأحياء مرئياً، يكاد يكون محسوساً طوال فترة التسلسل وفي الصمت. لا يؤدي تكرار الإيماءات إلى الإشارة إلى ممارسة أو سرد قصة أو توثيق إحدى الطقوس. هناك هذا أيضاً، ولكن قبل كل شيء، فإن جوهرية الموت بمرور الوقت هي التي تجبرنا على إدراك نهاية الحركة وتجسيد الجسد. في الوقت نفسه، فإن معرفة الإيماءات، والاستمرارية مع التقاليد التي يعبرون عنها، وانتمائهم إلى ثقافة وخبرة المجتمع (حتى الآن وصلت إلى نهايتها، مثل علامة Coca-Cola على

الشاحنة) تحول الموت "إلى أعمال الحياة اليائسة ولكن التي يمكن تحملها" (بازوليني، 1990، ص 83
(3)

مسألة ضد الحالة الطبيعية للعقل لفهم وإدانة الحرب التي تنتمي إلى النظام الرأسمالي الجديد، وعلى وجه الخصوص، إلى مجتمع وسائل الإعلام التي نستهلك فيها يوميًا وهم السلام والحياة الطبيعية، يكتب بازوليني قصيدة سمعية بصرية: الرابية هو فيلم مونتاج مؤلف من صور "وثائقية" تتناسب مع النص في النثر والشعر، والتي ترافقها وتتخللها. في هذا المزيج، يبدو أن الشعر المؤلف على الصور ينتجها في مقاومة الجسد في الصورة السينمائية. مور، المر و ... 96 95 الجديد، ما وراء طابعهم "الوثائقي" وسياق الوقائع.

تفاهة الصور - حتى أكثرها مأساوية عادي في إيقاع الأخبار التي تنظمها القطاعات معلومات - قديمة ومشوهة بالكلمات التي تم كتابتها بها. ترتيب زمني أو منطقي عادة يربط الصور في فيلم وثائقي أو في الأخبار، منزعج. يتم استبداله بالنظام "السياسي الشعري" لخطاب جديد لا يسعى إلى تمثيل الواقع، بل إلى تدوينه في مادته، لإظهاره. في تعقيدها، لإنتاجها على الشاشة.

إيقاع الصور مع إيقاع الآيات في المقابل والطبيعة البصرية بقوة من هذه تنتج حقيقة التاريخ الذي يتحدى تنظيم المعرفة حتى في جودة المعلومات، ومكانة الموضوع فيها العالم. ضع في اعتبارك، على سبيل المثال، الديدان على اللون، "مشكلة جديدة في العالم". اللون يتجسد وهو

تصور بمصطلحات مكانية تتكرر بإصرار في النص الشعري - يسمى اللون الجديد

امتداد العالم "،" يجب أن نقبل مساحات لا حصر لها من الحياة الحقيقية "،" توسيع الأرض "- واستحضار اختلاف حاد، لا يمكن تجسيده، يتكون من مظاهر، يحب ويرقص. فرق لا يصبح هدفًا للمعرفة، والتمثيل، ولكن ما يثير الجديد أشكال العمل من خلال تلويث طريقتنا في الوجود في العالم.

مظاهر جديدة، طرق جديدة للحب، رقصات جديدة أصبحت مألوفة لنا والرقصات، المظهر والحب هما في حد ذاته أنماط من المعرفة.

كتابة الأسطورة بمرور الوقت وبصمت يلعب الصمت دورًا مهمًا في كتابة الأسطورة، من خلال خلق إيقاع غريب عن المنطق السرد لـ "الانتروبيا البرجوازية". تأمل، على سبيل المثال، التسلسل الطويل للتضحية البشرية وطقوس أكل لحوم البشر في المدينة.

التأثير الأكثر وضوحًا وغير العادي الناتج عن هذا التسلسل الطويل هو إنتاج "واقع" - بالمصطلحات الشعور بالوقت، مفهوم الحياة البشرية، العلاقة طبيعة الإنسان - التي لا تتعلق بنا. السينما، المجلد 7، ن "1-2 الصمت، الأصوات، الإيقاع، التكرار، الضوء، المناظر الطبيعية تكتب ممارسة غير منطقية وغير لفظية، لا يمكن الحكم عليها وفقًا لقيم الأخلاق البرجوازية.

وبعبارة أخرى، فإن الأسلوب السمعي البصري يحزر "عصور ما قبل التاريخ" من هيمنة الرؤية البرجوازية للعالم، ويعيد الأسطورة إلينا في "غموضها"، كواقع لا تستطيع الثقافة الإنسانية اغتنامه، حقيقة لا تسمح نفسها لتكون "مفهومة" (زلق) وتنقسم إلى بعد روحي وجسدي / مادة. إن ميل المتفرج إلى الحكم من خلال إعادة كل شيء إلى قيمه الخاصة محبط، والارتباك أمر لا مفر منه.

طوال تتابع المشاهد، الذي يستمر 15 دقيقة على الأقل، فإن ملف الناس جزء من المناظر الطبيعية، مع الجبال، الحيوانات والشجيرات والسماء. لا يوجد حتى علم نفس ليس عندما تتوقف الكاميرا على أوسرت (شقيق المدينة)، مدروس أو مبتسم أو مرتبك ... غامض وصامت مثل القمح مثل الحجارة والأشجار

النادرة أو عند الكاميرا يصور الشاب الضحية الذي يبتسم فاقد الوعي ومن بعد يغرق مع حدس، مثل حيوان على نقطة إطلاق النار.

إيقاع التسلسل بطيء ويتكون البطء من التكرار: حركة ناتجة عن مجموع اللقطات، من خلال مجموع الإيماءات والشكل والألوان. يأتي الناس والحيوانات إلى مكان التضحية. الصمت - الموسيقى المعدنية التي بالكاد يمكن إدراكها، مثل تلك التي تسمعها أجراس الحيوانات التي تسمع من بعيد - يسجل الضوء وحجم الطائرات الناس وتوقعاتهم في الصحراء والقمر. تحدث كل إيماءة في "الوقت الحقيقي": في هذه الحالة، وقت التضحية والمجتمع، وليس الوقت الدرامي والذاتي للضحية، على سبيل المثال، أو وقت الجلادين. يتم استبدال الموسيقى أو إضافتها إلى أغنية السيكاذا، الوسواس، المساواة، المتكررة. لكن دعونا نفكر بإيجاز في الذروة: ذروة إعدام الضحية وأداء الطقوس.

يتغير إيقاع اللقطات فجأة بفضل حركة سريعة للكاميرا بعد الرجلين القائد بخطوة مستعجلة، ابحت عن الضحية المعدة لـ تضحية. لقطة عامة للشباب، شوهدت في الملف الشخصي في البداية ومقاومة الجسم في الصورة السينمائية. الموت، الأسطورة ثم من الخلف، صراعات بين الرجلين اللذين قاداه إلى السفالة، صرخ (هذه هي الأصوات البشرية الأولى في التسلسل) ، لكننا نسمعه من بعيد. تتسارع الأحداث بفضل حركة الكاميرا وحركة الصور الظلية في الإطار، فهي تحتفظ بالضرورة المساوية للكوارث الطبيعية، فهي لا تصبح نفسية في لعبة

لقطات مقربة أو في الحوارات. الشاب مقيد بالعمودين بأذرع مفتوحة، مثل المسيح، الموسيقى هي أغنية جنازة يابانية لا تبدو مألوفة لأذن المشاهد الغربي، ممزوجة بأغنية السيكاذا المؤرقة.

السماء تشوبها اللون الوردية. الشاب لم يعد يثور ولم يعد ينقل لا صوت؛ ثم تتناوب اللقطات المقربة لأبسرت والميدية يتبع القتل، بالاختناق، بطيء، لا مفر منه، صامت.

لا يتبعه صخب الحشد "الهمجي"، بإطلاق طاقات "طقوس العريضة"، التي تراها العين "المتحضرة" للشخص الذي يروي الأسطورة البدائية. شخص ما يرتدي خوذة يعلوها رأس حيوان ينادي الصخرة، المجهزة بفأس، يحرر الجسد من الحبال التي ربطته ويبدأ في تقطيعه إلى قطع. يقترب الناس، وجوههم مسالمة مثل وجوه الخراف أو الحمير من الإطارات الأولى من التسلسل. تتقدم الأيدي المجهزة بأوعية مختلفة الشكل والحجم لتلقي دم الضحية. نرى الأيدي وليس الوجوه. موكب من الناس، مرتبة بدقة، يتحرك بعيداً بسرعة، في لقطة طويلة، في منظر طبيعي من الصخور والرمال. تترك الكاميرا الناس وتساغر عبر المناظر الطبيعية وتلال النمل الأبيض والنباتات، "معجزة سامية" في الصحراء. عند الغوص، يقوم الهدف بتأطير الأشخاص الذين يتفرقون في لقطة واسعة في اتجاه المساحات الخضراء. صورة مقربة لصبي، التعبير الغامض، تذوب في وعاء من الوجوه متنوعة بتفاصيل اليدين التي تؤدي الطقوس. نرى قبل كل شيء الإيماءات والأفعال التي تُنجز الطقوس. تظل التضحية والطقوس جماعيين في جميع الأوقات، ولا يتم تفردهما في الانحراف أو الشفقة، ولا في شيطنة الحشد الذي بدوره لا يجعل نفسه فردياً، ولا يصبح موضوعاً نفسياً.

98 سينما، المجلد. 7، رقم 1-2،

مادية الفكر الضمني:

تصبح الثلاثية أيضاً لحظة البحث عن جديد اللغة التي، من خلال الإيقاع الذي تفرضه المادة، تكسر مخطط التمثيل. يتحدث بازوليني عن أيديولوجية "ضمنية" لوصف الاستراتيجية المعتمدة في هذه الأفلام: سياسة الفيلم منقوشة بالكامل في مادية الصور والأصوات. تمر الثورة ضد الأيديولوجيا المهيمنة، ولا

سيما ضد فلسفة الاستهلاك، عبر الأجساد والإيقاعات والأصوات (بما في ذلك اللهجة والأغاني الشعبية)، الأماكن التي، من خلال حضورها المادي، ترسل بشكل نقدي إلى الصور. وقيم المجتمع الرأسمالي الجديد. "شخصية من ديكاميرون هي بالضبط عكس الشخصية التي يراها المرء في البرامج التلفزيونية أو في ما يسمى بأفلام المواساة"، قال بازوليني في إحدى مقابلاته مع مراجعة مجلة نقد الفيلم Filmcritica (تقلاً عن Magrelli ، ص 105).

يصبح البعد المادي للشخصية والمكان والإيماءة مهمًا بشكل خاص ويتم استكشاف السينما وفهمها قبل كل شيء كوسيلة يمكنها تقديم وكتابة مثل هذا البعد المادي. من هناك، هناك إلاح شبه مهووس بالنزول على الساحة، للبحث الدؤوب عن الوجوه والأجساد. يتحدث بازوليني باستفاضة عن هذا في نص مهم نُشر في بحث " كتابات في السينما " Ecrits sur le cinéma، يروي تجارب سفره في إريتريا ثم في اليمن، بحثًا عن المواد البشرية والجغرافية والمعمارية والتصويرية التي كان من المفترض أن تجعل فيلم ألف ليلة وليلة ممكنًا.

مقاومة الجسد في الصورة السينمائية. الموت والأسطورة...

تعتبر الجنسية، التي هي مركزية في الأفلام الثلاثة من الثلاثية، تدرج في المادية البازولينية Pasolinian وتصبح جزءًا منها، في هذا التقييم لـ الوجود المادي أو الحضور الفيزيائي الذي يأتي ليحل على الشاشة، ينفي "اللاواقعية" من الخبرة اليومية في المجتمعات الغربية والحديثة. في تيوريم Théorème، حظيرة الخنازير، وسالو، تصبح الجنسية لغة وتنسحب من سيطرة الرؤية البرجوازية من العالم من خلال تناول قضايا سياسية جديدة.

هنا، مشروع بازوليني Pasolinian بامتياز لأخذ الجنس كمكان حاسم يمكن من خلاله النظر في النظام الاجتماعي الذي "يسجننا" ويفترض وجود شخصيات مختلفة. في الثلاثية، لا يفعل ذلك على نحو صريح، فنحن لسنا إزاء جنسانية مشفرة، فلا وجود لجنس مقنن، يمكن للمرء أن يتماهى معه، كما فعل بارت لـ ساد Sade ، كما يمكننا أن نفعله جزئيًا من الناحية النظرية لفيلم سالو أو 120 يوماً في سادوم وتيوريم، حيث تتوفر العناصر المكونة للشفرة وحتى تعريف القواعد الإيروتيكية.

والنتيجة مرة أخرى هي تجريد النظرة البرجوازية الجنسية التي تحولها إما إلى حب أو إلى انحراف، وتتحقق مرة أخرى من خلال القضاء على كل التوتر النفسي بين كائنين، من خلال القضاء على علم النفس، وهو محور الرؤية البرجوازية التي تتمحور حوله. الفرد - الموضوع.

لكن طرائق "كتابة" الجنسية هذه مختلفة.

إن الجنسية في The Trilogy منقوشة في بعد الخصائص الجسدية الفيزيائية للشخصيات: صاخبة، سعيدة، ممتلئة الجسم أو نحيفة، ملتحية، بلا أسنان، أشعث، مبتسم أو متذمر، وسيم بجمال غير "عادي"، مغرور بالفقر أو الخمر، خجول أو وقح، وفوق كل شيء، غافل تمامًا من مظهرهم: استفزاز فاضح في مجتمع منشغل قبل كل شيء بنواحيه الخاصة وبمظاهره الزائفة. في تيوريم Théorème وحظيرة الخنازير Porcherie وسالو et Salo، تكون الشخصيات تقريبًا بمثابة "محاكاة"، وأشكال شفافة وصامتة أو أدوار أو رموز أو حتى أرقام قابلة للتبادل في مسرحية السلطة Power القاسية التي لا ترحم.

ينتج إيقاع هذه الأفلام التي تشكل الثلاثية بُعدًا كوراليًا ينكر، على وجه التحديد، الأفراد والسيكولوجيات؛ مما يجعل الشخصيات عناصر لـ "الكل أو المجموع، الذي يفضل" الشعب "على الفرد، ويؤثر المجتمع على الفرد، ولنستخدم الكلمات التي نطق بها بازوليني حول تدمير صنعاء 4. بالفعل، لاحظ المخرج،

بخصوص البلدة اليمنية الصغيرة، أن " الديمقراطية الرسمية " التي استوردها الروس والأميركيون "تعلم احترام الفرد، لكنها لا تعلم احترام إرادة الشعب" (بازوليني، 1991، ص 268).

يتم إنتاج الكورالية La choralité في الثلاثية La Trilogie من خلال اللقطات الجماعية؛ من خلال إخراج يقوم بتنظيم عدد كبير من الشخصيات، متميزة في المظهر والمهن، وجمعها معاً لتشابه قصصها. من خلال تسجيلهم في مساحة معمارية وهم ليسوا مجرد ديكور بسيط بل بالأحرى نوع من بطل القصة يتجسد في مكان السوق، الكاتدرائية، الدير، النزل، الأزقة؛ عبر الضوضاء الحاضرة في كل مكان: الأغاني الشعبية، صرخات مندوبي المبيعات في السوق، همسات، تنهات، تجشؤات، تدريعات، ضرطات، - حتى الحوارات تصبح "ضوضاء" من خلال ملاءمتها لهذه الكورالية وانماجها فيها؛ عن طريق المونتاج السريع الذي لا يلجأ إلى استخدام المزج أو الاختفاء التدريجي للصورة fondu en noire تقريباً باستثناء فيلم زهرة ألف ليلة وليلة - وحتى هنا، ليس كثيراً للتعبير عن انتقال من قصة إلى أخرى، ولكن للإشارة إلى التطورات داخل نفس القصة. الحلقات تتبع بعضها البعض في استمرارية الكل، بدون علامات ترقيم، وبدون فواصل، كما في الحياة.

الجنسانية كلغة:

إن فيلم سالو أو 120 يوماً في سدوم هو التدرج لارتكاب الإبادة الجماعية الثقافية والجسدية في العالم من قبل السلطة السياسية الفاشية، وإخراج مشاهد لإدامة العار والعنف حتى يصبح ذلك الأمر ميكانيكياً؛ بمعنى آخر، إنه انطلاق لتقنية حقيقية للعنف. فيلم سالو هو أيضاً كتابة الثورة المحتملة والممكنة ضد السلطة و ضد الثقافة التي تولدها.

لماذا ساد؟ ما وراء التحدي المتمثل في التوافق الفكري بين اليمين واليسار، على استعداد للتجاوز في صمت عار السلطة، فإن الحوار مع ساد يسمح لبازوليني بتطوير حدس موجود بالفعل في أساس جزء كبير من عمله - من تيوريم Théorème إلى حظيرة الخنازير Porcherie، إلى الثلاثية La Trilogie (وحتى البترول يشارك في نفس البحث) - الحدس لأخذ الجنس كمكان حاسم يمكن من خلاله النظر في البناء الاجتماعي التي نشارك فيه وحدوده.

بالحديث عن تيوريم، قال بازوليني: في عالم اليوم، يعيش الفرد، في قبضة أو فريسة الاغتراب، ويعيش بفكرة خاطئة عن نفسه، بطريقة غير أصيلة. العلاقة بين الأصالة وعدم الأصالة مستحيلة على مستوى الاتصال اللغوي: في الحقيقة، الضيف الشاب لا يتحدث مع الشخصيات الأخرى، فهو لا يحاول إقناعها بالكلمات، لكن لديه علاقة حب معهم جميعاً (نقلاً عن ناليني، ص 326). اللغة هي العمود الفقري "للإنترنت البرجوازية". وعلى الثورة أن تمر عبر وسائل إعلام أخرى. الجنسانية مفسرة في هذه الأفلام كلغة تصبح حصيلة الرؤية البرجوازية للعالم. بمعنى آخر، من الممكن تحرير الإثارة الجنسية من التراكمات الأيديولوجية التي غيرتها في كل مرة إلى "الحب" أو إلى "الشذوذ" لإعادتها إلى مادية الأجساد والإيماءات والصمت وجعلها مكان انهيار الرؤية البرجوازية للعالم. يبدو أن السينما، بفضل طبيعتها السمعية والبصرية، هي الوسيلة المثالية لمثل هذه العملية.

الجنس، في فيلم سالو، ليس "استعارة أو مجازاً للسلطة الفاشية." كما يقول ماتسيوتشي Macciocchi في كتابه المهم "أربعة هرطقات كاردينالية لبازوليني". بمجرد قراءة الجنس باعتباره مجازاً للسلطة الفاشية يلزمنا بالفعل بالبقاء ضمن نفس الإطار الأيديولوجي الذي ينتج مثل هذه السلطة 6. تشير الاستعارة الجنسية إلى المرجع: السلطة الفاشية، موضوع الرفض من جانب الأخلاق الديمقراطية والتقدمية. وهذه الأخير، من جانبها، لا تزال على حالها، أو حتى لو تم تأكيدها في إيجابيتها في مواجهة الكثير من الرعب. بعبارة أخرى، فإن النظرة البرجوازية للعالم، حتى لو كانت تقدمية، لا تشكك في نفسها كوجهة نظر

عالمية قائمة على التمثيل. الفاشية ليست مرجعًا لقصة سالو الجنسية (كما سنرى بشكل أكثر تحديداً ومن بعد). تشير القواعد الإيروتيكية التي يأخذها بازوليني من ساد إلى قواعد السلطة الفاشية بهيكلها الهرمي وأنماط التعبير وكلاهما يشيران إلى سلطة الرأسمالية الجديدة التي تختزل الجسم إلى ملحوظ غير مهم ويمكن التخلص منه. إن الإشارة بين الخطابات المختلفة - الخطاب الفاشي والسادي والرأسمالي الجديد (خاصة باقتصاد الاستهلاك) - هي اللحظة التي يحدث فيها الوعي النقدي للتاريخ. الديناميكية بين هذه الخطابات يعلنها ويتوسطها النشاط الجنسي الذي يصبح لغة بالانسحاب من اللغة اللفظية.

عمل بازوليني (ودي ساد)، تهرب الإيروتيكية أو الإثارة الجنسية من "الخطاب الملمح دائماً" (بارت، ص 32) الذي يلقى الموضوع في التجربة البرجوازية؛ معلن، ومكتشف في ممارساتها، المجردة من الرغبة، ومن التوقعات، الاقتراحات، والسيكولوجيات.. التحدي وأهمية هذا الإجراء البقاء في حقيقة أن الممارسة الإيروتيكية والجنس منفصلان عن الرؤية البرجوازية للعالم ويقدمان لنا الفرصة المذهلة لوجهة نظر أخرى تضعنا بالضرورة في موضع التساؤل والتشكيك.

في كتابه "ساد Sade، فوريه Fourier، ليولا Loyola، يطرح رولان بارت Barthes بوضوح تام، مسألة اللغة الإيروتيكية المثيرة والتعاريف الخاطئة التي يعطيها المرء لنها: "ساد هو مؤلف" شهواني"، يقال لنا ذلك مراراً وتكراراً. ولكن ما هي الإيروتيكية أو الإثارة الجنسية "érotisme"؟ (ص. 31) مع ساد، إنها مسألة لغة "فاعلة، لم تعد منطوقة"، كما يقول بارت، بينما في مجتمعنا هي قبل كل شيء مسألة كلام: تلميح، غير مباشر، لكنها أساسية وضرورية لإنتاج ما نعتبره إثارة الجنسية érotisme. يصف بارت شفرة ساد الإيروتيكية، بوحدته المفصليتين الأولى والثانية، إلى أن يصل إلى حد تعريف القواعد الإيروتيكية الحقيقية. ولاحقاً في بحثه، في سياق رده على انتقادات مختلفة وجهت إلى ساد، يقول بارت شيئاً مهماً للغاية: إن المجتمع الذي يضعه في القائمة السوداء، يرى في عمل ساد جاذبية المرجع فقط؛ بالنسبة له، الكلمة 'هي تلك الواجهة الزجاجية التي تطل على الواقع، إن العملية الإبداعية التي تتخيلها وتعرف على أساسها التي تؤسس قوانينها لها مصطلحان فقط: "الواقع" والتعبير عنه. لذلك فإن الإدانة القانونية ضد ساد تقوم على نظام أدبي معين وهذا النظام هو الواقعية: فهو يفترض أن الأدب "يمثل"، "الشكل"، الذي "يقلد". أن توافق هذا التقليد هو الذي يُقدم للحكم، جمالياً إذا كان الموضوع مؤثراً، أو غريزياً أو عقابياً، إذا كان مسخاً؛ وأخيراً، أن تقلد يعني أن تقنع بأن تقود: وجهة نظر المدرسة، التي مع ذلك تشارك مجتمعاً بأكمله، بمؤسساته.

إن وظيفة الكلام ليست في الواقع "إثارة الخوف والعار والحسد والانطباع وما إلى ذلك".، ولكن لتصور ما لا يمكن تصوره، أي عدم ترك أي شيء خارج الكلمة والتنازل للعالم عما لا يوصف: هذا، على ما يبدو، الشعر الذي يتكرر في جميع أنحاء المدينة السادية، للباستيل، حيث ساد لم يكن موجوداً إلا من خلال الكلمات، في قلعة سيلينج Silling، ملاذاً، ليس للفجور، ولكن لـ "التاريخ" (ص 41-42).

تصور ما لا يمكن تصوره وتفكيك النظام الأيديولوجي الذي يتم تأسيس مجتمع بأسره بمؤسساته عليه، هو أيضاً عمل بازوليني. ليس المرجع هو العنصر المهم في الفيلم، فالاهتمام يتركز على الأشكال، على البناء الخطابي، على الإسناد الترافقي بين الخطابات المختلفة في محاولة لإعادة كتابة القصة. سالو مثل تيوريم وحظيرة الخنازير قصة رمزية مأساوية: شخصية لا تشير إلى مرجع، ولكن إلى تركيبات استطرادية أخرى لها وظيفتها واختلافها.

"لماذا هذه التلال من الجثث في المعسكرات النازية التي نراها أحياناً على شاشات التلفزيون اليوم" (Macciocchi ماتسيوتشي، ص 131)، أو جثث الفيتناميين الغرقى الذين كانوا يحاولون الهروب من فيتنام "المحررة"، أو جثث الهوتو والتوتوسي المذبوحين، فلماذا لا تكون هي الأخرى لا تطاق بالنسبة لنا؟ "يبدو أن التاريخ هو حركة مستمرة من الجثث" (ص 132)، لكننا نقبل مشاهدته كل يوم؛ وبالمثل، فإن

المواد الإباحية لها قنوات توزيع خاصة بها، وهي مدمجة في ممارسات اجتماعية أخرى: "لذلك من غير المحتمل أن يتعمق الفن في انحراف السلطة. دع الفنان يعطي تفسيره الخاص: هذا ما نعتبره "إباحياً" pornographique" « (ص 131).

لكني أود أن أضيف هذا: الفضيحة الحقيقية والقوة الحقيقية للفيلم تبقى في حقيقة أن هذا التنديد للشذوذ في السلطة يمر من خلال لغة لا يمكن السيطرة عليها، والتي تضع موضوع التساؤل والالتهام حول أسس فهمنا للعالم، وإمكانية التفسير ذاتها. في هذه العملية المتطرفة تتطور الوظيفة التربوية لفيلم سالو ونقده بازوليني ضد "التعصب الوثني للدولة" (ص 132) الذي يتقاسمها اليمين واليسار والتي تركز عليها أنتونييتا ماتسيوتشي بإصرار بوضوح كبيرين.

الصمت أو الفعل أو الدم أو الموت:

إن معنى كل البحوث البازولينية هو كما يلي: كيف تسكن سيولة التاريخ، وكيف تغير مجرى التاريخ من الداخل، مع احترام تناقضاته، من خلال عدم محاولة جلب كل شيء إلى العقل، بقبولك أنه لا يمكنك التخلص من عدم اليقين.

أن تسكن التاريخ يعني أيضاً العمل في حالة بازوليني في السينما، لاختيار المرئي والمسموع لمعرفة العالم وزمنه بطريقة أخرى، وفهم قيمة الصمت والمادية للصورة وابتكارها (أولي أهمية قصوى على الوجوه إذ من المستحيل الغش بها "، نقلاً عن دوفلوت، ص. 121)، اعمل على مفهوم المثال مع الوعي بأن يصبح مثلاً للعمل أو للفعل السينمائي. كما في الحياة، نبني لأنفسنا اقتداءً بأشخاص قريبين منا، مكررين، حتى دون أن يعرف ذلك، إيماءاتهم، خطاباتهم، أعمالهم اليومية، وفي السينما نتعرض لظاهرة مماثلة تماماً التي تمر عبر مادية الصورة، من خلال الفهم، حتى اللاوعي لإيقاعاتها.

أود أن أختتم بمناقشة بضع فقرات للحوار بين جوليان وسبينوزا في تراجيديا حظيرة الخنازير، التي تبدو لي ضرورية لفهم ما هو على المحك في هذا البحث لبازوليني. أي اللقاء مع سبينوزا، وهو مقطع أساسي في مأساة 1966 المتجانسة اللفظ، والذي لم تم تضمينه في الفيلم، وتم اقتطاعه في المونتاج النهائي؛ كان يجب أن يحدث قرب النهاية، عندما ذهب جوليان إلى حظيرة الخنازير للمرة الأخيرة.

إزاء ريبية جوليان الذي يفترض الفيلسوف فيها إرادة إدانته، يجيب سبينوزا: لذلك يجب أن أكون هنا لأخبرك: "حرر نفسك من عبودية المشاعر يا جوليان عن طريق العقل: وبالتالي عد للعيش بين البشر، إذا كنت تريد أن تكون إنساناً!". وسأضيف: "أذهب إلى المكان الذي يسير فيه مزيج الانصهار على قدم وساق: ستجد هناك، بالطبع، التسوية، ولكن أيضاً حرية" الهرطقة والثورة " (بازوليني، 1995، ص 376).

كل شيء ينتمي إلى نفس الإطار: السلطة والثورة على السلطة. العقلانية هي أساس كليهما. لكن العقلانية لم تستطع تصفية الله.

سبينوزا. - تناقض غريب في هذا اليهودي البالغ من العمر 40 سنة! شرح الله بالعقل: أقصد عن طريق العقل الذي كان علمياً بالفعل - وبرجوازيًا (بازوليني، 1995، ص 376)

لسنا في حضرة مدح اللاعقلاني، ورفض العقل، ولكن نقد العقل بصفته بناء تاريخي. السبب غير موجود، هناك مفهوم للعقل الذي ولد في الطرف التاريخي لظهور البرجوازية والذي أردنا تجريبه من هذا البعد التاريخي لجعله مطلقاً ولكن هناك طرق أخرى لتصور العقل.

قرار جوليان النهائي – هو أن يسمح بأن تأكله الخنازير – والذي صفه سبينوزا بأنه قرار تاريخي، قرار حقبة. من خلال إدراك تاريخية الثورة، الضرورة تفرض نفسها، هناك حاجة لإيجاد أشكال أخرى من التمرد والثورة.

سبينوزا. – سمي ما شئت الطريقة التي تريدها في الاتصال، والتي يرسمه والدك بالصيغة: "لا طاعة ولا عصيان"؛ النقطة المهمة هي أن العديد من القديسين، على سبيل المثال، بشروا دون أن ينطقوا بكلمة واحدة - بالصمت أو بالعمل أو بالدم أو الموت.

[...] إنها شهادة على هذا النوع من اللغة التي لا يمكن لأي عقل أن يفسرها، حتى من خلال مناقضة نفسه، لذلك تم استدعاؤك.

جوليان. - لا أريد أن أختزل في دور الكوباي الذي تجرى عليه التجارب، حتى لو كانت ذلك ضمن أخلاقك.

سبينوزا. - جوليان، إذن أنت لم تفهم بعد؟ أنا هنا للتخلي عن ذلك. لقد كان مجرد كتاب – مثل دون كيشوت Don Quichotte، مثل المونادولوجي Monadology، أو مبادئ الرياضيات Principia mathematica: كتب سامية، إن شئت: ومع ذلك نعت من عالم كان من المقرر أن يلد، في النهاية، والدك الإنساني وشريكه التكنوقراطي. بل وأكثر من ذلك، فإن هذه الأعمال لم تؤد إلا إلى تمجيدهم؛ لتأييد قصتهم الخاصة. هذا صحيح: خدمني العقل (عقلهم) في شرح الله. ولكن بمجرد أن يشرح الله، يكون العقل قد أتم واجبه ويجب أن ينكر نفسه: لا يجب أن يبقى سوى الله فقط، لا شيء آخر غير الله (بازوليني ، 1995 ، ص 378-379).

لكن الله، هذا "الإله الذي لا يعزي" (ص 379) هو التاريخ ولغة القدوة مثل لغة القديسين الذين بشروا ووعظوا بصمت وعمل ودم، وهو أيضاً سينما. السينما كإعادة كتابة للتاريخ، كإعادة اختراع على أساس مادتها، على وجه التحديد، لطريقة للوجود في العالم.

ملحوظات

1 الانتروبيا هي عودة البرجوازية التي لا رجعة فيها إلى نفسها.

2 ترجمتي.

3 ترجمتي.

106 سينما، المجلد. 7، ن "1-2

4 في عام 1970، قام بازوليني بتصوير فيلم قصير يحتوي على دعوة منظمة اليونسكو لإنقاذ صنعاء.

5 ترجمتي.

6 هو أكثر من مجرد استعارة رمزية، عواقبها السياسية مهمة، كما سنرى لاحقاً.

الأعمال المذكورة بارت، رولاند. ساد، فورنييه ، لويولا ، باريس: سيويل ، 1971.

بن سماع، رضا. "جان روش أو سينما القسوة"، CinémAction ، عدد "17

(1982)، ص. 50-58.

Duflot، J. الكلمات الأخيرة من شخص غير تقي. باريس: بلفوند، 1970.

جلسانر، إي. "عالم الفوضى، الشفوي والمكتوب"، كتابة "خطاب الليل". باريس: غاليمارد، 1994.

Macciocchi ماتسيوتشي، أنتونييتا. "أربع هرطقات كاردينال لبازوليني" بازوليني. باريس: غراسيه، 1980.

N. Pasolini una vita، Naldini. تورينو: إي ناودي، 1989.

بازوليني، بيير باولو. كتابات عن السينما. ليون: مطبعة جامعة ليون، 1987.

بازوليني، بيير باولو. أودور ديل الهند. بارما: جواندا، 1990.

بازوليني، بيير باولو. Regoledi "يخدع. روما: فوندو بيير باولو بازوليني، 1991.

بازوليني، بيير باولو. مسرح. بابل، 1995.