



Pasolini / Godard

Peça en procés

L'obra d'alguns cineastes ens recorda que la frontera entre l'art i la teoria de l'art no es pot delimitar. Són sovint aquests mateixos directors els qui, al llarg de la seva trajectòria, elaboren peces de caràcter assagístic o reflexiu que, a mena d'anotacions al marge, s'interroguen sobre la creació i sobre tots aquells elements que resten fora de les obres acabades. Aquestes peces giren al voltant de films imaginats, divaguen sobre el procés de rodatge o exploren les pròpies imatges. Alluyant-se de la concepció industrial del cinema com a obra finita, aquests films fan un elogi del cinema com a escriptura oberta a vacil·lacions, rectificacions i temptejos.

1a Part

Sopralluoghi in Palestina per "Il vangelo secondo Matteo" 1963-1964, 52', V.O.S.E.

Sopralluoghi in Palestina va néixer molt casualment i, de fet, jo no vaig participar en les decisions de les preses, de la càmera ni de res. Quan vam anar al Mitjà Orient va venir amb nosaltres un operador de la productora. Mai no li vaig suggerir res perquè no pensava fer servir el material per fer-ne una film, només volia una documentació que m'ajudés per l'ambientació del Vangelo. Quan vaig tornar a Roma, el productor em va demanar que agrupés el material i li afegís un comentari per tal de poder-lo ensenyar a alguns distribuïdors i algun cap democristià per què ajudessin als productors. Ni tan sols vaig controlar el muntatge. Vaig demanar que algú posés junt el material, després el vaig examinar, però vaig deixar tot, fins i tot alguns talls molt dolents que havia fet aquesta persona (que no era ni tan sols un muntador qualificat). A la sala de doblatge vaig improvisar un comentari i d'aquesta manera, en conjunt, tot el film és més aviat improvisat.

Quan vaig baixar a Tel-Aviv, naturalment, no distingia res; era de nit. Tot el que veia era un aeroport i una ciutat. Vaig agafar un cotxe i vaig anar cap a l'interior. Ben aviat vaig tenir algunes imatges d'un món antic, que era sobretot àrab.

Primer vaig pensar que podria fer servir [les cares dels àrabs] però aleshores, un moment després, van aparèixer els kibbutzim, els treballs de repoblació forestal, agricultura moderna, indústria lleugera, etc. I em vaig adonar que era tot inútil: això poques hores després d'haver arribat.

Tota la pel·lícula [Il vangelo secondo Matteo] ha estat rodada a l'Itàlia meridional. Ho havia decidit abans d'anar a Palestina, cosa que vaig fer només per tenir la consciència tranquil·la.

Pier Paolo Pasolini

Pasolini/ Godard

Bernardo Bertolucci: M'has dit una cosa molt bonica sobre Godard, que per mi és una excel·lent definició crítica: "que la poètica de Godard és ontològica, és a dir, que la poètica de Godard és el cinema". En aquest amor de Godard pel cinema hi ha una necessitat, una passió per destruir el classicisme i per fer miques les convencions, però em sembla que això prové de l'amor cap a aquestes convencions; els exemples clàssics del cinema que ell estima, els destrueix amorosament, els profana.

Pier Paolo Pasolini: Sí. Però hi ha un equívoc constant entre els "clàssics", és a dir, els cineastes estimats que es prenen con a models (quan precisament ells han estat també anti-clàssics des del moment en què han inventat), i el classicisme, en tant que fet cultural com jo l'entenc. La poètica de Godard és ontologia, però aquesta ontologia és irracional; i a França l'irracionalisme sempre ha trobat la manera d'expressar-se d'alguna forma racional. L'irracionalisme francès sempre està controlat, pràcticament sempre s'encaixa dins un sistema lingüístic o social; no fa escàndol perquè troba el seu lloc en el gran fitxer del racionalisme francès. Així, en tant que manera d'expressar-se, l'irracionalisme de Godard té d'una revolada la distància "clàssica" conferida per la consciència de l'operació, que acaba allunyant-se del formalisme. És clar aleshores que a cada formalisme hi ha mica de classicisme en el sentit més ampli del terme.

Entrevista a Pasolini realitzada per Bernardo Bertolucci i Jean-Louis Comolli", Pasolini cinéaste, Cahiers du cinéma, 1981.

2a Part

[...] Des del moment en què m'ocupo de lingüística i semiologia per Godard sóc un pesat. I, per tant, un buròcrata. [...] La lingüística i la semiologia no són sinó instruments de descripció interna, i, per això, de comprensió "especialitzada" –és a dir, profunda- de l'obra. El cinema de Godard és una cinema especialitzat precisament en aquest sentit: i ha contribuït a crear el cinema com a llenguatge que es té a ell mateix per objecte = metallenguatge. Però Godard, en termes d'argot, és l'únic que no ho sap. Tanmateix, això no significa res i no exclou la realitat de la cosa. Godard té una idea mítica del cinema, i des del moment en què fa "cinema sobre el cinema" fa "mite sobre el mite", és cert. [...] Ara capgiro la situació. Godard em tracta de buròcrata (de creador de "normes") a mi, que en canvi són un simple analista (diletant), cercador objectiu de normes existents. Malgrat això, la realitat és que el "creador" de normes (i per tant, el "buròcrata") és ell. De fet, fent cinema sobre el cinema, en cadascun dels seus films, Godard ha instituït necessàriament una sèrie d'instruments estilístics, formals i... gramaticals, per tal de realitzar aquesta operació "metal·língüística" de reflexió del cinema sobre ell mateix. I per què ha arribat a ser així? Perquè Godard és en el fons un assagista de mena (o, per dir-ho millor, un moralista típic de la cultura francesa): l'encontre entre l'investigador lingüístic ignorant (més enllà, facciosament hostil a qualsevol forma de coneixement) i el moralista de fons, no podia fer que l'invenció de noves normes no fos normativa. El moralista és sempre preceptiu i, encara que sigui de forma adorable, terrorista. Les proves? Doncs bé, almenys la meitat del nou cinema a tot el món és godardià, és a dir, obeeix a regles, segueix normes establertes, per bé que sense intenció normativa, per Godard. A tot el món, ho repeteixo. Signe de la seva importància, miraculosa, però també de la seva "autoritat". De la qual, ell, home deliciós –fraternal i no paternal- es defèn fins i tot amb ràbia, ingènua.

En conclusió: tots els films de Godard, com es veu, són "contes philosophiques", el pensament filosòfic dels quals és essencialment lingüístic.

Pier Paolo Pasolini, Premessa.
Prefaci del llibre Jean-Luc Godard.
El cinema è il cinema, edició italiana
de Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard.

Scénario du film "Passion", Jean-Luc Godard, 1982, 54', video

Passion

Primers elements

Primers elements escrits (en un aeroport tancat per la neu que cau amb passió) a petició d'Hanne Schygulla pel film titulat provisionalment Passion.

On passa això: en alguna part entre l'estómac i els pulmons, i també darrera de l'estació. Entre l'estómac (on s'allotja l'amor segons les experiències de J.-L. G.) i els pulmons, on s'allotja l'amor segons Charlotte Rittenmeyer a Les palmeres salvatges de Faulkner. Així doncs, aquest lloc és a l'interior d'algú. I hi haurà tres vegades algú. Tres personatges, com es diu als ambients ben informats de la indústria del cinema. Diguem ABC, si fos Euclides, i XYZ, si fos Conan Doyle o Chandler. Es tracta d'Y, una suïssa alemanya, o una alemanya d'aquesta regió. Z, una franco-suïssa, una fronterera, entre Annemasse i Ginebra, i X, un estranger, americà, francès o polonès, ni refugiat ni immigrant, ni totes dues coses alhora. Caldrà sense dubte un X', a la vegada semblant i oposat a X, és a dir diferent però en situacions semblants, o semblant però en situacions diferents (és massa d'hora per dir-ho mitjançant l'escriptura, doncs cal veure tal i com no es diu als ambients autoritzats de l'art cinematogràfic).

I això passa "darrera de l'estació", que podria ser un altre títol pel film. Allà on les persones arriben i també marxen, dirà en un diàleg Y o Z a X, i X respondrà no, les persones tan sols arriben. Però també se'n van a vegades, continuarà ella. No, només arriben, dirà ell. Filmarem aquests tres alguns i algunes a la inversa d'aquells i aquelles de Sauve qui peut. Vull dir que ell serà un personatge principal filmat de manera secundària, i elles seran personatges secundaris filmats de manera principal. I només per respondre a les preguntes que no deixaran de fer els qui inverteixen, banquers o actors, caldrà mostrar visualment com potser podem trobar alguna cosa apassionant per filmar, i que no cal escriure el guió sinó filmar-lo i muntar-lo, muntar-lo per tal que es pugui rodar de seguida (els darrers films de Wajda m'han produït aquest sentiment, doncs són guions sobre Polònia que llavors esdevenen un film amb els polonesos).

Aquests alguns i algunes s'han mogut, es mouen, i es mouran (o moriran, prenent la mort per anar a una altra estrella, va escriure Vincent al seu germà Théo Van Gogh). Geogràficament, doncs socialment, els uns envers als altres, com trossos de ferro que travessen corrents magnètiques (de camps de força i de feblesa). I el film és la història, la visió d'aquesta travessia.

(...)

Los Angeles-Rolle (gener 81)

Jean-Luc Godard,
Passion: premiers éléments.

Els "vídeo-scénarios" de Godard són màquines per experimentar amb els "jocs de llenguatge" segons el sentit del Wittgenstein de Investigacions filosòfiques. Utilitza el vídeo per provar figures, veure el que succeeix, ajustar-les al que segueix, treballant en el laboratori per polir les dades, les imatges-pensament. (...) Perquè pel cineasta Godard, el vídeo és l'únic instrument que li permet practicar escrivint directament amb i en les imatges. El gran assumpte és intentar sempre un efecte "en viu": veig al mateix temps que faig. En el vídeo (i, d'acord amb això, en cap altre lloc més, i molt especialment en la paraula escrita) veure és pensar i pensar és veure, les dues coses alhora, de manera completament simultània. La més bella posada en escena d'aquesta senzilla postura la trobem, per descomptat, en l'aparell escenogràfic de Scénario du film Passion. [...] El que importa a Godard no és fer un film, ni preparar-lo, en el sentit clàssic, amb la habitual separació en etapes progressives, sinó més aviat estar sempre en el procés de fer-ne un, estigui o no rodant, estigui o no muntant. Per ell, fer un film és una experiència completa: és existir i viure, i lligar-ho amb les imatges, veient i pensant de forma conjunta. Per aquest motiu el vídeo és un estat que correspon tan bé als seus plurals modes d'existència. Per això viu amb el vídeo diàriament, talment com si fos la seva pròpia respiració.

Philippe Dubois, Video thinks what cinema creates. Notes on Jean-Luc Godard's Work in Video and Television.