Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΠΑΖΟΛΙΝΙ

Από τις 4 έως τις 21 Δεκεμβρίου 1984, στη «Maison des Cultures du Monde», στο Παρίσι, ένα εκτενές αφιέρωμα στη μνήμη Παζολίνι περιελάμβανε συζήτηση γύρω από την αισθητική κατηγορία του τραγικού. Επρόκειτο για ένα «προσωπικό» μας γνώριμο, που με την επίγεια –πολιτική– πορεία του επισφράγισε μια σταθερή του άποψη για την Αισθητική και το μήνυμα της αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας: «Θυμάμαι και ξέρω», γράφει η Laura Betti, «πως έκρυβε πίσω από τα μαύρα του γυαλιά την ανυπόμονη αναμονή: πότε επιτέλους κάποιος θα ανταποκρινόταν στην εύθραυστη αναζήτησή του μιας αγάπης χωρίς άρνηση, χωρίς κοινοτοπία, χωρίς συμπλέγματα ενοχής[1]»;

Νίκος Ξένιος
Φιλόλογος

Σε τί συνίστατο όμως το «τραγικό» για τον Πιέρ Παόλο Παζολίνι; Σκηνοθέτης, σεναριογράφος, ηθοποιός, ζωγράφος, συγγραφέας και ποιητής, καθηγητής φιλολογίας με σύντομη διδασκαλική καριέρα, στο πρωτόλειό του της έβδομης τέχνης, το «Accatione», ρίχνει ένα βλέμμα θρησκευόμενου ανθρώπου στο υπο-προλετariάτο της Ρώμης, τον κοινωνικό χώρο που επρόκειτο να τον απασχολήσει, τουλάχιστον κινηματογραφικά, στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του. Τα Ragazzi του Παζολίνι είναι και οι πρωταγωνιστές στα θιβλία του «Τα παιδιά της ζωής» (1955), «Βίαιη ζωή» (1959), και στην ταινία που δεν εκδόθηκε: «Το όνειρο ενός πράγματος» (1962). Η στράτευση του Παζολίνι στην Αριστερά γίνεται χαρακτηριστικό γνώρισμα των ταινιών «Μάμα Ρώμα» και «La Ricotta» (1962): στην πρώτη η πορεία μιας πόρνης από το πεζοδρόμιο ώς το σταυρό, η προσωπική σταύρωση του γιου της στα δεσμά της εξουσίας, ενώ στη δεύτερη μια σάτιρα πάνω στο πάθος του Θεανθρώπου όπως το αντιλαμβάνεται η κυρίαρχη αστική κουλτούρα.

Στην Παλαιστίνη (1963) στρέφει την πολιτικο-θρησκευτική του αναζήτηση, κατά το γύρισμα του «Κατά Ματθαίον Ευαγγελίου». Παράλληλα αφήνει ένα φιλμ «αρχείου» με τίτλο «Τόποι της Παλαιστίνης», ενδεικτικό της δημοσιογραφικής του οπτικής γωνίας των πραγμάτων.

Γιατί το πνευματικό κατεστημένο της εποχής αυτής θεώρησε «βέθηλη» την άποψη του Παζολίνι; Επανειλημμένες δίκες τον βάζουν στο εδώλιο, αν αρχίσει κανείς από το 1949/1952 και φτάσει ώς το τέλος της ζωής του. Δεν στρέφονται ενάντια στη φιλοσοφία αυτή μόνο οι κληρικοί, αλλά και το ίδιο το Κομμουνιστικό Κόμμα Ιταλίας, όπως και το στενό του περιβάλλον, εκτός από σπάνιες εξαιρέσεις (Αλμπέρτο Μοράβια, Λάουρα Μπέττι). Ο σκηνοθέτης επικρίνει την ηλιθιότητα και την πνευματική στειρότητα του αστικού μυθολογήματος γύρω από τη θρησκεία. Ο Θεάνθρωπος του Παζολίνι δεν είναι παρά «ένας από μας», η θυσία του δεν είναι παρά μια ΔΙΚΗ ΜΑΣ, καθημερινή θυσία...

Στα άρθρα του στη Vita Nuove και στις ταινίες του ο Ιταλός αυτός καταγγέλλει απροκάλυπτα την παντελή έλλειψη ψυχολογικού αισθητηρίου και τη στενόμυαλη προσφυγή στο Θαύμα που διακρίνει τον αστό της εποχής του: μια περίπλοκη αλλά σύγχρονη ματιά στο ευαγγελικό κείμενο του επιτρέπει αυτή την ψυχολογική διείσδυση, ρεαλιστική ματιά στους Γραμματείς και Φαρισαίους της σύγχρονης τραγωδίας. Φαίνεται πως η αρχαιοελληνική Τραγωδία είναι μόνιμη πηγή έμπνευσής του: η ερμηνεία της αρχαιότητας του δίνει το «κλειδί» για την αποκρυπτογράφηση σύγχρονων (τραγικών) διλημμάτων: Η Θεία Επιφοίτηση, η επί του Όρους Ομιλία, τα Θαύματα, οι Παραβολές, το πάθος του Χριστού και η Μάνα - Θεομήτωρ είναι, για τον Παζολίνι, ένας ανθρωπίνως αντιληπτός κώδικας που δεν χωρεί περαιτέρω ερμηνεία. Βαθιά εικαστική ευαισθησία και περιορισμένοι ερμηνευτικοί κώδικες των ηθοποιών του ρίχνουν το βάρος στο μήνυμα της ΘΥΣΙΑΣ καθ' εαυτήν, έτσι ώστε αρχέγονες καταδλές να «ξυπνούν» συνειρμικά στα μάτια του θεατή, χωρίς την παρεμβολή των διεστραμμένων αστικών μας αισθητηρίων...

Η κραυγή του τραγικού ποιητή γίνεται, στο έργο του, μια κραυγή διαμαρτυρίας ενάντια στα γλωσσικά και πνευματικά στερεότυπα της εποχής του. Επιστροφή στην αφαιρετική σκηνή της Τραγωδίας, ως εσκεμμένη επιστροφή στην ειλικρίνεια του φανήματος καθεαυτό. Είναι περίεργο πώς αυτή η συντηρητική, καθολική κοινωνία παρήγαγε στους κόλπους της τους ίδιους τούτο το ιδιάζον (και ως εκ τούτου καταδικασμένο στην εξαφάνιση) δείγμα περιθωριακού διανοούμενου!

Το δοκίμιο «Η διαλεκτική ποίηση του Εικοστού Αιώνα» (1952), η «Ανθολογία Ιταλικής Δημώδους Ποίησης» (1952), το «Πάθος και Ιδεολογία» (1960) και το «Άρωμα της Ινδίας» (1962, κυκλοφόρησε και στη χώρα μας) ολοκληρώνουν ένα θασανισμένο κύκλο πνευματικής αναζήτησης, που επιστρέφει στο ίδιο αίνιγμα: «Το θεώρημα», δηλαδή μια ποιητικά εκπεφρασμένη άποψη για το ΣΦΑΓΙΟΝ, εκεί όπου η αστική τάξη έρχεται αντιμέτωπη με το γνήσιο, πηγαίο θρησκευτικό αίσθημα των λαϊκών στρωμάτων, και το θάθει σε μια χωματερή, ενώ πίσω αναδύεται ένα τεράστιο, μαύρο σφυ-

ροδρέπανο: το «Θεώρημα» εξελήφθη ως προσβολή, γιατί προέθλεπε και έκρουε τον κώδωνα του κινδύνου για τις επικίνδυνες πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις που θα πραγματοποιούνταν στην Ευρώπη. Όντας ο ίδιος «αποδιοπομπαίος τράγος» από το ισχύον πολιτικοκοινωνικό περίγραμμα εξουσίας, τάσσεται από ιδεολογική επιλογή με το μέρος του υποπρολεταριάτου που αγάπησε ερωτικά και που στάθηκε πηγή έμπνευσής του. Η αχανής έρημος όπου ξεγυμνώνεται και κραυγάζει η ανθρώπινη ύπαρξη, υπεράνω ταξικών προσδιορισμών, είναι ο προορισμός αυτής της παρέμβασης στην ORDO (τάξη) των εγκοσμίων.

Ποιός θα είχε το θράσος να μιλήσει για ΗΘΙΚΗ στους κύκλους των αστών διανοούμενων, ποιός θα δίδασκε την ηθική στους εξαθλιωμένους Σικελούς και Νοτιοϊταλούς προλετάριους που ακόμη δεν είχαν αποκτήσει ταξική συνείδηση; Αυτοί, ωστόσο, διατηρούσαν αμείωτο το θρησκευτικό τους συναίσθημα και παρέμεναν πιστοί στις παραδοσιακές κοινωνικές τους αξίες, το αοθινιομό, το ρατασιμό και την ημιμάθειά τους!

Ο Παζολίνι είχε από τη μία να αντιμετωπίσει τη δυσωδία της αστικής κουλτούρας και από την άλλη να αφυπνίσει κοινωνιστικά αισθήματα στις συνειδήσεις των θυμάτων της. Στις «πύλες» του Τρίτου Κόσμου, κινούμενος σε τρεις ηπείρους (Ευρώπη - Ασία - Αφρική), ασκεί πολεμική στην πολιτική δραστηριότητα της δεκαετίας του '50-'60 με την ταινία του: «La rabbia» (1963), όπου ο φρικτός πόλεμος της Αλγερίας και το αποτρόπαιο «μανιτάρι» της Χιροσίμα ενορχηστρώνονται με το εξιλαστήριο θύμα που η Μαίριλιν Μονρόε συμβόλιζε για την αμερικανική κοινωνία. Συνεπής στις θεωρητικές του αρχές, διανύει το γλωσσικό ιδίωμα του ιδιαίτερου τόπου καταγωγής του, του Friouli, για να φτάσει στο ρωμαϊκό ιδίωμα («Θρησκεία των Καιρών μας», 1961, «Ποίηση σε μορφή Τριαντάφυλλου», 1964). Στην ταινία «Κακά πουλιά και μικρά πουλάκια» (1966) και στον «Οιδίποδα Τύραννο» ολοκληρώνει τα συμπεράσματά του πάνω στην ποιητική ως μέθοδο και στην Τραγωδία ως θεματικό έναυσμα.

Ο «Οιδίποδας» είναι η πρώτη ουσιαστική μεταφορά τραγωδίας στον κινηματογράφο. Η αφαιρετική ματιά των «Ucellacci-ucellini» διατηρείται και σ' αυτόν τον πε-

ρίεργο Οιδίποδα, που κινεί το σαρκίο του ανάμεσα στις δύο μοιραίες πόλεις και που συνοψίζει τη λειτουργικότητα του ανθρώπινου πεπρωμένου, ελεγχόμενου από τη συνείδηση: ο Οιδίποδας υποκύπτει στο άφευκτο της μοίρας του, «βλέπει» με τα «μάτια» της Διαλεκτικής και περιπλανιέται άσκοπα στους δρόμους της μεγαλούπολης τραγουδώντας προφητικά: είναι ένας μοναχικός, αδύναμος ήρωας -θύμα της εφήμερης ύπαρξης των αξιών, τρουβαδούρος λυρικών στίχων, με το χαμόγελο το πικρόγλυκο του κλόουν και την επίγνωση τη γκροτέσκα του υποψήφιου σφαγίου. Ανάμεσα σ' αυτόν και τον κόσμο προβάλλει παντοδύναμη και κυριαρχική η δυναστική Ιοκάστη - Παναγία: η μάνα του! Το ίδιο μοτίβο του εξιλαστήριου θύματος θα επαναληφθεί σε όλες τις ταινίες του Παζολίνι, πράγμα που μαρτυρεί την αποδοχή και μετουσίωση των δραματουργικών κωδίκων της αρχαιότητας.

Στις ημιτελείς ταινίες «Οι μάγισσες» (1967) και «Η γη παρμένη από τη Σελήνη», «Τί πράγμα είναι τα σύννεφα» και «Σημειώσεις για ένα φιλμ στην Ινδία» (1968) διευκρινίζεται και πλαισιώνεται το ευρύτερα γνωστό κομμάτι του έργου του. Στα 1969 γυρίζει το «Αγάπη και μίσος», το σκετς «Σεκάνς του χάρτινου λουλουδιού» και το «Χοιροστάσιο», ένα αιρετικό φιλμ όπου οι αγνές μορφές συγχέονται με τις μολυσμένες στρεβλώσεις τους, οι διαφορετικές μορφές της θαρθαρότητας αναμειγνύονται θαυμαστά με την επίπλαστη ευγένεια των τρόπων των bourgeois. Τα δικαστήρια που θα ακολουθήσουν είναι μάρτυρες της απήχησης που είχε η ταινία! Τα κείμενα του «Οιδίποδα» (1967) και της «Μήδειας» (1970), τα σενάρια για το «Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο» (1964) και τα Ucellacci - Uccellini (1966) μαρτυρούν την ίδια, απαράλλαχτη προβληματική. Η «Μήδεια» γυρίζεται σε ταινία το 1970 και αντιπαραβάλλει τη θαρθαρότητα της Ανατολής στον «πολιτισμό» της Δύσης: ο Κένταυρος συνοψίζει τη διττή αυτή ταυτότητα, κληροδοτεί στον Ιάσονα μια παρακαταθήκη αιώνων, ενώ η Μήδεια, ανίκανη να αποδεχθεί αξιολογήσεις ξένες προς τη φύση της, καταστρέφει το σπόρο της βασιλικής γενιάς. Χαρακτηριστική της τραγικής αντίληψης του Παζολίνι είναι η σκηνή με τον εποχιδάκο δαίμονα που σπαράζεται για να αναγεννηθεί η θλάστηση την επόμενη χρονιά. Αποδεικνύει την ανθρωπολογική καλλιέργεια και τη βαθύτατη γνώση του τραγικού μηνύματος του σκηνοθέτη. Άμεση πρόσβαση σε αυτά τα ιδεώδη

επιτρέπει στο θεατή με την υιοθέτηση των «δρωμένων» στον κινηματογράφο. Η αρχαιότητα εκφαίνεται σε όλη της τη μεγαλοπρέπεια και η συγκλονιστική κραυγή της Μήδειας στην τελευταία σκηνή προδίδει την απόγνωση μπροστά στο πολιτισμικό αδιέξοδο των καιρών μας.

Ο Παζολίνι ουσιαστικά ΕΓΚΑΘΙΔΡΥΣΕ την αρχαιότητα στον κινηματογράφο, ως αναπόσπαστο και λειτουργικό μέλος της θεματικής του. Ένα χρόνο μετά τη «Μήδεια», η «Αφρικανική Ορέστεια» μετασταιχειώνει την αισχύλεια τριλογία σε πολιτικό λόγο σύγχρονο, καυστικό, υπογραμμίζοντας μια νοσταλγική ανάγκη για εφαρμογή του κλασικού πολιτειακού ήθους στα πράγματα των σύγχρονων κρατών. Το κεντρικό ερώτημα αναφέρεται στη διαχρονικότητα της Τραγωδίας, της προσωπικής του τραγωδίας αρχικά, και κατόπιν ολόκληρου του πνευματικού οικοδομήματος που έστησε η αρχαιότητα για να απαθανατίσει τις «αιώνιες» αλήθειες.

Η ταινία «Τα τείχη της Σάναα», γυρισμένη στην ηρωτεύουσα της Νότιας Υεμένης, είναι μια ακόμη «ιερόσυλη» διείσδυση στο χώρο του οικοδομικού οργασμού, με σαφέστατες νύξεις και παραπομπές στο οικολογικό χάος των ιταλικών θιομηχανικών πόλεων.

Μια σειρά άρθρων στα Nuovi argomenti[4] και η έκδοση της «Αιρετικής εμπειρίας» (1967-1975) απαρτίζουν το σημαντικό κριτικό και φιλοσοφικό έργο του. Το 1973 γράφει το θεατρικό «Calderon» και το 1977 το «Affabolazione, Pylade!». Στο σινεμά παρουσιάζει την «Τριλογία της ζωής», την οποία κατόπιν αποκήρυξε («Δεκαήμερο», «Θρύλοι του Καντέρμπερυ», «Το λουλούδι στα τζίκι και μια νύχτες») και για την οποία τον καταδίωξε η δικαιοσύνη ως το 1975. Στο μεταξύ, προετοιμάζει το τελευταίο –και σημαντικότερο– έργο του, το Salo ή «Εκατόν είκοσι μέρες στα Σόδομα». Μέσα από μια σειρά ερωτικών διηγήσεων, κατά το πνεύμα του Βίλχελμ Ράιχ, ο ΦΑΣΙΣΜΟΣ σκιαγραφείται ως ασέλγεια κατά της ανθρώπινης φύσης. Με «σκληρή» κινηματογραφική γραφή προβάλλεται το σαδομαζοχιστικό πλέγμα που στηρίζει την «ενδιάθετη» αυτή ιδιότητα του σύγχρονου και παλιού ανθρώπου. Τα διάφορα στάδια της σεξουαλικής έκπτωσης μαρτυρούν και το βαθμιαίο ευτελισμό του πολιτειακού ήθους!

Ο ίδιος υπήρξε θύμα αυτού του εκκολαπτόμενου φασισμού και με τη ζωή του πλήρωσε ακριβά την τοποθέτησή του στην «αντιπέρα όχθη». Οι αναπαραστάσεις, οι νοηματικές αλληλουχίες, οι φωνές και οι θόρυβοι των ταινιών του έγιναν αντικείμενο μελέτης και αξιολόγησης μιας ομάδας νέων μελετητών, που διέθλειψαν μιαν ανθρωπολογική τοποθέτηση πίσω από τις «άδηλες» πτυχές των ταινιών του, και τις εξέθεσαν πειραματικά με τον τίτλο «Σώμα και τόποι» (Corpi e Luocchi) σε μια σειρά 1.300 διαφανειών που απανωτά προβάλλονταν στο συνειδητό κοινό, μέσα από ένα μηχάνημα (Lumina): Έπρεπε ο θεατής να διαλέξει ανάμεσα στις προβαλλόμενες σκηνές εκείνες που τον εξέφραζαν περισσότερο ή που, κατά τη γνώμη του, απέδιδαν την πρέπουσα σπουδαιότητα στο επιχειρούμενο πορτρέτο του σκηνοθέτη. Η αίσθηση που έμενε μετά από αυτή τη μοναδική εμπειρία ήταν πως είχαμε να κάνουμε με ένα ΘΥΜΑ της ανθρώπινης κακοδουλίας και μικρότητας: η μεγαλοφυία του Παζολίνι αναδύεται χωρίς σχολιασμό μέσα από την παράταξη τόπων, ιδεών, αντικειμένων και συμβόλων, δηλαδή μέσα από την τραγική φόρτιση των εικόνων του. Μια άποψη που τον συνόδευσε ώς τη στιγμή της δολοφονίας του ήταν άψογα επιχειρηματολογημένη κατά το θεατρικότερο τρόπο: ποιά θα μπορούσε να είναι καλύτερη επιστράτευση του τραγικού είδους από αυτήν, που «μιλά» κατευθείαν και με αφοπλιστική ειλικρίνεια στην καρδιά του θεατή, αφήνοντας κατά μέρος τους ακαδημαϊσμούς και τις ψευδοαναλύσεις;

Το ΣΦΑΓΙΟ - ΠΑΖΟΛΙΝΙ, άλλωστε, ως εξιλαστήριο θύμα του καιρού μας, απέδειξε περίτρανα το λάθος των λόγων του. Το κοινό πάντα αναζητούσε λογικές κατηγορίες πίσω από το ανεξήγητο της ποίησης: ίσως να είναι μια από τις σπάνιες περιπτώσεις κατά τις οποίες ένα ετερόκλητο κοινό δεν έψαξε τέτοιες διευκρινίσεις! Ο κινηματογράφος εδώ είναι ερωτική εκμυστήρευση, αλληγορική παρουσίαση της μεταφυσικής και διαλεκτική της τραγωδίας των ανθρωπίνων. Κτήρια, πρόσωπα, ερωτικές στάσεις, κινήσεις, καπέλα, χαμόγελα, κλάματα, ντυμένα σώματα και σώματα γυμνά, έρημοι δρόμοι και κατνοδόχοι, νά το σύνολο των εικαστικών μέσων της σύγχρονης, κινηματογραφικής τραγωδίας. Η στυγνή δολοφονία του σκηνοθέτη ήλθε σαν επιστέγασμα ενός αγώνα για εξολόθρευση που τον καταδίωκε διά βίου. Στις 2 Νοεμβρίου του 1975, σε ηλικία 53 ετών, το σώμα του βρίσκεται κατακομματιασμένο: το μυστήριο της δολοφονίας του δεν έχει ακόμη διαλευκανθεί, όμως η πραγματικότητα –που τόσο πιστά υπηρέτησε και λάτρεψε σε όλη του τη ζωή– έρχεται να μαρτυρήσει γι' αυτή τη σφαγή: η κοινότητα, για μιαν ακόμη φορά, απέβαλε βίαια από τους κόλπους της τον διαφωνούντα, τον αντιπολιτευόμενο, τον «αιρετικό»: μόνον έτσι διατηρεί την αναλογία των μερών της και διαιωνίζει την τραγικότητα των επιλογών της: ο μάρτυρας - Παζολίνι ενσαρκώνει, κατά τον τραγικότερο τρόπο, τους ήρωες των τραγωδιών που σκηνοθέτησε...

Βιβλιογραφία

1. Laura Betti: *Pazolini. Chronique Judiciaire, Persecution, Exécution*, Paris, «Seghers», 1979, σελ. V-VII.
2. Pier Paolo Pazolini, *Descriptions de descriptions*, Paris, «Rivages», 1984.
3. P.P.P., *Une Vie Violente*, Paris, «Buchet-Chastel», 1974.
4. P.P.P., *Les Ragazzi*, Paris, «Buchet-Chastel», 1974.
5. P.P.P., *Le Rêve d'une chose*, Paris, «Gallimard», 1965.
6. P.P.P., *Théorème*, «Gallimard», 1978.
7. P.P.P., «*Actes Impurs*» et «*Amado mio*», «Gallimard», 1984.
8. P.P.P., *Poésies*, «Gallimard», 1973.
9. P.P.P., *La Nouvelle Jeunesse*, «Lettres Nouvelles», 1979.
10. P.P.P., *Lettres aux Amis*, «Les Formes du secret», 1980.
11. P.P.P., *Dialogues en Public*, «Sorbier», 1980.
12. P.P.P., *Το όρωμα των Ινδιών*, «Οδός Πανός», 1985.
13. P.P.P., *Écrits corsaires*, «Flammarion», 1976.
14. P.P.P., *L'expérience hérétique*, «Payot», 1976.
15. *La divine mimésis*, «Flammarion», 1980.
16. «*Oedipo Re*», «Avant Scène», 1969.
17. *Le père sauvage*, Formes du secret», 1980.
18. «*Santo Paolo*», «Flammarion», 1980.

The Case of Pazolini

N. Xenios

Both in his writings and films P.P. Pazolini revives antiquity, approached and interpreted, however, through his personal, Marxist world image, which is essentially different from the narrative form of Hollywood and Cinecittà.

The major classical works that have attracted his attention, intellect and creativity are «Oedipus the King», «Orestieia» and «Medea», not to mention his interest in the philosophic-biosofic content and message of Christianity.