

Het waarheidsbegrip bij Pasolini

Filmen betekent een beeld maken van de werkelijkheid, maar moet deze werkelijkheid geïnterpreteerd worden of kan volstaan worden met enkel registratie? De jonge Pasolini dacht het laatste, de oudere Pasolini vertrouwt *het beeld als beeld* niet meer: een interpretatie om tot waarheid te komen is noodzakelijk geworden. Over het veranderde waarheidsbegrip bij Pasolini.

Een student in de literatuurgeschiedenis publiceerde gedichten en romans, schreef later filmscripten (onder andere voor Fellini's *Le Notti di Cabiria*, 1957) en bewandelde in 1961 voor het eerst zelf het pad van het beelden. Een toevaligheid of een zeer bewust zoeken naar wat de eigen ontwikkeling hem had ingegeven? Pasolini leed aan wat zijn ogen zagen, en wat hij zag kon hij beamen of ontkennen; 'De lens is als een waarheidsserum'.

Maar *wat* is waarheid, bestaat er *één waarheid en moet deze uitgebeeld* en zo ja, waarom? Ogen zien een wereld en is deze waar? *Als* zij waar is, waarom behoeft zij een blauwdruk? Wanneer de wereld *een geïnterpreteerd beeld nodig* heeft om volledig te zijn, dan is zij niet op voorhand *waar*. Registratie wordt interpretatie om tot waarheid te komen. Bij Pasolini heeft een transformatie van waarheidsopvattingen plaats gevonden.

De vooronderstelling is, dat de waarheid van de wereld vanuit meerdere gezichtshoeken gezien kan worden en deze met een maatschappelijke klasse verbonden zijn. Een klasse ziet *zichzelf in zichzelf*, kent haar eigen waarden, tegengesteld aan een andere klasse. Wanneer een klasse de waarden van een andere klasse probeert eigen te maken (met of zonder dwang) dan heft ze zich op. Echter daar de waarden nooit van die klasse zelf kunnen worden, ziet deze klasse zichzelf niet meer in zichzelf en maakt zich tot *een klasseloze klasse*, een klasse zonder eigen identiteit. Voor Pasolini betekende dat, dat de volkscultuur haar eigen waarden, waarin ze zich kon herkennen, heeft proberen in te ruilen voor andere waarden (maar deze nooit van zichzelf kon maken) om zo nog meer verarmd over te blijven *als klasse* in de ogen van hen, wier waarden ze probeerde over te nemen. Pasolini zocht naar veranderende beelden om dezelfde problematiek te verfilmen.

Registratie is waar

De eerste waarheidsopvatting van Pasolini vindt men in zijn vroege poëzie, romans en de eerste 8 films: de registratie is die van de werkelijkheid en de optiek is zijn verbondenheid met de sociaal zwaksten, die nog oorspronkelijke waarden kennen en niets van wat aan andere klassen behoort, hebben eigengemaakt. De waarheid is het aardse bestaan, diep verbonden met religieuze waarden die hun onderlinge binding vinden in het ritueel. Maar deze waarden staan onder druk van het economische beleid, dat deze wil trans-

formeren in de nieuwe waarden namelijk van de totale consumptie: het verzet om de oude waarden te behouden, kan enkel door het zich prostitueren, het vuile handen maken, *om zo schone handen te houden*. Als voorbeeld neem ik zijn tweede film, 'Mamma Roma' (1962). Het verhaal is als volgt: een prostituée probeert zich te ontworstelen aan de armoedigheid, die haar dwingt tot prostitutie en haar zoon in de laagste regionen van de samen-

leving laat bestaan. Beiden, moeder en zoon, zijn onvrij. Middels de prostitutie probeert de moeder tevens zich te bevrijden om met haar verdiensten tot werkelijke zelfrealisatie te komen. De hartschotelijke liefdesband tussen moeder en zoon staat centraal; moeder wil haar zoon bevrijden met het geld, dat ze verdient.

De registratie *is* die van de waarheid, *een kopie*: leven en beeld zijn één en het zelfde, hoewel door het kopiëren de werkelijkheid uit haar trivialiteit wordt getild en een objectivatie toestaat. Tevens is hun leven als document zichtbaar geworden voor andere klassen — de andere gezichtshoeken op de waarheid. Deze 'eerste' periode van Pasolini kan men Neo-Realistisch noemen.

Registratie is niet waar

Daarna zal Pasolini zich ontwikkelen in een sinistere mens: de waarheid *is niet* het directe beeld maar zijn beelden van een massacultuur, die hij haat. De waarheid krijgt een dubbel karakter: zij moet zowel beaamd als ontkend worden, *wat je ziet is niet wat je ziet*. Pasolini kenmerkt zich meer en meer door zijn tegenstrijdig lijkende uitlatingen (als links intellectueel is hij tegen abortus, tegen de studentenopstanden, tegen het verplichte lageronderwijs; stellingnamen, die hem niet in dank zijn afgenomen). Zijn films worden ontoegankelijker voor het grote publiek, zijn minder duidelijk sociaal gericht en tenderen meer naar een poëtisch, esthetisch exposeren van de waarheid: de metafoor als stijlmiddel en de mythe als definitieve vorm. Het verwijt, dat Pasolini zijn sociale bewegingheid zou hebben verloren, berust op slecht inzicht van de critici; zijn mythische verfilmingen zijn beelden van het zelfde zoeken naar sociale rechtvaardigheid. Een duidelijke registratie daarvan is te vinden in zijn 'Appunti per un Orestide Africana', aantekeningen van een nooit tot verfilming gekomen Grieks drama van Aeschylus (Electra) en het waarom van die mislukking. De locatie voor verfilming had hij gekozen in Afrika waar voor

Pasolini op dat moment de mogelijkheid tot realisatie van een sociale ordening aanwezig was, die recht zou doen aan de vrijheid om tot zelf-realisatie te komen, zonder geïnfecteerd te zijn door westerse invloeden. Zonder fouten zal dat in eerste instantie niet zijn, daarvoor filmde hij de felle discussies op universiteitsterreinen. De Orestes figuur wordt voor het gerecht gedaagd voor zijn moedermoord maar —en dat is het belangrijkste— niet voor een rechtbank van goden maar van mensen: *de mens oordeelt over de mens*. Deze portrettering van de rechters, middels prachtige gezichten van autochtonen en de symbolisering van de Furiën in het geweld van de wind in bomen of door andere natuuroptnamen, verraden de poëtische instelling, welke het dilemma aangeeft: het poëtische is één kant van de waarheid, omdat ze het neo-realisme aanvult, daar de realiteit niet meer genoeg aan zichzelf heeft, anderzijds vertekent het poëtische de realiteit en geeft de directe registratie van de realiteit een

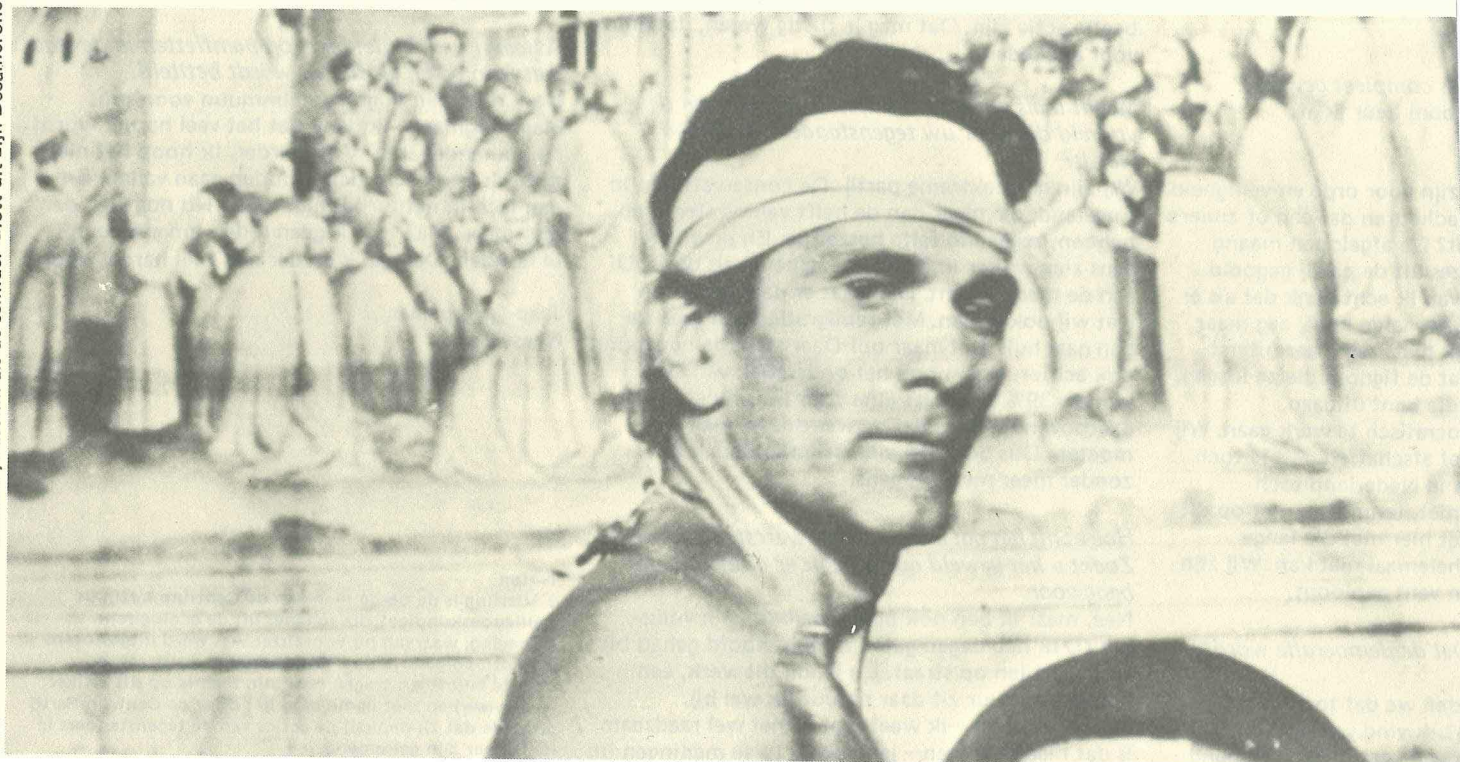
aanvulling op het poëtische. En voor dat laatste, verwijst Pasolini ons naar de beelden van de oorlog in Biafra — met vallen en opstaan leert men de democratie te hanteren. De Trojaanse oorlog wordt naar het Afrika van nu getransponeerd en 'de stad Troje valt ten prooi aan het vuur'. De waarheid is niet eenduidig meer: in de film *Medea* (1969) verfilmt hij de beide componenten van zijn waarheid; de wereld van het poëtische, het irrationele en met duistere krachten omfloerste, wreed en religieus, enerzijds, en de geordende, rationele wereld anderzijds. De wereld van de heksachtige Medea en de wereld van de ongecompliceerde en blijmoedige Jason. Deze confrontatie tussen verschillende werelden zal tot een débâcle uitgroeien en eindigen met de dood, het vuur met vlamme tongen. (Ook de film *Porcile* (1969) kent de tweedeling in optimale vorm, daar hier twee verhalen door één lopen.) In *Medea* kristalliseert zich ten volle de tegenstelling uit tussen tederheid en geweld, een tegenstelling waar Pasolini nooit uit is gekomen, behalve mogelijk in zijn laatste film *Salo*, maar daarover straks.

Pasolini, in deze 'tweede' periode, registreert zijn sociale bewogenheid met een veranderde visie: zijn hoop is niet meer in de sloppen van Rome

te vinden, daar is men ook ten prooi gevallen aan de consumptie en wordt men tot massa-mens. Niet meer de rijke cultuur der armen, die van boeren en arbeiders met hun rijkdom aan zeden en gebruiken, met een eigen taal, kortom: een oorspronkelijk samenleven. De arme is cultuurloos geworden in de consumptiesamenleving. 'Mijn eerste films, "Accatone" tot aan "Het evangelie van Matteus"', evenals op het eerste gezicht "Uccellacci uccellini", zijn veel realistischer dan mijn laatste films. Ik weet niet, of dat qua inhoud of qua uiterlijk zo is. Het kan best zijn, dat wanneer men mijn films onderzoekt en analyseert, duidelijk wordt, dat de relatie met de werkelijkheid, niet de uiterlijke werkelijkheid, maar de diepere werkelijkheid, dezelfde is gebleven. Want ik geloof dat één regisseur een psychologische relatie, ik zou willen zeggen een hem eigen persoonlijke relatie, heeft met de werkelijkheid, welke nooit verandert. Maar iedere kunstenaar maakt een zekere evolutie door.¹ Een meer en meer verbitterde Pasolini zal zijn visie verleggen naar de poëzie en de erotiek. En de 'veranderende' waarheid zal hij neerleggen in zijn 'Drieluik van het leven', zijn *Decameron* (1970), *I racconti di Canterbury* (1971), *Il fiore delle mille e una notte* (1974). De waarheid van geweld en tederheid (de componenten van de sociale rechtvaardigheid en zelfrealisatie) vindt zijn vormgeving in een vrije communicatie van het lichaam. Het is een *zinnebeeld* geworden. Was de prostitutie van *Mama Roma* nog enkel middel, hoe droef maar noodzakelijk ook, in deze drie films is de erotiek meester van de passie. In de sensualiteit tussen twee mensen vindt Pasolini voor even rust. Zo loopt in '1000 en 1 nacht' de verzengende liefde van Noer-eddin en zijn slavin Zoemoerroed als schakel door alle verhalen heen.

Twee mensen, die elkaar telkens verliezen maar door hoop en moed zich wéér vinden. In een ander verhaal bespieden een diep ontroerende kalief en een koningin twee van hun slaven — een gegeven dat Pasolini ingetogen en teder heeft gefilmd. Deze drie films betekenen de optimale antithese van zijn eerdere waarheidsbegrip.

'De werken die ik uitvoer zijn nooit zo mooi als mijn dromen', Pasolini als de schilder Giotto uit zijn *Decameron*.



Gewelddadige synthese

Later zal Pasolini deze opvatting, als zou het leven pas in diepe erotiek tot ware gestalte kunnen komen, al dan niet directe samenhang met het —fysieke— geweld, afzweren als een illusie: de antithese lost zich op in een synthese van haast kille registratie en overbetoning van het geweld. Deze synthese heeft hij door zijn eigen dood niet méér gestalte kunnen geven dan in de film *Salo* (1975), waarin de erotiek afwezig is en plaats heeft gemaakt voor louter sexualiteit, waar geweld definitief verbonden wordt met macht. Deze ontwikkeling loopt synchroon met de maatschappelijke ontwikkeling: oude maatschappijvormen hebben definitief het veld geruimd voor de kapitalistische structuur, die alle oude waarden heeft vernietigd en deze zelfs als onbewuste gegevens uit de psyche van de mens heeft gestoten. Nooit meer Oedipus, Electra of Orestes; de mens is vermorzeld, kan zelfs niets meer zeggen. Zagen en *hoorden* we vroeger in zijn films de hoofdpersonen lijden, in zijn laatste film is het leed slechts zichtbaar door de verrekijker van een der hoofdfiguren. We zien de medemens *als object* lijden onder de machthebbers boven in het huis, die opdrachten geven aan de martelaars beneden op het plein voor het huis. In de film dragen zij, die martelen beneden op het plein, enorme geslachtsdelen (voor de film vervaardigd van latex) als zinnebeeld van macht. Er heersen geen oude normen meer voor bloedschande (zo'n geliefd thema van Pasolini) of andere te rechtvaardigen normen, *hier* sterft iedereen. Werd in 'Mamma Roma' de kloterige souteneur van haar nog afgeschilderd *met gevoel en emotie* (een toenmalig schandaal in Italië), hier rusten enkel nazi-beulen *zonder emotie*, enkel nog met een genot in het sterven van de andere mens; *geen medemens*.

De waarheidsopvatting is aanmerkelijk eenduidiger geworden: het element van tederheid en liefde is praktisch weggevallen (behalve nog bij onder andere de pianiste, die cafémuziek speelt, wanneer de machthebbers bezig zijn met hun slachtoffers, want zij pleegt zelfmoord: medelijden kan niet anders gestalte krijgen) en er rest enkel het vacuüm van de macht. De alles vernietigende consumptie (hier in het zinnebeeld van het lichaam, het meest essentiële) heeft alles van de kaart geveegd.

'Ik heb een paar stammen in het zuiden van Soedan leren kennen. Aan de grens van Ethiopië. Ze leefden nog steeds in een primitieve toestand in absolute zin, dus naakt, kennen geen geld, een animistische religie en ze doen alles collectief, vissen samen, jagen samen. Ik heb daar misschien de meest primitieve stammen die er zijn, gezien. Ik heb gezien dat ze heel gelukkig waren, heel gelukkig. Ze zijn bijna volkomen vernietigd, allemaal vermoord, 20.000 man.'²

Zo was het in eerste instantie nog mogelijk om de onrechtvaardigheid zichtbaar te maken in de registratie van het leven (van Mamma Roma) om zo opgetilde werkelijkheid te zijn, vervolgens had de waarheid behoefte aan de metafoer en de mythe om te eindigen als een 'opgetilde' registratie, een haast grove overdrijving van het neo-realisme. Echter dit hyper-realisme is ontdaan van

menselijkheid, medelijden, rechtvaardigheid en zelfrealisatie (opmerkelijk is hier de vergelijkbare methode van verfilming van 'Il vangelo secondo Matteo', (1964) uit zijn 'eerste' periode en 'Salo o le 120 giornate di Sodoma'. (1975).

Het is onvoorstelbaar, dat Pasolini niet meer aan deze gestalte van de waarheid verder heeft kunnen werken — zijn eigen dood werd tot mythe van haar laatste vorm: een ontmythologiserende waarheidsopvatting.

Rik Roelfzema

Noten

1 Interview met Pasolini in kritisch *Filmforum*, april 1970.

2 Interview met Pasolini in de *Nieuwe Revu*, 1975.

TEGENSPRAAK

centrumpartij

interview professor Weil

Etty Hillesum

Pasolini

Inhoud

In dit tijdschrift: Colportage-perikelen, PSP blijft verrassen, K.U. nieuws of de slechte smaak 2
De moderne Universiteit III: het Weiler-interview Management en Wetenschap 3
"La légalité les tue?": Weimar: Duitsland in een eerste fase van gewinning aan democratische verhoudingen 4
En als het volk een keizer wil...: Tegenspraak in gesprek met Nico Konst, de omstreden leraar van het Elishof college en tweede man van de Centrum-Partij 5
Etty Hillesum en het raadsel der verkoopcijfers: uitgever Gaarlandt in een poging het verkoopcijfer te verklaren 6