

‘hologig en bodemloos’

De verbittering van Pier Paolo Pasolini

NRC Handelsblad, 13 apr 07, Edzard Mik

Het muziektheaterstuk Intra-Muros is gebaseerd op ‘de gruwelijkste film aller tijden’: Salò van Pier Paolo Pasolini. Het is ook zijn meest eerlijke film.

Oranje neonbuizen gaan op en neer en geven een twijfelachtig licht. Gekras van strijkers, het strijkkwartet achter plastic stroken. De filmregisseur is van het toneel verdwenen, zijn hoofd is te zien op televisies die verloren in de ruimte staan. Zijn moeder is nog wel aanwezig. Ze doet een paar passen en declameert de regels van een duistere liturgie: “Om zes uur verzamelt het gezelschap in de Hal van de Orgie. De hertog, de bankier, de rechter en de monseigneur, vanaf nu genoemd de vier heren, hebben het recht elk moment te doen wat ze willen. Alles is hun toegelaten. Na het avondmaal zullen de vier heren de orgieën ten uitvoer brengen”.

De regels zijn afkomstig uit *Salò of de 120 dagen van Sodom*, de laatste film van Pier Paolo Pasolini. *Salò* wordt alom beschouwd als zijn bittere slotakkoord, het testament waarin hij iedereen ontfermt en een verder leven ontzegt. Geen film is zo zwart en uitzichtloos. Seks wordt voorgesteld als kille machtsuitoefening. Het lichaam een voorwerp, de persoonlijkheid vernietigd. Vier oudere heren, gezagsdragers in de fascistische nadagen van Italië, laten negen jongens en negen meisjes gevangennemen en onderwerpen hen in een landhuis aan een reeks rituele seksuele mishandelingen. Alles loopt volgens programma, de regels zijn streng. Wie de regels overtreedt, wordt een ledemaat afgehakt. Wie god aanroept, wordt vermoord.

In het laatste deel van de muziektheatervoorstelling *Intra-Muros* benen componist/regisseur Eric Sleichim en schrijver Peter Verhelst Pasolini’s troosteloze visie op de menselijke staat nog verder uit. Mishandelingen laten ze niet zien, ze reduceren *Salò* tot een opsomming van regels en een beschrijving van zalen. Een afwezigheid, een dode wereld. Het maakt duidelijk welke vraag ze met retrospectieve verbijstering stellen: hoe heeft een rijk en gepassioneerd leven als dat van de schilder, schrijver, dichter, polemist, activist, communist en filmmaker Pier Paolo Pasolini tot zo’n afgrondelijke slotsom kunnen leiden?

Intra-Muros ging half januari in Brugge in première. De komende weken is de voorstelling in Nederland en België te zien. Het is het tweede deel van een trilogie over tragische lotsbestemmingen. Het eerste ging over de Franse avant-gardistische toneelschrijver en regisseur Antonin Artaud. Met zijn 'Theater van de Wreedheid' wilde Artaud de valse perceptie van de wereld breken en oerinstincten aanspreken. Hij stierf in het gesticht.

Om met Pasolini te vervolgen lijkt logisch. Ook Pasolini was een kunstenaar met een messianistische roeping. Grimmig verlangde hij naar de antieke tijd, toen de mens nog niet gecorrumpeerd was en de rijkdom van de mythe leefde; even grimmig groef hij naar de onschuld van het plattelandsleven en van de paupers in de Romeinse krottenwijken, naar de onschuld van het menselijk lichaam en van jongens.

Maar het verlangen naar onschuld is tragisch in zichzelf. Want wie zijn 'onschuldig'? Dorpelingen? Jongens uit krottenwijken? Bijna alle romans en films over het plattelandsleven portretteren het dorp als een gruwelsysteem, een mechaniek van onderdrukking en straf. Dorpelingen weten dat, en zijn diep doordrongen van de onmogelijkheid van ontsnapping. Daarin is hun zogenaamde onschuld gelegen. Ook jongens uit krottenwijken beseffen dat er voor hen in het leven weinig te halen is. Hun leven is overleven, hun vrijheid ligt in de afwezigheid van hoop. Van een dergelijke harde berusting kan een naar verlossing en onschuld snakkende kunstenaar als Pasolini alleen maar dromen.

Een citaat uit een interview, opgenomen in *Intra-Muros*: "Ik beken dat ik bezeten van het leven hou. En ik geloof dat deze bezetenheid mijn brandstof is; mijn cocaïne. Nooit is het genoeg. Hoe zal mijn einde zijn? Ik ben een gevlochten touw, tot knappens toe opgespannen, een navelstreng tussen het profane en het heilige. Ik ben een eeuwig schandaal."

Zijn artistieke einde was *Salò*. Zijn fysieke einde vond hij kort na voltooiing van de film, toen hij op een strand bij Rome door een hoerenjongen werd vermoord. Een tragische lot, ook omdat zijn dood net als bij Artaud uit zijn kunst lijkt voort te komen, er het onvermijdelijk besluit van lijkt te zijn.

Tien jaar voor *Salò* maakte Pasolini *Il Vangelo secondo Matteo*. Nauwgezet en met liefde volgt *Il Vangelo* het evangelie van Mattheus. Verrassend genoeg is die film de inversie van *Salò*. Dezelfde rituele benadering, dezelfde ontroerende close-ups, maar dan over de 'good guy' die niet goed begrepen wordt en zijn volk driftig de rug toekeert.

Salò gaat verder waar de teleurstelling van Jezus begon. *Salò* is een destillaat van de twintigste eeuw, toen systematische mishandeling en uitroeiing tot een ware kunst werden verheven. Pasolini zag zijn laatste film, die hij baseerde op *De 120 dagen van Sodom* van Markies de Sade, als een ideologische aanklacht: “Ik ben beïnvloed door mijn actuele afkeer van de macht. Macht manipuleert lichamen op een even wrede manier als Himmler of Hitler gedaan zouden hebben. Hij verandert hun lichamen op de ergst mogelijke manier: door de valse waarden van de consumptiemaatschappij in te voeren.” En al is de consumptiedrift sindsdien nog dwingender geworden, het ideologische stof van de jaren zeventig is verwaaid en de film laat zich tegenwoordig ook heel anders bekijken: als de verbeelding van een uiterst persoonlijke wanhoop.

Je ziet dan ineens vier verbitterde heren, halfdoden die zichzelf weer tot leven proberen te wekken. Eerst zijn er de verhalen van vier oude prostituees. Geaffecteerd en met kokette gebaartjes uit de hofcultuur vertellen ze over de perversiteiten van hun klanten. Het is alsof ze die perversiteiten met een trechter in de oren van de jongeren gieten, een orale verkrachting die ertoe dient hun onschuld te bezoedelen en de lust van de heren weer op te wekken. En het werkt: een miezerig stroompje doet zich bij een van hen gelden, en hij sleurt een jongen een zaal in. Maar eenmaal teruggekeerd in de Hal van de Orgie staart hij grauw van ellende omhoog: “Er is heel wat nodig om mij te bevredigen. Wat moeten we aanvangen met dit gefrustreerd verlangen?” Je zou haast medelijden krijgen.

Pasolini werkte met amateurs. Dat hielp ook om de film meer te laten zijn dan een aanklacht tegen het laatkapitalisme. Amateurs vallen niet met hun rol samen maar zijn ermee ‘opgescheept’. Hoezeer ze ook hun best doen om zich een rol eigen te maken, ze blijven wie ze zijn, hun onbeholpenheid blijft door alle gruwelijkheden heen schemeren. Pasolini komt ze met zijn vele close-ups dicht op de huid, je ziet hun onregelmatige gezichten en open blik en scheve tanden. Soms tonen ze angst, maar vaker nog onverschilligheid, nieuwsgierigheid, balorigheid. Een enkele keer ook opwinding; de jongeren voelen zich tot elkaar en het bedienend personeel aangetrokken. En als een jongen zich in de belangstelling van een van de heren weet, begint zijn gezicht verlegen te glanzen. In die raadselachtige opflikkeringen van onschuld spreekt *Salò* zich tegen. Maar juist dat tegenspreken maakt die film tot een meesterwerk. Pasolini pakt je ermee in, je kunt niet langer afstand houden en wordt kwetsbaar voor de geëtaleerde vernederingen.

Vlak voor *Salò* maakte Pasolini de films *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* en *Il fiore delle mire e una notte*. Zelfs noemde hij deze drie films de ‘Trilogie van het Leven’. Ze werden bejubeld, kregen prijzen en staan bekend als een vrolijke lofzang op het leven en de seksualiteit. Maar zo vrolijk zijn die films

niet. De verbittering van *Salò* zit er al in verborgen. Als je *I racconti di Canterbury* nog een keer bekijkt, zie je dat het onbekommerd genieten van het lichaam voorbehouden is aan de jeugd. Oudere mannen worden consequent als ‘oude viezeriken’ neergezet: afzichtelijk, ridicuul en wanhopig. Pasolini was vijftig toen hij *I racconti di Canterbury* maakte, drieënvijftig bij *Salò*. Hij moet zichzelf precies zo hebben gezien. Langzaam maar zeker afgesneden van wat hij opvatte als ‘pure levenskracht’.

Als je jong bent, is seks een grote belofte. Maar het seksueel verlangen is hologig en bodemloos, haar belofte wordt nooit ingelost. Soms is er een glimp van het paradijs, het lichaam dat even zijn grenzen verliest. Maar het uitblijven van inlossing maakt de honger uiteindelijk alleen maar groter. De teleurstelling van het ouder worden is niet het afnemen van lust. Seksualiteit blijft het hart opjagen. Erger is dat haar belofte verbleekt, verdwijnt. Je beseft dat er geen uitweg is, geen verlossing van het lichaam. Je kunt alleen nog verlangen om weer te verlangen. Zie daar de bitterheid van Pasolini en zijn obsessie om elke avond tegen elven naar het strand van Ostia te gaan om zich te laven aan de jeugd.

Salò laat zich dan ook begrijpen als een mythe, zo oud als de mensheid zelf. De oudere die zich aan de jeugd vergrijpt om de dood af te wenden en zichzelf te verjongen, weer van voren af aan te beginnen. Misschien is *Salò* Pasolini's meest eerlijke film. In *Salò* maakt hij zich over zichzelf geen illusies meer. En zo vermog de ‘gruwelijkste film aller tijden’ misschien toch te ontroeren.

Het muziektheaterstuk *Intra-Muros* toont een ‘naakte’ van ideologie gestripte Pasolini. De voorstelling is eenvoudig en puur. Een gefingeerde monoloog van de meester zelf, vlak voor zijn verscheiden uitgesproken. *Salò* en zijn dood worden naar elkaar toe getrokken, het is alsof Pasolini niet alleen de film maar ook zijn eigen dood regisseert. Onderbroken wordt hij alleen door etherische, soms plagerig gezongen madrigalen van zijn geliefde, Ninetto. Vier zangers en vier strijkers verklanken de binnenwereld van Pasolini. Tegelijk verbeelden zij de jongeren van *Salò*. En het decor is minimaal, het zijn vooral de veranderingen in het licht die je dieper in de geest van de filmregisseur moeten brengen.

Pasolini wordt gespeeld door Hugo Koolschijn. Hij zit in een kubusachtige constructie voor op het toneel, met zijn rug naar het publiek. Als hij zich gaandeweg omdraait, word je je meer en meer bewust van zijn kwetsbaarheid. Zie hem daar zitten: een man in pak, maar sterfelijk als iedereen. De ene zin na de andere slingert hij de wereld in, en steeds probeert hij zijn wanhoop een stap voor te zijn.

Pasolini woonde tot zijn dood bij zijn moeder. Ook in de voorstelling zal ze niet van zijn zijde wijken. Ze wordt gespeeld door Kitty Courbois en zit naast hem in eenzelfde kooi. Streng en bezorgd kijkt ze voor zich uit, alsof haar zoon nog buiten speelt en te laat is voor het avondeten. Dit beeld vormt de essentie van de voorstelling. Het wordt halverwege op de spits gedreven als Pasolini zijn pak uittrekt, zijn hemd, zijn sokken, en alleen zijn witte onderbroek aanhoudt. Dezelfde witte onderbroek als die de plattelandsjongens in *Salò* dragen. Hij kan orenen wat hij wil 'over dialecten en traditie, over Afrika en de Nijl als bron van de taal, over seks en politiek, over jongens en anonimiteit, over de zuiverheid van armoede en mensen met al te witte snijtanden', maar hij blijft de zoon van zijn moeder. Onschuldig en aandoenlijk.

Zijn moeder schonk hem het leven, maar hield hem er ook vanaf, trok hem uiteindelijk de hel van *Salò* binnen. Aan het slot mag ze zijn vuur doven. De onschuld van Pasolini lag niet buiten hem, maar in zichzelf. In zijn eigen, verouderende, gestaag naar de dood toegroeiende lichaam. Zoals Peter Verhelst in een van zijn madrigalen dicht:

*De spieren in je rug als je het uittrekt
Je oogwit als je over je schouder kijkt
Je spant je nek op
Hartslag in je hals
Hartslag in je lies
Hartslag in je vingertop
Iets biedt een mond aan
Onder je tong
Glanzen parels*