

I Hellen?

Voordat Dante het grote licht (*luce*) van het paradijs in zijn eschatologische glorie laat stralen, heeft hij in Canto 26 van de *Hel* een bescheiden maar veelbetekenend lot willen wegleggen voor het ‘kleine lichtje’ (*lucciola*) van vuurvliegjes (glimwormen). De dichter observeert daar de achtste hellekloof: de politieke kloof, om zo te zeggen, want men herkent er enkele Florentijnse notabelen, die daar met anderen zijn samengebracht onder dezelfde veroordeling van ‘slechte raadgevers’. De hele ruimte wemelt – als met sterretjes bezaaid – van kleine vlammetjes die op vuurvliegjes lijken, precies zoals de mensen van het platteland die in mooie zomernachten alom zien rondvliegen in hun springerige, vluchtige, discrete glans:

Zoals de boer die op een heuveltop
 Pauzeert om rustig rond te kijken, –
 ’t Is zomer en de zon schijnt nog volop –

En, als de vliegen voor de muggen wijken,
 Vuurvliegjes ziet beneden in het dal,
 Tot waar, langs druif en aar, zijn ogen reiken.

Zo kon ik vele uren overal
 In deze achtste kloof observeren,
 Toen ik omlaag keek: vlammen zonder tal.¹

In het Paradijs zal het grote licht zich overal in sublieme concentrische cirkels verspreiden: een kosmisch en zich luisterrijk uitbreidend licht. Hier in de hel daarentegen dwalen de *luciole* zwakjes – alsof een lichtje kan zuchten – in een soort donker hol, een hol vol zonden omdat in ‘elke vlam een zondaar schuilt’.² Hier geen stralend groot licht, maar slechts duisternis waar de ‘slechte raadgevers’, de onbetrouwbare politici, zachtjes knetteren. In zijn beroemde tekeningen voor *De goddelijke komedie* heeft Sandro Botticelli minuscule gezichtjes opgenomen die in de kringeltjes van de helse vonken grijnzen of om erbarmen smeken. Maar omdat de kunstenaar ervan afziet dat alles in duisternis te dompelen, slaagt hij er niet in de *luciole* uit te beelden op een manier die overeenkomt met Dantes beschrijving: het wit van het velijn is niets meer dan een neutrale achtergrond waartegen de ‘vuurvliegjes’ zich in zwarte, scherpe, absurde en onbeweeglijke contouren aftekenen.³

Dit zou in ieder geval de jammerlijke ‘glorie’ van de verdoemden zijn: niet het grote licht van welverdiende hemelse vreugden, maar het kleine, pijnlijke schijnsel van de zonden die onder een eindeloze beschuldiging en straf blijven bestaan. In tegenstelling tot nachtvlinders, die in het extatische moment van hun aanraking met de vlam meteen verbranden, zijn de glimwormen van de hel arme ‘vuurvliegjes’, waarvan het lichaam een bekrompen en eeuwigdurende verbranding moet ondergaan. Plinius de Oudere verwonderde zich lang geleden over een vliegje, *pyralis* of *pyrotocon* geheten,

dat alleen in vuur kon vliegen. ‘Zolang het in het vuur blijft, leeft het, als het zich in zijn vlucht iets te ver ervan verwijdert, sterft het.’⁴ Het leven van vuurvliegjes lijkt ineens vreemd en verontrustend, alsof het bestaat uit de voortlevende – lichtgevende, maar bleke en zwakke, vaak groenachtige – materie van fantomen. Zwakke lichtjes of dolende zielen. Het verbaast daarom niet dat men in de onzekere vlucht van vuurvliegjes door de nacht zo iets kon zien als een samenkomst van spoken in miniformaat, bizarre wezentjes met meer of minder goede bedoelingen.⁵

De geschiedenis die ik wil schetsen – de vraag die ik wil stellen – begint in Bologna, in de laatste dagen van januari en de eerste van februari 1941. Een jongeman van negentien, ingeschreven aan de letterenfaculteit, ontdekt, naast de freudiaanse psychoanalyse en de existentialistische filosofie, heel de moderne poëzie, van Hölderlin tot Giuseppe Ungaretti en Eugenio Montale. Natuurlijk vergeet hij Dante niet, maar hij gaat *De goddelijke komedie* met een frisse blik herlezen: niet omwille van de perfecte compositie van het grote gedicht, maar om de labyrintische afwisselingen; niet om de schoonheid en eenheid van de taal, maar om de overvloed van vormen en zinswendingen, het gebruik van dialecten, jargons, woordspelingen en vertakkingen; niet om de verbeelding van hemelse wezens, maar om de beschrijving van aardse dingen en menselijke hartstochten. Kortom, niet om het grote *luce*, maar om de talloze ronddolende *luciole*.

Deze student is Pier Paolo Pasolini. Dat hij Dante weer gaat lezen, een herlezen dat nooit een einde zal nemen, is voor een groot deel te danken aan de ontdekking van de geschiedenis van de literaire *mimesis* die Erich Auerbach had uitgewerkt in zijn magistrale essay *Dante als Dichter der irdischen Welt*.⁶ En dat hij de menselijke *Komedie* zich nu voorstelt voorbij de schoolkennis en het Toscaanse nationalisme is ook te danken aan de ‘beeldende bliksemschichten’, zoals hij later zal zeggen, die hem treffen in de werkgroepen van Roberto Longhi over de schilderkunst van de Florentijnse ‘Primitieven’, van Giotto tot Masaccio en Masolino. De grote kunsthistoricus vergelijkt de humanistische visie van Masaccio, bijvoorbeeld diens gebruik van slagschaduwen, met de vele beschouwingen van Dante over de menselijke schaduw en het goddelijke licht.⁷ En in die dagen van triomferend fascisme verzuimt Longhi niet om het met zijn studenten ook te hebben over de veel meer eigentijdse – en politieke – schaduwen en het licht bij een Jean Renoir in *La Grande Illusion* of bij een Charlie Chaplin in *The Great Dictator*. Daarnaast speelt de jonge Pier Paolo als *attaccante* in het voetbalteam van de universiteit, dat in datzelfde jaar winnaar wordt in de interfacultaire competitie.⁸

Daarnaast – maar heel dichtbij – woedt de oorlog. De dictators spreken elkaar: op 19 januari 1941 heeft Benito Mussolini een ontmoeting met Hitler op de Berghof en vervolgens, op 12 februari, probeert hij generaal Franco over te halen actief deel te nemen

aan het mondiale conflict. Op 24 januari beginnen Britse troepen hun herovering van Noordoost-Afrika, dat in handen van Italië is: op 6 februari bezetten ze Benghazi, terwijl het Vrije Frankrijk zijn veldtocht naar Libië begint. Op 8 februari wordt de haven van Genua gebombardeerd door de Engelse vloot. Dat zijn de dagen en nachten van eind januari 1941. Laten we aannemen dat hier zoiets als een complete omkering van de relaties tussen *luce* en *luciole* plaatsvindt. Dan hebben we aan de ene kant de schijnwerpers van de propaganda, die de fascistische dictator in een verblindend licht hullen. Maar ook de felle zoeklichten van de luchtafweer, die in de duisternis van de hemel de vijand volgen, de ‘spotlights’ – zoals ze in het theater heten – van de wachttorens die in het donker van de kampen op de vijand jagen. Het is een tijd waarin de ‘slechte raadgevers’ volop gloriëren, terwijl de verschillende verzetsstrijders, zowel actieve als ‘passieve’, veranderen in vluchtige vuurvliegjes om zich zo onopvallend mogelijk te maken en tegelijk hun signalen blijven uitzenden. Het danteske universum is dus omgekeerd: met de onbetrouwbare, overbelichte, gloriërende politici staat nu de hel in het volle licht. De *luciole* daarentegen proberen zo goed als ze kunnen te ontsnappen aan de dreiging, de veroordeling die voortaan hun bestaan zal treffen.

Dat is de context waarin Pasolini in de nacht van 31 januari op 1 februari 1941 een brief schrijft aan zijn jeugdvriend Franco Farolfi. Kleine verhalen in het

grote verhaal van de geschiedenis. Verhalen over lichamen en verlangens, over zielen en innerlijke twijfels in de grote verwarring, de grote beroering van de eeuw. ‘Ik ben vreselijk idioot, net zo idioot als de gebaren van iemand die de loterij heeft gewonnen; eindelijk begint mijn buikpijn over te gaan, en daarom voel ik mij ten prooi gevallen aan de euforie.’⁹ Er is dus sprake van én de prooi – *preda* in het Italiaans, men zegt bijvoorbeeld *preda di guerra* als men over oorlogsbuit spreekt – én de euforie. Hier is al die tang waarin het verlangen en de wet, de transgressie en de schuld, het veroverde plezier en de opgedrongen angst smartelijk in elkaar grijpen: kleine lichtjes van het leven met hun zware schaduwen en smart als onvermijdelijke uitvloeijsels. Daarop wijzen de direct eropvolgende regels van Pasolini in de brief aan zijn vriend. Als hij, de jonge humanist, verwijst naar wat hij de *parténai* noemt – van het Griekse woord *parthenos*, dat de staat van maagdelijkheid aanduidt –, schrijft hij:

Wat de *parténai* betreft, lusteloos breng ik uren vol vage dromen door, die ik afwissel met armzalige, zelfs domme pogingen tot activiteit en perioden van uiterste onverschilligheid: drie dagen geleden zijn Paria en ik afgedaald naar de verborgen plaatsen van vrolijke prostitutie, waar dikke mama’s en de adem van naakte veertigjarigen ons met nostalgie deden denken aan de stranden van de onschuldige kindertijd. Toen hebben we gepist, we waren ontroostbaar.¹⁰

Woorden van een jongeman, een en al onzekerheid, die zijn weg zoekt in de *selva oscura* en de bewegende vonkjes van verlangen (in de Italiaanse volkstaal betekent *lucciola* ‘prostituee’, maar het verwijst ook naar die geheimzinnige vrouwelijke aanwezigheid in de oude bioscoopzalen die Pasolini natuurlijk vaak bezocht: de ‘ouvreuse’ met haar kleine zaklamp om in het donker de bezoeker langs de rijen stoelen te begeleiden). Tussen de euforie en de ‘prooi’, tussen het plezier en de zonde, de dromen en de vertwijfeling, hoopt deze jongeman een lichtje te vinden, als het niet het rijk van het *luce* is, dan in ieder geval het spoor van een *lucciola*. En dat is nu precies wat er gebeurt (en zelfs zijn verhaal rechtvaardigt). Liefde en vriendschap, die voor Pasolini onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, nemen in de nacht plotseling de gedaante aan van een zwerm vuurvliegjes:

Vriendschap is iets heel mooi. In de nacht waarover ik je sprak, hebben we bij Paderno gegeten en zijn toen in de maanloze duisternis naar Pieve del Pino geklommen, we zagen een enorme hoeveelheid vuurvliegjes die vuurbosjes in de bosjes vormden, en we benijdden ze omdat ze elkaar beminden, omdat ze elkaar opzochten in hun amoureuze vluchten en lichtjes, terwijl wij ongevoelig waren, wat ronddwalend in een kunstmatige mannelijkheid.

Toen bedacht ik hoe mooi vriendschap is, en de groepen van twintigjarige jongens die met hun

onschuldige mannenstemmen lachen en geen acht slaan op de wereld om hen heen, hun leven en de nacht vullen met hun kreten. Hun mannelijkheid is potentieel. Alles in hen verandert in lachen en gelach. Hun mannelijke vuur is nooit zo helder en verwarrend als wanneer ze weer onschuldige kinderen lijken te zijn geworden, want in hun lichaam blijft altijd hun totale en opgewekte jeugd.¹¹

Hier zijn de *lucciole* verheven tot onpersoonlijke lyrische lichamen vanwege die *joi d'amor* waar vroeger de troubadours van zongen. Gehuld in de schuldige grote duisternis van de nacht laten mensen soms hun begeerten, hun vreugdekreten en hun gelach als evenzovele *vonkjes van onschuld* stralen. In de situatie die Pasolini beschrijft, zit ongetwijfeld een zekere verscheurdheid met betrekking tot het heteroseksuele verlangen (omdat de vuurvliegjes mannetjes en vrouwtjes zijn, en licht geven om elkaar te lokken, en elkaar lokken om te paren en zich voort te planten). Maar het belangrijkste in de vergelijking tussen de vonkjes van dierlijke begeerte en de uitbarstingen van gelach of kreten van menselijke vriendschap blijft dat onschuldige en grote plezier, dat als alternatief verschijnt voor de te duistere of te helverlichte tijden van het triomferende fascisme. Pasolini wijst er zelfs heel precies op dat kunst en poëzie ook gelden als zulke tegelijk erotische, vreugdevolle en inventieve vonkjes. Het is hetzelfde 'als ze het over Kunst en Poëzie hebben', zegt hij over die jonge stralende

mensen en hun 'mannelijke vuur' midden in de nacht: 'Ik zag jongeren (en zie mijzelf ook) praten over Cézanne, en het leek alsof ze het hadden over hun liefdesavonturen, met fonkelende en rusteloze ogen.'¹²

Pasolini's brief eindigt en culmineert in het scherpe contrast tussen deze *uitzondering* van onschuldig plezier dat het licht van verlangen opvangt of uitstraalt, en de *regel* van een van schuld doortrokken werkelijkheid, een wereld van terreur, hier geconcretiseerd door het zoeklicht van twee schijnwerpers en het angstaanjagende geblaf van waakhonden in de nacht:

Zo waren wij die nacht; toen zijn we over de hellingen van de heuvels geklommen, door doornstruiken die dood waren en waarvan de dood levend leek, we liepen langs boomgaarden en bomen vol morellen en kwamen aan op een hoge top. Vanaf dat punt zag je duidelijk twee schijnwerpers, heel ver en meedogenloos, mechanische ogen waaraan geen ontsnappen mogelijk was, en toen werden we overvallen door de angst om ontdekt te worden, terwijl honden blaften, en we hadden het gevoel schuldig te zijn, en we vluchtten over de rug, de kam van de heuvel. We vonden een andere met gras begroeide open plek, zo klein dat zes dicht bij elkaar staande dennenbomen genoeg waren om het te omzomen; hier zijn we gewikkeld in dekens gaan liggen, en terwijl we rustig met elkaar praatte, hoorden we de wind waaien en tekeergaan in de bossen, en we wisten niet waar we waren, noch

welke plekken ons omgaven. Bij het ochtendgloren (dat iets onuitsprekelijk moois is) hebben we de laatste druppels uit onze wijnflessen gedronken. De zon leek een groene parel. Ik heb me uitgetkleed en gedanst ter ere van het licht); ik was helemaal bloot, terwijl de anderen, als peones in dekens gewikkeld, rilden in de wind.¹³

We zouden kunnen zeggen dat Pasolini zich in deze laatste situatie *als een worm* van zijn kleren ontdeed en daarmee tegelijk de nederige dierlijke staat – dicht bij de grond, de aarde en de vegetatie – en de schoonheid van zijn jonge lichaam tot uitdrukking bracht. Maar ‘helemaal bloot’ in het licht van de opkomende zon danste hij ook *als een glimworm*, als een vuurvliegje of een ‘groene parel’. Een dwaallichtje, zeker, maar levendig en stralend van verlangen en belichaamde poëzie. Heel het literaire, cinematografische en zelfs politieke werk van Pasolini lijkt vol van zulke uitzonderlijke momenten waarin mensenwezens voor onze verwonderde ogen vuurvliegjes worden – lichtgevend, dansende, dwalende en als zodanig ongrijpbare en *weerstand biedende* wezens. De voorbeelden zijn legio, we hoeven maar te denken aan het doelloze dansen van Ninetto Davoli in *La sequenza del fiore di carta* (De sequentie van de papieren bloem) uit 1968, waarin de stralende gratie van de jongeman zich aftekent tegen de achtergrond van een drukke straat in Rome, en vooral tegen het spook van de duisterste beelden uit de geschiedenis: bombardementen die herhaaldelijk

onderbroken worden door de zoeklichten van de luchtafweer, ‘roemrijke’ beelden van onbetrouwbare politici, contrasterend met de gruwelijke hopen lijken uit de oorlog. De vuurvliegmens zal, zo weten we, ten slotte instorten onder een absurd goddelijk oordeel:

Onschuld is een zonde, onschuld is een zonde, begrijp je? En de onschuldigen zullen worden veroordeeld, want ze hebben niet meer het recht het te zijn. Wie met de gelukkige blik van de onschuldige de onrechtvaardigheden en oorlogen, de verschrikkingen en het bloed beziet, kan ik niet vergeven. Zoals jij zijn er miljoenen op de wereld die liever uit de geschiedenis verdwijnen dan hun onschuld te verliezen. En ik moet hen laten sterven, ook al weet ik dat ze niet anders kunnen, ik moet ze vervloeken als de vijgenboom en ze laten sterven, sterven, sterven.¹⁴

Van deze hemelse veroordeling begrijpt de zacht aardige Ninetto natuurlijk helemaal niets. Met een onschuldiger gezicht dan ooit zal hij slechts vragen: ‘wat?’, voordat hij ineenzakt en precies dezelfde houding aanneemt als die van een in de Vietnamoorlog gefilmd lijk. Het vuurvliegje is dood, het heeft zijn gebaren en licht verloren in de politieke geschiedenis van onze duistere tijd, die zijn onschuld ter dood veroordeelt.

Het vraagstuk van de vuurvliegjes zou dus in de eerste plaats een politiek en historisch vraagstuk zijn. In een artikel over de politiek van Pasolini, waarin hij eveneens verwijst naar de brief uit 1941, stelt Jean-Paul Curnier terecht dat de onschuldige schoonheid van de jonge mensen in Bologna nergens duidt op een ‘simpele kwestie van esthetiek en discoursvorm, [want zijn] inzet is groot. Het gaat erom het politieke denken uit zijn discursieve bolster te bevrijden’ en langs deze weg de cruciale plaats te bereiken waar de politiek zich in de lichamen, de gebaren en de verlangens van eenieder incarneert.¹⁵ Het spreekt voor zich – niet alleen omdat Pasolini het door de jaren heen heeft herhaald, maar ook omdat wij het elke dag kunnen vaststellen – dat de *dans van de vuurvliegjes*, dat moment van gratie dat weerstand biedt aan de wereld van de terreur, het meest vluchtige en meest broze is wat er bestaat. Maar Pasolini, en op dit punt hebben veel commentatoren hem gevolgd, is veel verder gegaan: hij heeft de theorie over het *verdwijnen van de vuurvliegjes* in de praktijk gebracht oftewel als een historische these bekrachtigd.

Op 1 februari 1975 – dat is dus op de dag, of beter op de nacht af 34 jaar na zijn mooie brief over het verschijnen van de vuurvliegjes en precies negen maanden voordat hij midden in de nacht bruut wordt vermoord op een strand bij Ostia – publiceerde Pasolini in de *Corriere della sera* een artikel over de politieke situatie van zijn tijd. De titel van de tekst luidt ‘Il vuoto del potere in Italia’ (Het machtsvacuüm in Italië),

maar zal in de *Scritti corsari* (Piratenschriften) opgenomen worden onder de sindsdien beroemde titel ‘L’articolo delle lucciole’ (Het artikel over de vuurvliegjes).¹⁶ Het is echter vooral, als ik dat zo mag zeggen, *een artikel over de dood* van de vuurvliegjes. Het is een klaagzang waarin hij het stervensuur van de vuurvliegjes in Italië betreurt, die menselijke signalen van de onschuld die is vernietigd door de nacht van het triomferende fascisme – of door het ‘meedogenloze’ licht van de schijnwerpers.

De these luidt als volgt: men gelooft ten onrechte dat het fascisme van de jaren dertig en veertig is overwonnen. Mussolini is weliswaar geëxecuteerd en, in een ‘onterende’ enscenering karakteristiek voor de oudste politieke gebruiken in Italië, aan zijn voeten opgehangen op de Piazzale Loreto in Milaan.¹⁷ Maar op de ruïnes van dat fascisme is het fascisme herrezen in een nieuwe, in Pasolini’s ogen nog ingrijpender en verwoestender terreur. Enerzijds ‘was het christendemocratische regime nog je reinste voortzetting van het fascistische regime’, anderzijds is er midden jaren zestig ‘iets’ gebeurd wat leidde tot de opkomst van een ‘radicaal, totaal, verrassend nieuw soort fascisme’.¹⁸ De eerste fase van dit proces kenmerkte zich door ‘politiegeweld [en] minachting voor de grondwet’, onderdeel van het ‘afschuwelijke, stupide en repressieve conformisme van de Staat’, en daartegenover ‘koesterden de intellectuelen en de oppositie van toen veel dwaze hoop’ op een politieke omwenteling.¹⁹