

## Η ταινία του P-P. Pasolini «Il Vangelo Secondo Matteo» (Τίτλος ελληνικής διανομής «Το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο»).

[Πολιτισμός / Κινηματογράφος](#)

[Αριστέα Ρίζου, Εκπαιδευτικός Θεατρολόγος](#)



Η δεύτερη ταινία η οποία μελετάται είναι το ιταλικό «Il Vangelo Secondo Matteo» ή επί τον γνωστότερο ως προς το ελληνικό κοινό «Το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο». Γυρίστηκε το 1964, για λογαριασμό της Alfredo Bini - Arco Film / Lux - C. C. F., σε σκηνοθεσία και σενάριο του Pier-Paolo Pasolini (1922-1975). Βέβαια το σενάριο βασίστηκε όπως γίνεται αντιληπτό και από τον τίτλο, σε ένα από τα τέσσερα Ευαγγέλια, το Κατά Ματθαίον, το οποίο και θεωρείται ως το δεύτερο πρωϊμότερο από τα τέσσερα κανονικά Ευαγγέλια<sup>[1]</sup>. Ως προς την διανομή, τον κεντρικό ρόλο ερμήνευσε ο 19χρονος, τότε, Enrique Irazoqui, ενώ από το cast των ηθοποιών, ενδεικτικά αναφέρουμε τους Settimio Di Porto ως Πέτρος, Giacomo Morante ως Ιωάννης, Francesco Leonetti στο ρόλο του Ηρώδη Αντύπα, Juan Rodolfo Wilcock στο ρόλο του Καϊάφα, Otello Sestili ως Ιούδας, η Margherita Caruso ως νεαρά Θεοτόκος και η μητέρα του σκηνοθέτη Susanna Pasolini, ως Θεοτόκος πρεσβυτέρα και ο Alessandro

## Clerici, ως Πόντιος Πιλάτος.

Η ταινία εστιάζει στον ανθρωπισμό. Υπάρχουν πολλά κοντινά πλάνα στα πρόσωπα των ανθρώπων, ενώ και ο ηθοποιός που ερμηνεύει τον Ιησού εστιάζει την ερμηνεία του στην ανθρώπινη φύση και στην ευσπλαχνία του Ιησού στο δράμα των ανθρώπων. Σημαντική επίδραση άσκησε στην επιλογή του σκηνοθέτη, μια συνάντηση μεταξύ του Πάπα Ιωάννη του ΚΓ΄ με προσωπικότητες της αριστεράς και του καλλιτεχνικού χώρου, η οποία διοργανώθηκε στην Ασίζη το 1962. Η ταινία βραβεύθηκε από την Επιτροπής Κριτικών στο Φεστιβάλ της Βενετίας του 1964, αλλά και προτάθηκε για τρία Oscar το 1967[2]. Παράλληλα κρίθηκε το 2014 από την L'Osservatore Romano, ως το αξιολογότερο film αναφορικά με το πρόσωπο του Χριστού. Σαφέστατα ο Παζολίνι προβάλλει μια κοινωνική διάσταση στο έργο, αφού ο ίδιος ήταν εγνωσμένος μαρξιστής, ομοφυλόφιλος, αλλά και άθεος. Χαρακτηριστική είναι η δήλωσή, του πως κινηματογράφησε μια ταινία στην οποία ενέταξε και τον ίδιο του τον βίο και την δραστηριότητά του, διηγούμενος μια ιστορία την οποία ως άθεος δεν πίστευε και ως εκ τούτου έπρεπε να καταδυθεί στον εσωτερικό κόσμο ενός ο οποίος πίστευε, όπως ο Ματθαίος[3].



Μετά τη Βαΐοφόρο εμφανίζεται η ξηρανθείσα συκή, η οποία ξηραίνεται αμέσως, όχι όπως σε άλλα Ευαγγέλια, όπου διαπίστωσαν ότι εξηράνθη την επόμενη ημέρα. Το θέμα της συκής εμφανίζεται ως παραβολή στον Λουκά[4], αλλά ως γεγονός των ημερών του Πάθους, απαντά στους Ματθαίο και Μάρκο. Όντως η αφήγηση ακολουθεί τον Ματθαίο, αφού στον Μάρκο η διαπίστωση της ξηρασίας της συκής, διαπιστώνεται, ουσιαστικά, την επόμενη ημέρα[5]. Στην συνέχεια και μέχρι να φτάσουμε στα καθαυτού γεγονότα των αχράντων Παθών, ο Παζολίνι ενέταξε μια

σειρά από γεγονότα της δράσης του Χριστού, κατά την παρουσία του στα Ιεροσόλυμα το τελευταίο εκείνο Πάσχα. Η αφήγηση ακολουθεί κατά πόδας τον Ματθαίο. Αρχικά έχουμε το ερώτημα των αρχιερέων και πρεσβυτέρων του λαού προς τον Ιησού, σχετικά με το με ποια εξουσία πραγματοποιεί σημεία[6]. Στη συνέχεια οπτικοποιείται η παραβολή των δύο υιών και το ποιος πραγματικά έπραξε το θέλημα του Πατρός[7]. Αφού παρακάμπτονται ορισμένα επόμενα γεγονότα, επιλέχθηκαν μια σειρά από ερωτήματα: α) Το ερώτημα περί της απόδοσης ή όχι φόρου προς τον Καίσαρα[8], β) το των Σαδδουκαίων περί της χήρας με τους επτά νεκρούς συζύγους, και ποιος εξ αυτών θα την έχει σύζυγο στον ουρανό[9] και γ) το η περί μεγαλύτερης νομικής εντολής[10]. Η αφήγηση αυτών των γεγονότων, η οποία λειτουργεί και ως προοίμιο για τα άχραντα Πάθη τα οποία επίκειται να ακολουθήσουν, ολοκληρώνεται με τα περίφημα «Ουαι υμίν»[11] και την προαναγγελία της καταστροφής του ναού[12]. Η ταινία θυμίζει σε πολλά σημεία πρόζα, ο φακός εστιάζει συνειδητά στο πρόσωπο, δείχνοντας ορισμένες στιγμές την αίσθηση του αμοντάριστου πλάνου[13]. Ο Χριστός παρουσιάζει έντονα καταγγελτικό χαρακτήρα ως προς τις μορφές, οι οποίες αντιπροσωπεύουν το καθεστώς, όπως οι τοπικοί ηγέτες, ο εκπρόσωπος της αυτοκρατορίας, οι αρχιερείς και οι πρεσβύτεροι του λαού. Συνειδητά ο Ρασολίνιακολούθησε σχεδόν κατά γράμμα την ευαγγελική διήγηση του Ματθαίου στις επιλεγείσες σκηνές και συνειδητά παρείχε έναν Χριστό με σαφή τάση προς μια συγκρουσιακή αντίσταση και σε σύνδεση με το σύγχρονο άνθρωπο[14]. Καλεί στον αγώνα να τον ακολουθήσουν άνθρωποι του λαού και σαφώς με αυτό εκφράζεται μια επαναστατική πράξη, με τον Ιησού να διασχίζει την Παλαιστίνη ως «άνεμο εξέγερσης»[15].

Αφού παραλείπεται σχεδόν το σύνολο του 24<sup>ου</sup> κεφαλαίου και όλο το 25ο, ξεκινά η κατεξοχήν αφήγηση για τα άχραντά Πάθη, με αφετηρία την απόφαση για σύλληψη και θανάτωση του Χριστού, δύο ημέρες πριν το Πάσχα[16] και όπως και στον Ματθαίο, η μυράλειψη της Βηθανίας στο σπίτι του Σίμωνα του λεπρού. Ο σκηνοθέτης τόνισε ιδιαίτερα την αντίδραση του Ιούδα[17].



*Η μητέρα του P.-P. Pasolini θρηνεί υποδυόμενη την Θεοτόκο σε προεβύτερη ηλικία, στην θέα του εσταυρωμένου Υιού της*

Η αφήγηση ως προς τον Μυστικό Δείπνο άρχεται με την αναγγελία προδοσίας από μαθητή Του και το ότι θα ήταν καλύτερο γι' αυτόν να μην είχε γεννηθεί[18]. Ακολουθούν οι συστατικοί λόγοι, όπου και εδώ γίνεται χρήση άζυμου άρτου, φυσικά όπως μαρτυρούνται στον Ματθαίο, αλλά και η αναγγελία πως ο Χριστός δεν θα πιεί από το γέννημα αυτό της αμπέλου έως την Βασιλεία του Πατρός[19]. Έτσι τελειώνει ο Μυστικός Δείπνος, ακριβώς όπως και στον ευαγγελιστή τον οποίο ακολουθεί ο Παζολίνι[20].

Αφού σηκώνονται από το Μυστικό Δείπνο, ο Χριστός προαναγγέλλει την τριπλή προδοσία του Πέτρου και την εμφάνισή Του στη Γαλιλαία, μετά την Ανάσταση[21]. Κατά την Αγωνία της Γεσθημανή, ο Χριστός παίρνει τους Πέτρο Ιάκωβο και Ιωάννη και τους εκφράζει το περίλυπο της ψυχής τους, λέγοντάς τους να σταθούν και να αγρυπνούν ώστε να προσευχηθεί. Γυρίζοντας βλέπει την ραθυμία των αποστόλων και τους επιτιμά[22]. Το «παρελθέτω άπ' έμοϋ τò ποτήριον τούτο» φαίνεται αρχικά σαν μια ετεροχρονισμένη τοποθέτηση στο σενάριο από τον Παζολίνι, δηλαδή μετά την διαπίστωση της ραθυμίας και όχι κατά την προσευχή Του[23]. Ωστόσο όντως κατά τον Ματθαίο αυτή η έκφραση του Χριστού, υπάρχει δύο φορές, τόσο κατά την προσευχή Του, όσο και κατά την διαπίστωση της ραθυμίας [24]



Κατά την προδοσία του Ιούδα, επιτιμά τον Πέτρο, ο οποίος δεν αναφέρεται ονομαστικά στον Ματθαίο, αλλά μαρτυρείται σε άλλο Ευαγγέλιο, για το μαχαίρι, λέγοντάς του ότι «δεν θα μπορούσα να ζητήσω από τον Πατέρα Μου να μου παρασταθεί με λεγεώνες Αγγέλων[25]; Ακούγεται στην ταινία η απορία του Χριστού «Γιατί εξήλθατε με μαχαίρια και ξύλα σαν να πρόκειται για ληστή; Κάθε μέρα δίδασκα δημόσια στο Ναό και δεν με συλλάβατε[26]; Η σκηνή κλείνει με το φίλημα του Ιούδα, το οποίο κινηματογραφικά τίθεται εδώ ετεροχρονισμένα[27].

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σκηνοθετικά έχει το γεγονός πως ο Pasolini εμφανίζει την δίκη του Χριστού να διεξάγεται σε εξωτερικό χώρο κατά την ημέρα, έξω από μια γοτθικού τύπου πύλη. Η βασική κατηγορία η οποία του απευθύνεται, είναι το ότι υποτίθεται ο Ιησούς απείλησε πως θα γκρεμίσει τον Ναό των Ιεροσολύμων και θα τον ξανακτίσει σε τρεις ημέρες[28]. Φυσικά εννοούσε την σταυρική θυσία και ανάστασή του και δεν αναφερόταν σε κάποια αρχιτεκτονική καταστροφή. Η δίκη στο Σανχεντρίν τελειώνει για τον Pasolini στην ρήση του Χριστού πως «Θα δείτε τον Υιό του Θεού να έρχεται επί των νεφελών του Ουρανού»[29].



Ακολουθεί η τριπλή άρνηση του Πέτρου σε μια σκηνή και ο θρήνος του συναισθανόμενος την προδοσία, αλλά και η παράδοση προς τον Πιλάτο[30]. Ακολουθούν όπως και στον Ματθαίο στο οποίο την αφήγηση ο σκηνοθέτης μένει σε μεγάλο βαθμό πιστός, το πέταγμα των τριάντα αργυρίων από τον Ιούδα και η

απόφαση των αρχιερέων και των πρεσβυτέρων να αγοράσουν με τα χρήματα αυτά αγρό για τους ξένους. Η αυτοκτονία του Ιούδα λαμβάνει χώρα με κρέμασμα από δέντρο με θέα απέναντι έναν μικρό καταρράκτη[31]. Ενδέχεται αυτό να αποτελεί μια αναφορά στον χείμαρρο των Κεδρών, όπου κοντά και η περιοχή της προδοσίας του Ιούδα[32].

Κατά την παράσταση ενώπιον του Πιλάτου, δόθηκε η αμνηστία στον Βαραββά[33]. Ο Pasolini κράτησε στην ταινία την επίκληση του λαού που ήθελε την αμνήστευση του Βαραββά, δηλαδή το «Το αίμα Αυτού πάνω μας και πάνω στα παιδιά μας»[34]. Ο Χριστός παραδίδεται σε Ρωμαίους στρατιώτες που τον εμπαίζουν και του φορούν χιτώνα και ακάνθινο στεφάνι και τον οδηγούν ως ελκόμενοτον Σταυρό προς τον Γολγοθά[35]. Ένας Ρωμαίος στρατιώτης αγγαρεύει το Σίμωνα τον Κυρηναίο για να άρει το Σταυρό, ο οποίος είναι ισοσκελής[36]. Η στιγμή που φτάνει ο Χριστός στο Γολγοθά γυρίζεται ταυτόχρονα με την καθήλωση των άλλων ληστών στο Σταυρό. Εντύπωση προξενεί πως ο Χριστός δεν εμφανίζεται τόσο εξαντλημένος προς τον Γολγοθά.

Η Παναγία, την οποία σε αυτήν την ηλικία υποδύεται η μητέρα του Pasolini, καταρρέει στη θέα του Εσταυρωμένου Υιού. Αυτό δεν μαρτυρείται στον Ματθαίο, ο οποίος πάντως διασώζει ως παριστάμενες την Μαρία Μαγδαληνή, την Μαρία και μητέρα του Ιακώβου και Ιωσή και την Σαλώμη, μητέρα των Ιωάννη και Ιακώβου[37]. Η σκηνή μπορεί να έχει ληφθεί από εκκλησιαστική δυτική υμνολογία, στην αντίστοιχη ορθόδοξη υπάρχουν τέτοια σημεία, από έργα δυτικά στον τύπο της Pieta, όπως η περίφημη του Μιχαήλ Αγγέλου στον Άγιο Πέτρο του Βατικανού ή απλώς μπορεί να είχε υπόψη του, εμπειρικά, ένα ιταλικό θρήνο - μοιρολόι μιας μάνας προς τον νεκρό και νεαρό γιό της. Σε κάθε περίπτωση διακρίνονται εικαστικά έντονες επιρροές από δυτικές εικαστικές επιδράσεις, αλλά και από την βυζαντινή ζωγραφική[38].

Πάνω στο σταυρό ο Χριστός αναφωνεί ως πλήρωση προφητείας το «Ηλί, ΗλίλαμάΣαβαχθανί» και αναρωτιούνται οι παριστάμενοι, αν επικαλείται τον προφήτη Ηλία[39]. Ακολουθεί η εκπλήρωση του έτερου ψαλμικού προφητικού στίχου, με την προσφορά από τους στρατιώτες προς τον διψασμένο Χριστού όξους [40]. Ακούγεται ένας παριστάμενος όπως και στο Ματθαίο ακριβώς σε αυτήν την θέση, να λέει «Άφησέ τον να δούμε, αν ο Ηλίας θα τον σώσει»[41]. Ο σεισμός την ώρα που παραδίδει ο Ιησούς το Πνεύμα Του, εμφανίζεται μετά από μια κραυγή[42]. Ο ήλιος σκεπάζεται και σε αυτήν την ταινία με σύννεφα. Η αποκαθήλωση γίνεται με χρήση καθαρής σινδόνης[43]. Κατά τον ενταφιασμό Του, ο λίθος σφραγίζεται από άτομα της νεκρικής πομπής, όχι από στρατιώτες, απηχώντας την μαρτυρία του Ματθαίου πως ο Ιωσήφ ο από Αριμαθείας, στον οποίο ανήκε το

αχρησιμοποίητο ταφικό μνημείο, σφράγισε και τον τάφο κυλώντας την ταφική πέτρα[44]. Στην Ανάσταση, αν και ξεπερνά το Πάθος, ο P.-P. Pasolini εμφανίζει ως Άγγελο Κυρίου μια νεαρή γυναίκα, ενώ οι Μαθητές παρουσιάζονται σε ένα λόφο, κρατώντας δρεπάνια στα χέρια[45]. Ίσως πρόκειται για ένα πιθανό συμβολισμό του σεξουαλικού προσανατολισμού του σκηνοθέτη ως προς το πρώτο και των μαρξιστικών πολιτικών πεποιθήσεων του, το δεύτερο. Σε κάθε περίπτωση, είναι δεδομένα τα ίδια τα αγροτικά βιώματα του σκηνοθέτη[46]. Ο ίδιος ο P.-P. Pasolini, βρίσκεται σε ένα μεταίχμιο απέναντι σε ένα μαρξισμό τον οποίο δέχεται ως ιδέα και απορρίπτει ως απολυτότητα και ένα λαϊκισμό τον οποίο υπολογίζει ως μαρξιστής και απορρίπτει ως δημιουργός. Στην ταινία του, εκφράζει μεταξύ άλλων την αντίδρασή του σε ένα φανατισμένο και ορισμένο μαρξισμό και λαϊκισμό [47]. Ιδανικό φόντο για το εγχείρημά του αυτό, η επιλογή γυρισμάτων σε τόπους τους φτωχού νότου της Ιταλίας. Όμως ο P.P. Pasolini, βρίσκεται και σε ένα άλλο δίλημμα: είναι δύσκολο να δημιουργήσει μια ταινία απόλυτα με την οπτική ενός άλλου, παλεύοντας με την ίδια του την καλλιτεχνική φύση, η οποία είναι ποιητική, όπως και ο κινηματογράφος του, άρα έπρεπε μέσα από το όραμα ενός άλλου να πει δικά του πράγματα και να φιλοτεχνήσει ποιητικά γεγονότα[48]. Κατάφερε όμως να δημιουργήσει μια ταινία, προσδίδοντας το προσωπικό του στίγμα σε αυτήν, καθώς κατέχει τη δική της ξεχωριστή θέση στην αιωνιότητα.

### [Διαβάστε ολόκληρη τη μελέτη εδώ](#)

#### Παραπομπές:

[1] Ι. Δ. Καραβιδόπουλος, *Εισαγωγή στην Καινή Διαθήκη* (Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναρά, 2007), 140.

[2] Κομνηνού, Μαρία (επιμ.), *Pier-Paolo Pasolini, Ο μεγάλος αιρετικός* (Αθήνα: Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2018), 7. Βλέπε επίσης και Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του Κινηματογράφου, Ατόμος*, β' εκδ., εκδ. Αιγόκερως, 2003.

[3] «Έπρεπε να διηγηθώ μια ιστορία στην οποία δεν πίστευα. Δεν μπορούσα να είμαι λοιπόν εγώ που εξιστορώ... για να μπορέσω να εξιστορήσω το Ευαγγέλιο, έπρεπε να βυθιστώ στην ψυχή ενός που πιστεύει... η αφήγηση βλέπεται με τα δικά μου μάτια κι' απ' την άλλη, με τα μάτια ενός πιστού», P.-P. Pasolini, «Συζήτηση με τον Pasolini των Bernardo Bertolucci και Jean-Luis Comolli», στο *Pier Paolo Pasolini. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1994* (Θεσσαλονίκη: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, 1997), 30. Βλέπε και Α. Ταρνανάς, *Πιερ Πάολο Παζολίνι, Κινηματογράφος- Σκηνοθέτες 5*, εκδ. Αιγόκερως, 2003.

[\[4\]](#)Λκ 13:6-9.

[\[5\]](#)Μτ 21:18-22 και Μρ 11:12-14 και 20-26.

[\[6\]](#)Μτ 21:23-27.

[\[7\]](#)Μτ 21:28-32.

[\[8\]](#)Μτ 22:15-22.

[\[9\]](#)Μτ 22:23-33.

[\[10\]](#)Μτ 22:34-40.

[\[11\]](#)Μτ 23:1-36.

[\[12\]](#)Μτ 23:37-24:2.

[\[13\]](#)P.-P. Pasolini, «Συζήτηση με τον Pasolini των Bernardo Bertolucci και Jean-Luis Comolli», στο *Pier Paolo Pasolini. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1994* (Θεσσαλονίκη: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, 1997), 30.

[\[14\]](#)P.-P. Pasolini, «Το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο», στο Μ. Κομνηνού (επιμ.), *Pier Paolo Pasolini, Ο μεγάλος αιρετικός* (Αθήνα: Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2018), 7.

[\[15\]](#)Μ. Κομνηνού, «Πιερ Πάολο Παζολίνι: ο μεγάλος αιρετικός» στο Μ. Κομνηνού (επιμ.), *Pier Paolo Pasolini, Ο μεγάλος αιρετικός* (Αθήνα: Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2018), 1.

[\[16\]](#)Μτ 26:2-5.

[\[17\]](#)Μτ 26:6-16. Πρβλ. και Ιω 12:4-6.

[\[18\]](#)Μτ 26:21-15.

[\[19\]](#)Μτ 26:26-29.

[\[20\]](#)Μτ 26:30.

[\[21\]](#)Μτ 26:31-35.

[\[22\]](#)Μτ 26:40-41.

[\[23\]](#)Μτ 26:39.



[\[24\]](#)Μτ 26: 39. Βλ. και Μτ 26:42

[\[25\]](#)Μτ 26:52-53.

[\[26\]](#)Μτ 26:55.

[\[27\]](#)Μτ 26:49.

[\[28\]](#)Μτ 26:61.

[\[29\]](#)Μτ 26:64.

[\[30\]](#)Μτ 26:69-75 και 27:1-2.

[\[31\]](#)Μτ 27:3-7.

[\[32\]](#)Ιω 18:1-2

[\[33\]](#)Μτ 27:11-24 και 26.

[\[34\]](#)Μτ 27:25.

[\[35\]](#)Μτ 27:27:31.

[\[36\]](#)Μτ 27:32-33.

[\[37\]](#)Μτ 27:56.

[\[38\]](#)Μ. Κομνηνού, «Πιερ Πάολο Παζολίνι: ο μεγάλος αιρετικός» στο Μ. Κομνηνού (επιμ.), *PierPaoloPasolini, Ο μεγάλος αιρετικός* (Αθήνα: Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2018), 1.

[\[39\]](#)Μτ 27:16-47. Πρβλ. και Ψλμ 21:2.

[\[40\]](#)Μτ 27:48. Πρβλ. και Ψλμ 68:22.

[\[41\]](#)Μτ 27:49.

[\[42\]](#)Μτ 27:50-51.

[\[43\]](#)Μτ 27:59.

[\[44\]](#)Μτ 27:60.

[\[45\]](#)C. Ryan-Scheutz, *Sex, the Self, and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo*

Pasolini (Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 2007), 135-159.

**[46]** Κομνηνού, Μαρία (επιμ.), *PierPaoloPasolini, Ο μεγάλος αιρετικός* (Αθήνα: Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2018), 7.

**[47]** P.-P. Pasolini, «Συζήτηση με τον Pasolini των BernardoBertolucci και Jean-LuisComolli», στο *PierPaoloPasolini. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1994* (Θεσσαλονίκη: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, 1997), 36.

**[48]** Β. Ραφαηλίδης, *Το βλέμμα του ποιητή. Σειρά Κινηματογραφική Θεωρία 12* (Αθήνα: Αιγόκερως, 1996), 55-56.

<https://bit.ly/2WHCuMV>