

رویکرد ضد زیبایی‌شناسی در فیلم‌های پازولینی

محمدحسین میربابا



چهل سال از سال مرگ پی‌یر پائولو پازولینی فیلم‌ساز و شاعر نامدار منحصر به فرد ایتالیایی می‌گذرد. او که همواره نگاهی گزنده و به‌دوراز قواعد مرسوم به سینما و هنر داشت و به‌نوعی رادیکال‌ترین هنرمند زمان خود بشمار می‌رفت در دوم نوامبر ۱۹۷۵ به طرز فجیعی به قتل رسید. با وجود اینکه هنوز هم مرگ بدفرجام پازولینی در حاله‌ای از ابهام قرار دارد اما بسیاری عامل قتل او را همین نگاه تیز و بی‌پروای وی در فیلم‌های متأخرش می‌دانستند. نگاهی که همواره نهاد کلیسا را در کنار حکومت‌های فاشیستی به چالشی جدی کشیده بود.

زیبایی‌شناسی یا aesthetic که همراه با رویکردهای نظری به سینما در مطالعات سینمایی جای گرفته است از مهم‌ترین مقوله‌های خوانش و بررسی فیلم‌ها بشمار می‌رود. زیبایی‌شناسی یا حسّ یک یکی از رشته‌های فلسفه است که به‌عنوان نظریه‌ی تأمل در داورهای زیبایی‌شناختی تعریف می‌شود. همان نقشی که عقل در علم اخلاق دارد، ذوق و سلیقه در علم زیبایی‌شناسی ایفا می‌کند^۱. با توجه به این تعریف آنچه در بحث زیبایی‌شناسی مبنا قرار می‌گیرد رسیدن به یک تعریف مشخص و کلی از آن است. به‌نوعی رسیدن به معنای زیبایی.

زیبایی‌شناسی فیلم از بدو پیدایش مطالعات سینمایی به‌عنوان یک رشته‌ی تخصصی و دانشگاهی به‌سرعت جای ویژه‌ای به خود اختصاص داده است. فیلم در درجه اول به‌عنوان هنری همگن که از اجزای مختلفی تشکیل شده

^۱ رچینالد هالینگ دیل، تاریخ فلسفه غرب، آنت شارات ققنوس، ترجمه عبدالحسین آذرنگ، صفحه‌ی ۷۹

باید توانایی در کنارهم قرار دادن این اجزای متفاوت را که عمدتاً برگرفته از هنرهای دیگر نظیر نقاشی، معماری، تئاتر، ادبیات و عکاسی می‌باشند داشته و بتواند خود را به‌عنوان هنری مستقل عرضه کند. سینما نیز مانند سایر هنرهای زیبا مسیر تکوین و تکامل خود را تا رسیدن به جایگاهی که میناهای مشخص در علم زیبایی‌شناسی یافته است پیموده و امروزه تعاریف مشخصی در این زمینه بدست آورده است.

باوجوداینکه فرم هر فیلم در تبیین اصول زیبایی‌شناختی آن اهمیت زیادی دارد اما تم و محتوای آن که همواره در ارتباطی دیالکتیکی با فرم قرار دارد بر خوانش زیبایی‌شناختی مخاطب اثرگذار است. به‌عنوان مثال سینمای کلاسیک که تا قبل آغاز دهه شصت و تا اواخر دهه پنجاه میلادی بخصوص به‌واسطه سیطره بی‌چون‌وچرای هالیوود یکه‌تازی می‌کرد و به‌عنوان تنها گونه مسلط سینمایی بشمار می‌رفت از زیبایی‌شناسی خاصی بهره‌مند بود که با آغاز دوران مدرن در سینما و اقبال بیشتر به فیلم‌سازهای اروپایی و ساخت آثاری برگرفته از جهان بینی خاص انسان اروپایی در فرم و محتوا نوع خاصی از فیلم را به وجود آورد که زیبایی‌شناسی متفاوتی از سینمای کلاسیک را در برداشت. تفاوتی که از دل این سینمای هنری و روشنفکرانه بیرون آمد تا حدی بود که در مطالعات فیلم دودسته مجزا از نظر زیبایی‌شناسی بوجود آمد. زیبایی‌شناسی سینمای کلاسیک و زیبایی‌شناسی سینمای مدرن! آنچه باعث تفاوت این رویکردها می‌گردد تفاوت تماتیک فیلم‌های این دو نوع سینما است که باعث می‌شود زیبایی‌شناسی سینمای مدرن در نقطه مقابل زیبایی‌شناسی سینمای کلاسیک قرار می‌گیرد. چه در فرم و چه در محتوا!

ضد زیبایی‌شناسی چیست؟

یکی از روش‌های رایج در تحلیل فیلم بخصوص پس از ورود سینما به دوران مدرن تحلیل رویکردی است. رویکرد یا approach عبارت‌است از پنجره‌ای که از طریق آن به دنیای فیلم وارد می‌شویم. هر رویکرد در تحلیل فیلم طرز تلقی ما را نسبت به موضوع هر فیلم مشخص می‌کند. درواقع رویکردها نوعی نگرش در خوانش فیلم ایجاد می‌کنند که هم تخصصی هستند و هم به یک دانش بینارشته‌ای در ارتباط با تحلیل فیلم نیاز دارند. رویکردها انواع و اقسام مختلفی را شامل می‌شوند و بنا به موقعیت‌های مختلف که هر فیلم در آن قرار می‌گیرد برای خوانش فیلم‌های مختلف بکار می‌روند. رویکردهای عمده در مطالعات سینمایی شامل رویکرد تاریخی، رویکرد اجتماعی، رویکرد فلسفی، روانکاوانه، مردم‌شناسی، فمینیستی، رویکرد مؤلف و در سال‌های منتهی به قرن بیست و یکم رویکرد پسا استعماری که از دیدگاه شرق‌شناسی و با توجه به نقد سیطره غرب بر فرهنگ جهانی به خوانش فیلم‌های مختلف و بخصوص سینمای هالیوود پرداخته است. همان‌گونه که از تنوع این رویکردها مشخص است هر فیلم بنا به موقعیتی که تعریف می‌کند و در دل آن روایت خود را پیش می‌برد با یک یا دو یا حتی چند رویکرد مشخص قابل خوانش است. یکی از رویکردهای بسیار خاص در تحلیل فیلم رویکرد ضد زیبایی‌شناسی یا

(anti-aesthetic) است. رویکرد ضد زیبایی‌شناسی شاید به علت ناسازگاری با زیبایی‌شناسی غالب در سینما، رویکردی خاص و منحصر به آثار تعداد معدودی از فیلم‌سازان تاریخ سینما است. رویکرد حاضر از این حیث که برخلاف اصول زیبایی‌شناسانه‌ی قبل از خود عمل کرده و به‌نوعی به واژگون کردن اصول آن پرداخته با نام رویکرد subversive نیز شناخته شده است. subversive در لغت به‌معنای براندازانه است. کارگردان‌هایی که مطالعه آثار آن‌ها در دل این رویکرد قرار می‌گیرد زیاد نیستند ولی جهت نگاه به سینما و مقوله تحلیل فیلم را دستخوش تغییر قراردادند. عمدتاً بین سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۸۰ دوره اوج و افول این‌گونه فیلم‌سازی بوده است. البته سینمای تجربی از این دست فیلم‌ها را بیشتر به خود دیده. اما در سینمای داستانی این تعداد فیلم و فیلم‌ساز نسبت به کلیت سینما از نظر کمیت چندان به چشم نمی‌آید. دوشان ماکاویف فیلم‌ساز دگراندیش و عجیب یوگوسلاوی یکی از این افراد بشمار می‌رود فیلم‌ساز دیگری که می‌توان بخشی از آثارش را در زمره این نوع سینما قرارداد مارکو فره‌ری فیلم‌ساز نامدار و مارکسیست ایتالیایی است. شاید بتوان فیلم **بوفه بزرگ**، شاهکار این فیلم‌ساز را یکی از مهم‌ترین فیلم‌هایی دانست که در دل این رویکرد مورد مطالعه قرار گرفته است. اما اگر در تاریخ سینما رویکرد ضد زیبایی‌شناسی را بانام پرآوازه یک کارگردان بخواهیم پیوند بزنیم او کسی نیست **جز پی‌یر پائولو پازولینی** کارگردان مخالف خوان، آنارشپیست و شاعر مسلک ایتالیا.



ضد زیبایی‌شناسی در آثار پازولینی زیبایی‌شناسی مرسوم در کل تاریخ سینما را به چالش کشیده است. حیات سینمایی پازولینی در دورانی صورت پذیرفته که کشور او یعنی ایتالیا با ظهور بزرگانی همچون ویتوریو دسیکا،

فدریکو فلینی، آنتونیونی، ویسکونتی، فرانچسکو رزی و . . . آغازگر و در ادامه سردمدار سینمای مدرن اروپا بوده است. پس از حیث زمانی پازولینی در این دوران جای گرفته است. اما اینکه پازولینی را فیلم‌سازی مدرن تلقی می‌کنیم تنها به این شاخصه بازمی‌گردد. جهان روایی فیلم‌های او در کنار اصول تماتیک مدنظرش به‌واقع از او سینماگری مدرن ساخته است. مهم‌ترین اصلی که پازولینی را از سینمای بدنه و حتی کلاسیک جدا می‌کند تأکید بر ضدیت با زیبایی‌شناسی مرسوم و متداول و تاریخی سینما در فیلم‌های اوست. رویکرد براندازاننده در سینمای پازولینی درنهایت به شاخصه‌های سینمای مدرن اروپایی الحاق می‌گردد. هرچند رادیکالیته‌ی همراه با این رویکرد در بسیاری مواقع حتی زیبایی‌شناسی سینمای مدرن را نیز به چالش کشیده است!

کارکرد subversive در سینمای پازولینی

ضد زیبایی‌شناسی هم‌مرز با پورنو گرافی و هم‌جوار با شنائت است. لغت subversive در اصل به معنای چپه کردن و یا واژگون کردن است. این واژه در ارتباط با سینما و هنر و بخصوص هنر نیمه دوم قرن بیستم به فعالیت‌های خلاق‌بازمی‌گردد که معیارهای اخلاقی حاکم بر هنر را رد کردند. هدف آن‌ها نه دل‌خوش کردن به‌وسیله تولید آثار منطبق باسلیقه مخاطب، بلکه ارائه بی‌سلیقگی محض به مخاطبان است. هنری که با توهین به مقدسات وجهی رادیکال از خود بجای می‌گذارد. مقوله توهین به مقدسات در سه‌گانه زندگی که شامل فیلم‌های "دکامرون"، "قصه‌های کانتربری" و "سب‌های عربی" می‌شود به‌وفور به چشم می‌خورد. پازولینی از این‌رو نام این سه فیلم را سه‌گانه زندگی گذاشت که وجهی به‌شدت غریزی از آدمیان در ادوار پیش از مدرن در آن‌ها نمایش داده شده است. به‌نوعی عمل‌های حیاتی اصلی یعنی خوردن، دفع کردن و رابطه‌ی جنسی با روایتی خاص از دل داستان‌های کهن بیرون کشیده شده است. از این‌رو زندگی و مفهوم آن به‌شدت به چالش کشیده می‌شود. این اعمال سه‌گانه در اولین فیلم از تریلوژی ناتمام مرگ، یعنی "سالو" نیز رخ داده است. اما این بار غریزه در لوای فاشیسم و مستمسکی بر شناخت مخاطب از این دشمن سرسخت دنیای مدرن است که البته خودش زاییده همین دنیاست. مرگ غیرمنتظره پازولینی مانع از ساخت دو فیلم دیگر که در ذهن داشت شد و در نتیجه "سالو" یا "صدویست روز سودوم" تنها فیلم از سه‌گانه مرگ بشمار می‌رود. زندگی غریزی که در سه‌گانه زندگی عمدتاً شورونشاط را به همراه داشته در سالو عیش عده‌ای معدود را با شکنجه و مرگ عده‌ای دیگر رقم‌زده است. در فیلم‌های سه‌گانه زندگی هر آن‌کس که با نهاد دین در ارتباط قرار می‌گیرد خود به‌گونه‌ای زندگی را با انحرافات اخلاقی دنبال می‌کند. مانند اپیزودی از فیلم دکامرون که پسری جوان که خود را به ناشنوایی زده وارد دیری می‌شود و تمام را هبه‌های دیر و حتی مادر روحانی مشتاقانه او را وسیله سکس و لذت خویش قرار می‌دهند.

مسئله جنسیت و سکسوالیته در سینمای پازولینی جزو محوری‌ترین موتیف‌هایی است که فیلم‌ساز همواره به آن توجه داشته است. رابطه‌ی جنسی در رویکرد ضد زیبایی‌شناسی دیگر نه به‌عنوان عملی از روی عشق که منجر به بازنمایی شاعرانه از آن می‌شود، بلکه صرفاً عملی غریزی است که اشتهاپی سیری‌ناپذیر در پس آن نهفته است. سینما در مواجهه با بدن زن در غالب اوقات وجهی راز آمیز به آن بخشیده است. بدن زن به‌عنوان برآورده‌کننده میل مردانه بر پرده سینما چندان بی‌پروا نشان داده نمی‌شود. همین راز آمیز بودن است که زن را در صنعت سینما به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مستمسک‌های جذب مخاطب قرار داده. در نظر *لورا مالوی* نویسنده و نظریه‌پرداز معروف قرن بیستم سینما تمام مخاطبان خود را -چه زن و چه مرد- در مواجهه با بدن یک بازیگر زن به یک جنس مشخص و آن‌هم جنس مرد تبدیل می‌کند. تماشاگران یک فیلم در سالن تاریک سینما نسبت به بازنمایی سکسی بدن یک زن با میلی مردانه برخورد می‌کنند و در نتیجه بدن زن در اینجا به‌عنوان وسیله‌ای بر ارضای میل مردانه بکار می‌آید.^{۲۰} با این‌وجود زیبایی‌شناسی سینمای کلاسیک نشان دادن بدن زن را در هاله‌ای از راز آمیزی قرار داده است. در نتیجه با زدودن طبیعت انسانی و تبدیل آن به اسطوره‌ای که دست یافتن به آن بس دشوار است، صنعت سینما همواره امکان جذب مخاطبان بیشتر را به‌واسطه زنان ستاره در فیلم‌ها داشته است. نوع دکوپاژ سکانس‌ها و بخصوص زوایای دوربین در لحظات معاشقه، بر حذر بودن از نشان دادن یک سکس کامل با تمام جوانب آن، قرار دادن دوربین در موقعیت‌هایی که راز آلودگی بیشتری را از طریق پنهان داشتن اندام جنسی یک زن به مخاطب عرضه می‌کند و در عین حال ایجاد فضایی تحریک‌کننده از طریق نورپردازی و قطع تصاویر (کات) و بازنمایی حس و حال معاشقه در بازی بازیگران، همگی تکنیک‌هایی است که سینما سال‌هاست در ارتباط با مسئله رابطه‌ی جنسی آن‌را آزموده و تکرار کرده است. در نتیجه بررسی زیبایی‌شناختی سکانس‌های معاشقه در غالب فیلم‌ها توسط عناصر مشخصی صورت پذیرفته. یکی از مهم‌ترین وضعیت‌ها برای رودرویی با این زیبایی‌شناسی مرسوم و در نتیجه تبدیل آن به ضد زیبایی‌شناسی همین سکسوالیته و نحوه پرداخت آن است. هرچه سینمای کلاسیک در نشان دادن بدن زن در وضعیت برهنگی کامل به‌منظور راز آمیز جلوه دادن آن امساک کرده و مخاطب را از این مواجهه مستقیم و بی‌پرده دور کرده است، فیلم‌سازانی مانند پازولینی این قاعده را به‌کلی کنار گذاشته و با عرضه اندام زن و حتی مرد در برهنگی کامل و تکرار دائم و پی‌درپی آن در طول یک فیلم مخاطب را به دیدن این برهنگی به شکلی انسانی و فارغ از لذت جنسی عادت می‌دهند. برای این منظور تکنیک‌ها و تکرارهایی در فرم اثر به کار می‌رود که رفته‌رفته مخاطب دیگر نگاهی جنسی به بدن عریان یک زن نداشته و حتی کنجکاوی خود را بر چشم‌چرانی اندام زنانه از دست می‌دهد. البته تکرار تنها دلیل برهم زدن این جاذبه جنسی نیست. در فیلم‌های پازولینی همان اولین مواجهه مخاطب با صحنه‌ای جنسی و یا بدن برهنه یک زن در

^{۲۰} لذت بصری و سینمای روایی، لورا مالوی، ترجمه‌ی فتاح محمدی، فصلنامه‌ی ارغنون شماره ۲۳، زمستان ۱۳۸۲

دل‌نمایی تخت (flat) با میزانشی یکدست، دوربینی ثابت که خود نشان از خنثی بودن نگاه کارگردان به مقوله رابطه‌ی جنسی دارد و همچنین استفاده از نور عمومی و پرهیز از نورپردازی موضعی و همچنین قرار دادن بازیگران در نمایی لانگ شات و پرهیز از گرفتن نماهایی بسته از بازیگر زن در حال عمل جنسی صورت می‌پذیرد. تمهیدات تکنیکی کارگردان به شدت به سمت راز زدایی از بدن زن است. این تقابل آشکار با زیبایی‌شناسی مرسوم و معمول، خوانش فیلم و یا صحنه موردنظر را تبدیل به خوانشی subversive می‌کند. البته این امر در دل داستان‌هایی صورت می‌پذیرد که به شدت ضد عرف هستند و به نوعی رابطه‌ی جنسی را با آناشسی پیوند می‌دهند. در فیلم‌های پازولینی خیانت یک زن به همسرش امری معمول نشان داده می‌شود. حتی در برخی موارد نگاه کارگردان به مقوله خیانت نگاهی هجو و همراه با طنزی است که به شدت از دل اثر بیرون زده است. ضدیت با نهاد خانواده و قوانین حاکم بر آن که در قرن بیستم جزو مبانی اخلاقی بورژوازی بشمار می‌رود برای فیلم‌سازهایی مانند پازولینی اهمیت زیادی دارد. پازولینی نقدی رادیکال به دو نهاد مهم و اثرگذار در طول تاریخ داشته است. نهاد خانواده و نهاد مذهب. به عبارت دیگر آنچه در آثار پازولینی به عنوان ضدیت با مذهب قلمداد شده بیشتر از اینکه به خود مذهب و دین برگردد ضدیت با نهادهای مذهبی است. از این رو نهاد ستیزی یکی از شاخصه‌های هنر براندازانه بشمار می‌آید. کما اینکه فیلم "نجیل به روایت منی" خود گواهی بر این مدعاست که پازولینی ضدیتی سرسختانه با دین نداشته و عمدتاً نقد خود را معطوف به نهاد دین کرده است.



در فیلم‌های پازولینی رابطه‌ی جنسی نه به عنوان عملی ترغیب‌کننده بلکه عملی حیوانی و بیمارگونه است. در این وضعیت ما با over sex مواجه هستیم. فرا رفتن از میل و غریزه انسانی و تبدیل آن به عملی شنیع، زننده و کاملاً وابسته به حیات غریزی. آنچه میل را هدایت می‌کند نه مواجهه مستقیم با عامل برآورنده میل، بلکه پنهان

داشتن آن است. به نوعی امر غایب حرص و ولع بیشتری را برمی‌انگیزد. پازولینی راهی دیگر را برای بازنمایی این مقوله انتخاب کرده است. با دقت مجدد به فیلمی مانند "سب‌های عربی" و یا "قصه‌های کانتربری" می‌توان به این نکته پی برد. جوانانی عمدتاً خام با چهره‌هایی زشت که در معاشقه هیچ بار احساسی و یا تحریک‌کننده را برای مخاطب ایجاد نمی‌کنند. نشان دادن صریح و بی‌پروای آلت تناسلی مردانه و مواجهه بی‌پرده مخاطب با آن بی‌شک حسی از ترغیب و میل در مخاطب پدید نمی‌آورد. سینمای کلاسیک و حتی سینمای مدرن همواره از نشان دادن آلت تناسلی مردانه حذر کرده است. اما فیلم‌سازی مانند پازولینی و یا ماکاویف در نماهای متعدد آن را نشان داده اند. رابطه‌ی جنسی در فیلم‌های پازولینی kinki sex است. یعنی عملی که فارغ از احساس‌های عاطفی تنها ارضاکنده تمایلات جنسی کاراکترهاست. اتفاقاً پازولینی در بازنمایی این شکل از ارضای صرف به دنبال سرکوب این حس ارضا برای مخاطب است. تاریخ سینما با استفاده زیاد از رابطه‌ی جنسی همواره مخاطب را در وضعیتی بینابینی قرار داده است. تماشاگری که خود را بجای کاراکتر مرد قرار می‌دهد و در دل سودای دست‌یابی به زن روی پرده دارد. پازولینی صحنه‌های جنسی را به‌گونه‌ای عرضه می‌کند که کاملاً این حس در مخاطب با ایجاد دل‌زدگی از این عمل روندی معکوس پیدا می‌کند. در نتیجه سینمای براندازانه برای نشان دادن بدن زن از زوایایی استفاده می‌کند که هنر کلاسیک آن‌ها را منع کرده است. این زوایای جسورانه و متهورانه هدفشان همان راز زدایی از بدن زن demystifying است. سینمای براندازانه توجه زائد و بیش‌ازحد به بدن زن به‌عنوان برآورده‌کننده میلی مردانه را در خود از بین برده است.

سینمای براندازانه تابوی عشق در سینمای کلاسیک را به هم می‌ریزد. عشق دیگر نه عامل رهایی و یا فرح بخشی است. و با احساسات و عواطف آدمی سروکار ندارد. بلکه تنها سرپوشی بر غرایز ارضا نشده آدمی بشمار می‌رود. تعریف عشق نزد این دسته از فیلم‌سازان با تعریف نیچه از آن به‌شدت مطابقت دارد: "عشق همان معنا بخشیدن به جنسیت است." همان‌گونه که اشاره شد برهنگی یکی دیگر از موتیف‌هایی است که به فرمی بصری در فیلم‌های پازولینی تبدیل شده است. برهنگی یا nudity در این فیلم‌ها تبدیل به نوعی بیماری روانی بنام exhibitionist شده است. در این وضعیت فرد از نشان دادن دائم و بی‌پروای برهنگی خود لذتی سرشار می‌برد. تکرار و نوع این نمایش برهنگی در آثار پازولینی دیگر نه حامل زیبایی بدن یک زن بلکه دربردارنده احساسی از اشمئزاز نزد مخاطب است. این میل به برهنگی در سه‌گانه زندگی، توسط خود کاراکترها به مخاطب القا می‌شود. اما در "سالو" این میل بیشتر میل به مشاهده بیمارگونه برهنگی است که توسط آن چهار عضو فرمانده جمهوری فاشیستی سالو اعمال می‌گردد. در واقع برهنگی در این فیلم عاملی است بر ارضای شخص ناظر به‌واسطه مشاهده بی‌پروا و بیمارگونه آن. به همین سبب آنچه تماشاگر مشاهده می‌کند با آنچه فاشیست‌ها می‌بینند هر دو یک منظره است، اما احساس تماشاگر به‌کلی نقطه مقابل حس لذت و کام‌جویی آن چهار تن هست. فیلم "سالو"

چرخشی بجا در سینمای پازولینی بشمار می‌رود. هر آن چیزی که در سه‌گانه زندگی موجب شادی و کام‌جویی است در "سالو" به‌عنوان وسیله‌ای بر ارضای شهوانی صرف و مسیری به سمت نابودی است. به‌نوعی پازولینی در این فیلم فیلم‌های قبلی خود را نیز به چالش می‌کشد. چراکه "سالو" تصویر بی‌پروا تر و کامل‌تری از آنچه چیزی است که پازولینی در هنر به دنبال آن است.

درهم‌آمیزی قداست و کفر

در چهار فیلم آخر پازولینی از تکنیک ناپالودگی (contamination) به‌منظور درهم‌آمیزی قداست و کفر استفاده زیادی شده است. مرزهای بین قداست و کفر رفته‌رفته تا رسیدن به فیلم "سالو" درهم‌آمیخته می‌شود. هر چه در "نجیل به روایت متی" فیلم‌ساز سعی در نشان دادن چهره‌های انسانی و رهایی‌بخش از مسیح دارد و به این وسیله تلاش می‌کند مسیح را از چنگ مسیحیت نجات دهد، در سه‌گانه زندگی مرزهای قداست با عیان ساختن روان آلوده بنیان آن با آلودگی در هم می‌آمیزد. "سالو" نقطه اوج این جریان است. یک دوک، یک بانکدار و یک رئیس‌جمهور تایید اعمال غیرانسانی خود را از یک اسقف می‌گیرند. اسقفی که خود تمایل به بیمارگون‌ترین نوع روابط جنسی دارد تا حدی که با شنیدن داستان عجیب یکی از زنان نقال، دخترکی را وادار می‌کند تا بروی صورت او ادرار کرده و در حین انجام این عمل ارضا می‌شود. اینان به‌نوعی تبهکارانی هستند که در فیلم‌های دیگر پازولینی در زندگی عادی و در میان مردم عادی نشان داده‌شده بودند. تبهکاران آن فیلم‌ها گاه چاره‌ای جز ارتکاب اعمالشان نداشتند. اما تبهکاران "سالو" با حفظ ظاهری آراسته و با توجه به پایگاه اجتماعی بسیار بالادست به این اعمال می‌زنند. این تبهکاران عمدتاً در قاب‌هایی ابتدایی و میزانشنی frontal نشان داده می‌شوند. برخلاف سنت هالیوودی دیگر زاویه دوربین low angle^۳ برای نشان دادن آن‌ها در موقعیت‌های شر بکار گرفته نمی‌شود. همین امر باعث می‌شود تماشاگر با جامعه‌ای یکدست مواجه شود که استعداد فراگیر شدن تبهکاری نزد اکثریت مردم در آن وجود دارد.

پازولینی در بازنمایی مفهوم شر^۴ در فیلم‌هایش به‌شدت رادیکال عمل می‌کند. هر چه سینما در نشان دادن شر تلاش داشته است به‌گونه‌ای عمل کند که جا برای پیروزی خیر باز باشد، اما رویکرد ضد زیبایی‌شناسی شر را بر کرسی نشانده و زدودن آن را امری محال می‌داند. همان‌گونه که در "سالو" از همان لحظه اسارت جوانان دیگر امیدی برای رهایی آن‌ها وجود ندارد و صحنه‌های زجرکش کردن تعدادی از آن‌ها در انتهای فیلم خود گویای این قضیه است.

^۳ زاویه‌ای که دوربین از زاویه‌ی پایین به گونه‌ای چهره‌ی سوژه را نشان می‌دهد که حسی از قدرت و استیلا نزد مخاطب بوجود می‌آید.

همجنس‌گرایی یکی دیگر مقوله‌هایی است که در فیلم‌های پازولینی زیاد بچشم می‌خورد. به همین دلیل بسیاری این رویکرد را رویکردی آنارشیستی به هنر می‌دانند. هرچند در نظر پازولینی این یک نوع ایستادگی در برابر آنارشی حاکم است! همجنس‌گرایی یعنی تبدیل یک جریان و افراد آن به اقلیتی ناهمگون با نظم جامعه. در نتیجه زیبایی‌شناسی سینمای کلاسیک هرگز این موقعیت را در مقام تأیید بر نمی‌تافت. در سینمای براندازانه همجنس‌گرایی به صورت بی‌پروا و بسیار طبیعی به نمایش درآمده است. در فیلم "سالو" هرچند این مقوله به نوعی آزار و اذیت جنسی فروکاسته شده است اما چون با آزار جنسی زن‌ها ادغام شده، تماشاگر را در موقعیتی قرار می‌دهد که مقوله آزار جنسی را فراتر از جنسیت ببینید. اولین مواجهه مخاطب با آزار و اذیت جنسی این است که زنی توسط مرد یا مردانی مورد تعرض قرار گیرد، اما در "سالو" این اتفاق هم برای زنان و هم پسران قربانی بارها تکرار می‌شود. در نتیجه میلی بیمارگون در حاکمان وجود دارد که این میل مرزهای جنسیتی را نیز از بین برده است. در اینجا دیگر زن و یا مرد قربانی نیستند. در اینجا انسان در مفهوم عام قربانی گشته است. فیلم "سالو" برگرفته از کتاب "صدویبست روز سودوم" اثر مارکی دوساد است. از این رو ایده‌های اصلی فیلم همگی از این کتاب گرفته شده است. نقد ساد به فاشیسم و قدرت تنها نقد واقعیات عینی نیست. بلکه نقدی است که او به عقل روشنگری وارد آورده است. مارکی دوساد پیش‌تر از این‌ها به نقد مذهب، نقد کلیسا، نقد خانواده به عنوان منبع کار و تولیدمثل بورژوازی و به تبع آن نقد رابطه‌ی جنسی زن و مرد به عنوان رابطه‌ی مبتنی بر تولید، و نه لذت صرف در آثارش پرداخت. امری که پازولینی آن را با خوانشی که از اقتصاد مارکسی داشت و می‌توان به خوبی در نقدی که به مصرف دارد در فیلم سالو مشاهده کرد. فیلم سالو سکانس به سکانس به کتاب ساد وفادار است.

پازولینی در پیوند با ضد زیبایی‌شناسی خاص خود آنچه را که سینمای کلاسیک از نشان دادن آن برحذر بوده است، واضح و آشکار به نمایش درآورده است. به نوعی می‌توان گفت زیبایی‌شناسی مرسوم زیبایی‌شناسی سلبی است. یعنی برای زیبا نشان دادن یک اثر از نمایش برخی عناصر باید پرهیز کرد. اما ضد زیبایی‌شناسی با شکستن این تابو موقعیتی ایجابی را بوجود آورده است. نمایش ادرار و مدفوع به عنوان عاملی مشمئزکننده در سینما بشمار رفته و در نتیجه فیلم‌ها از نشان دادن آن حذر داشته‌اند. اما فیلم‌های پازولینی و بخصوص فیلم آخر او "سالو" در وضعیتی دردآور و تهوع‌زا آن را به نمایش درآورده است. پازولینی در "سالو" به رادیکالیتة خاصی در سینما نزدیک شده است که پس از مرگ بدفرجامش این سؤال را در ذهن بسیاری از مخاطبان آثارش ایجاد کرد که به‌واقع اگر "سالو" اولین فیلم سه‌گانه مرگ بشمار می‌رود در دو فیلم دیگر قرار بوده چه اتفاقاتی به نمایش درآید؟ پیوند سینمایی پازولینی با شنائت و نشان دادن بی‌پرده آن تا به آنجا بوده است که فصل‌های محفل جهنمی سالو را به نام‌هایی چون مدفوع و خون اختصاص داده است. نشان دادن هر آنچه زیبایی‌شناسی حاکم بر سینما را به چالش طلبیده پازولینی را به فیلم‌سازی رادیکال تبدیل کرده است. درست است که پازولینی شاعری برجسته بوده و در عرصه

شعر و ادبیات همپای سینما پرآوازه است، اما اینکه سینما او را سینمایی شاعرانه بدانیم کمی جای تردید باقی می‌گذارد. هرچند بسیاری او را شاعر اروتیک سینما نام نهاده‌اند.