

AGNIESZKA LISZKA\*

## ATEISTA CZYTA BIBLIĘ. PIER PAOLO PASOLINI MIĘDZY RELIGIĄ A POLITYKĄ

W twórczości Pier Paolo Pasoliniego (1922–1975), włoskiego reżysera, poety i pisarza, związek religii i polityki jest nierozzerwalny. Jednak, podobnie jak relacje zachodzące pomiędzy dwiema sferami są złożone i różnorodne, również sposób ich postrzegania i prezentowania przez artystę zmienia się stopniowo w miarę rozwoju jego przekonań i wizji świata. Pasolini nieustannie wypowiada się w swojej twórczości na tematy społeczne. Gwałtowne przemiany powojennego społeczeństwa włoskiego, ale także miejsce jednostki w przeobrażającej się rzeczywistości politycznej stanowią główny temat zwłaszcza jego wcześniejszych dzieł, zarówno powieści (rozgrywające się wśród rzymskiej biedoty *Ragazzi di vita* i *Una vita violenta*), jak i pierwszych wyreżyserowanych przez Pasoliniego filmów, a więc *Włóczykij* (*Accattone*) i *Mamma Roma*. We wszystkich tych utworach można dostrzec pewne odwołania, mniej lub bardziej bezpośrednie, do sfery *sacrum*, zwłaszcza zaś do postaci Chrystusa i jego ofiary.

Filmem, który jako pierwszy w sposób bezpośredni porusza kwestie religijne, jest *Twaróg* (*La Ricotta*), stanowiący część utworu *RoGoPaG*, pochodzący z wczesnego okresu twórczości Pasoliniego i stawiający w centrum zainteresowania problem nierówności społecznych. Do religii odwołuje się on przede wszystkim na płaszczyźnie tematycznej: historia rozgrywa się na planie filmu o męce Chrystusa, realizowanego przez lewicowego reżysera granego przez Orsona Wellesa. Główną postacią filmu jest jednak nie znany artysta, a jeden ze statystów, niejaki Stracci, odtwarzający rolę łotra ukrzyżowanego wraz z Jezusem. Centralnym momentem filmu staje się śmierć tego biednego, zazwyczaj niedojadającego mężczyzny, do której dochodzi wskutek spożycia nadmiernej ilości tytułowego twarogu. Film wywołał ogromne kontrowersje i spowodował oskarżenie Pasoliniego

---

\* Mgr, Instytut Filologii Romańskiej, Uniwersytet Jagielloński.

o obrazę uczuć religijnych. Było to spowodowane przede wszystkim faktem, że śmierć bohatera następuje w momencie realizowania sceny ukrzyżowania, co wypukla analogię pomiędzy śmiercią Stracciego i Chrystusa, a tym samym także podobieństwo współczesnej mu rzymskiej biedoty do „najmniejszych”, za których oddał swe życie Chrystus. Zarzuty wobec reżysera dotyczyły zatem zarówno wykorzystywania religii do celów polityczno-ideologicznych i zaprzęgnięcia jej w lewicowy dyskurs, jak i naruszenia godności postaci Jezusa i powagi przekazu biblijnego. Pasolini utrzymywał jednak, że chociaż instytucja Kościoła katolickiego obraża jego poczucie religijności, desakralizowanie ludzi i rzeczy jest sprzeczne z jego naturą<sup>1</sup>.

Związki religii i polityki najwyraźniej jednak ukazane zostają przez Pasoliniego w jego późniejszym filmie, którego sam tytuł może zaskakiwać u twórcy tak jednoznacznie kojarzonego z lewicą. Pomysł zrealizowania kinowej wersji *Ewangelii wg św. Mateusza (Il Vangelo secondo Matteo)* narodził się, jak twierdził sam reżyser, w wyniku zbiegu okoliczności. Pasolini przeczytał przypadkiem tę właśnie wersję życia i nauczania Chrystusa w ciągu krótkiego czasu i „żywołność” przekazu skłoniła go do realizacji filmu na jej podstawie<sup>2</sup>. Jednak sam pomysł nawiązania do życia Chrystusa nie był dla reżysera nowy<sup>3</sup>, a jego żywsze zainteresowanie religią chrześcijańską zbiegło się w czasie ze zmianami dokonującymi się w obrębie tej instytucji w latach 60. i związanymi z obradami Soboru Watykańskiego II oraz z pontyfikatem dwóch kolejnych papieży: Jana XXIII i Pawła VI. Niezwykle burzliwe lata sześćdziesiąte były z wielu przyczyn okresem, w którym kuria rzymska stanęła przed rozmaitymi nowymi wyzwaniem lub też została zmuszona zweryfikować i zmodyfikować swoje poglądy w niektórych istotnych kwestiach, zwłaszcza dotyczących dziedziny społecznej. Rzeczywistość społeczna, polityczna i ekonomiczna drugiej połowy XX wieku znacznie odbiegała od realiów końca wieku poprzedniego i encyklika *Rerum novarum* nie mogła już stanowić jedynej odpowiedzi na pojawiające się w tym czasie nowe pytania i wyzwania. Pierwszym papieżem, który spróbował się do tych problemów odnieść, był właśnie Jan XXIII. Nie może zatem dziwić fakt, że to właśnie jemu postanowił Pasolini zadedykować swój film, który zresztą – w przeciwieństwie do wspomnianego *Twarogu* – spotkał się z uznaniem i entuzjastycznym przyjęciem środowisk związanych z Kościołem, zarówno świeckich, jak i duchownych. Został natomiast poddany gwałtownej krytyce ze strony włoskiej lewicy.

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano 1999, s. 1421–1423.

<sup>2</sup> *Idem*, *Per il cinema*, Milano 2001, s. 2876.

<sup>3</sup> Por. *ibidem*, s. 2839–28340, 2883.

Niewątpliwie dla wielu stanowił on zaskoczenie: reżyser i poeta, kojarzony nie tylko z sympatią do komunizmu, ale także z krytycznym stosunkiem do kościelnych elit i z niedawnym skandalem wywołanym właśnie niedopuszczalnym w powszechnej opinii potraktowaniem tematyki biblijnej, decyduje się na ekranizację fragmentu Pisma Świętego i, co więcej, wyjątkowo wiernie trzyma się oryginalnego tekstu, bez najmniejszego śladu ironii czy drwiny czy też bez jakichkolwiek prób ukazania „reakcyjnej” religii jako Marksowskiego „opium dla mas”.

Punktem wyjścia dla Pasoliniego przy pracy nad ekranizacją *Ewangelii* była przede wszystkim centralna postać Chrystusa, widziana jednak bardziej przez pryzmat jego człowieczeństwa niż natury boskiej. Sam reżyser tak wypowiadał się na ten temat: „Nie wierzę w Chrystusa, syna Boga, ale wierzę w boskość Chrystusa, tzn. wierzę, że jego człowieczeństwo jest tak wysokiej i szlachetnej próby, jest w takim stopniu idealne, że wykracza poza pospolite pojęcie człowieka”<sup>4</sup>. Jednocześnie jednak Chrystus Pasoliniego jest postacią, która niezmiennie reaguje oburzeniem na wszelkie przejawy hipokryzji i fałszu. Od początku więc jawi się ona właściwie mniej jako zbawiciel i mesjasz, a bardziej jako zapalony rewolucjonista, który przyszedł, aby wprowadzić nowy ład, który nie przynosi „pokoju ale miecz” (Mt 10, 34)<sup>5</sup>, jako „kontestator zastanego prawa i przywódca ludu”<sup>6</sup>. Nieustannie konfrontowany jest z przedstawicielami żydowskiej hierarchii kościelnej, a kluczową rolę w filmie odgrywają właśnie momenty jego bezpośredniego ataku na faryzeuszy. Nie bez przyczyny Pasolini wyeksponował bardzo silnie skierowaną do nich przemowę Chrystusa, zaczynającą się od słów: „Biada wam, uczeni w Piśmie i faryzeusze obłudnicy, bo zamykacie królestwo niebieskie przed ludźmi” (Mt 23, 13). Fragment, który w wersji św. Mateusza wybija się z całości tekstu głównie ze względu na obszerność, w filmie stanowi punkt centralny, moment, w którym bohater wypowiada *explicite* swoje przekonania, nie pozostawiając wątpliwości, kto jest jego głównym wrogiem, przeciwko komu skierowana jest jego działalność. Z drugiej jednak strony wyraźnie ukazana jest także łagodność czy wręcz prostota ewangelicznego rewolucjonisty, który największego przewrotu dokonuje, nakazując ludziom nadstawianie drugiego policzka. Tak samo w jednym z wywiadów twierdzi Pasolini: „W tym konkretnym momencie historycznym, w którym Chrystus dzia-

<sup>4</sup> Cyt. za: M. Kornatowska, *Pasolini między marksizmem a ewangelią*, „Kultura” 1966, nr 35, s. 9.

<sup>5</sup> Wszystkie cytaty z *Ewangelii* na podstawie *Biblii tysiąclecia*.

<sup>6</sup> I. Kolasińska, *Misja Jezusa według Pier Paolo Pasoliniego*, [w:] *Pasolini: tak pięknie jest śnić*, red. A. Pitrus, Kraków 2002, s. 32.

łał, nakazanie ludziom, by nadstawili wrogowi drugi policzek, stanowiło przykład przyprowadzającego o dreszcze nonkonformizmu, skandalu nie do zaakceptowania: i rzeczywiście został ukrzyżowany. Nie wiem, dlaczego w tym sensie Chrystus nie miałby być traktowany jako Rewolucjonista<sup>77</sup>.

Oskarżenia rzucone pod adresem faryzeuszy to jednocześnie zarzuty stawiane współczesnemu reżyserowi społeczeństwu. Faryzeusze uosabiają to, co sam Pasolini uważa za najgorsze cechy mentalności mieszczańskiej: hipokryzję, konformizm, skrajny pragmatyzm czy egoizm. Przedstawiona w filmie żydowska starszyzna religijna odpowiada też jednocześnie obrazowi Kościoła katolickiego jako instytucji w takiej formie, jaką nadało mu w ciągu wieków rozwijające się społeczeństwo mieszczańskie, które ukształtowało go na swój obraz i podobieństwo, tak aby lepiej spełniał pożyteczną, uniformizującą rolę. Kościół jako instytucja nie jest dla Pasoliniego oderwana od polityki, ale znajduje się właściwie w mocy ideologii mieszczańskiej, która skutecznie zepchnęła na dalszy plan wartości zawarte w pierwotnym przekazie chrześcijaństwa.

Właśnie pierwotny przekaz, dobra nowina staje się głównym tematem filmu. Jest to jednak przekaz, który nie może dotrzeć do wszystkich i łatwiej będzie przyjęty wśród ludzi wyzyskiwanych czy nieszczęśliwych, tak jak miało to rzeczywiście miejsce w przypadku nauk Chrystusa, które stały się szybko fundamentem religii ludzi biednych, ciemniejących, upośledzonych pod względem społecznym. Rewolucyjność Chrystusowej dobrej nowiny polegała właśnie w głównej mierze na tym, że jej adresata stanowiła właśnie ta część społeczeństwa, która wcześniej w ogóle nie była postrzegana przez przywódców religijnych jako godny odbiorca, mogący być czymś więcej niż zupełnie powolną kapłanom masą, w odniesieniu do której religia rzeczywiście staje się Marksowskim opium. Dzięki temu „wszędzie gdzie są wyzyskiwani i nieszczęśliwi – dobra nowina Chrystusa zachowuje swą siłę rewolucyjną, a słowa Ewangelii nabierają aktualności i buntowniczego sensu”<sup>78</sup>. W swoim filmie Pasolini przedstawia „mit wczesnego chrześcijaństwa i przeciwstawia go chrześcijaństwu kolejnych epok historycznych”<sup>79</sup>. Chrystianizm jest dla niego przede wszystkim wizją rzeczywistości; filozofią, której celem jest zupełna przemiana świata, czyli wprowadzenie nowych zasad jego funkcjonowania, których niepodważalnym i najważniejszym fundamentem pozostaje miłość. Włoski re-

<sup>77</sup> Pagine corsare: [http://www.pasolini.net/cinema\\_vangelo.htm](http://www.pasolini.net/cinema_vangelo.htm) (15.11.2009), przeł. A.L.

<sup>78</sup> E. Modrzejewska, *Chrystus Pasoliniego: rewolucjonista, psychoanalityk i...?*, „Iluzjon” 1986, nr 4, s. 32.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

żyser prezentuje Chrystusa jako „wielkiego moralistę, który [...] wyraża swe zasady miłości i judaistycznej teorii odwetu: „oko za oko, ząb za ząb” przeciwstawia „nadstawianie drugiego policzka”<sup>10</sup>. Według Pasoliniego Chrystus, jaki ukazuje się w tekście Ewangelii św. Mateusza, rzeczywiście jest rewolucjonistą. Dąży do całkowitej przebudowy porządku społecznego. Przychodzi, aby burzyć stary ład, a na jego gruzach wznosić nowy, w miejsce skostniałej, silnie sformalizowanej i zinstytucjonalizowanej religii, dając nadzieję wiekuistej sprawiedliwości. Właśnie na tym polega prawdziwa i jedyna możliwa rewolucja wczesnego chrześcijaństwa: na paradoksalnym w ówczesnym społeczeństwie oparciu wiary, życia i religii na miłości bliźniego.

W tym miejscu warto zacytować fragment artykułu Iwony Kolasińskiej poświęcony w całości adaptacji Ewangelii św. Mateusza przez włoskiego reżysera. Otóż według autorki, Pasolini w swoim filmie:

Uwydatnił społeczne aspekty Ewangelii, respektując boski i religijny przekaz świętego tekstu. Adaptując literalnie tekst Ewangelii, Pasolini wykazywał „sprzeczności pomiędzy jego duchem a wykorzystaniem go w religii”. Nadał w ten sposób ewangelicznemu mitowi ofiary i odkupienia wymiar liryczny, etyczny i zarazem ludowy. Jego Ewangelia według świętego Mateusza zyskała charakter nie tyle osadzonej w konkretnych realiach historycznych i geograficznych, co raczej w kulturze [...], filozoficznej i socjologicznej medytacji nad charakterem, wymową i sensem Chrystusowej ofiary. Pasolini opowiada historię Jezusa jakby w oderwaniu od Kościoła [...] i z wyraźnym dystansem wobec klasy średniej [...] na rzecz sympatii wobec prostego ludu [...], tym samym przywracając ją ludziom, dla których religia znaczy najwięcej. W tym sensie film jest radykalnie upolityczniony, bowiem w ujęciu Pasoliniego tekst biblijny idealnie współgra z jego ideologią marksistowską<sup>11</sup>.

Przekonanie, że chrześcijaństwo i marksizm niekoniecznie muszą wykluczać się wzajemnie, nie jest jednak tylko jakąś odizolowaną i ekscentryczną opinią samego Pasoliniego. Niewątpliwie trzeba w tym miejscu wziąć pod uwagę specyficzne realia powojennych Włoch, w których system polityczny i społeczny kształtował się nie tylko w wyraźnej opozycji do ciężącego nad najnowszą historią kraju widma faszyzmu, ale przede wszystkim pod przemożnym wpływem myśli lewicowej, której kierunek nadał nie tyle sam Marks, ile twórca Włoskiej Partii Komunistycznej, Antonio Gramsci. We włoskiej rzeczywistości pierwszych dziesięcioleci po drugiej wojnie światowej „dla wielu przedstawicieli środowisk intelektualnych i artystycznych komunizm oznaczał nie tyle wybór polityczny,

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> I. Kolasińska, *op. cit.*, s. 33.

ile przede wszystkim moralny i estetyczny”<sup>12</sup>. Najlepszym tego przykładem może być nie tylko popularność, ale i znaczenie we włoskiej kulturze powojennej nurtu neorealistycznego, który był świadectwem „często naiwnej i utopijnej fascynacji komunizmem, ideą naprawy i przeobrażenia człowieczego świata, fascynacji dynamiką i pięknem rewolucji”<sup>13</sup>. I właśnie, jak twierdzi Maria Kornatowska „Komunizm w tym rozumieniu ma w sobie często znacznie więcej z ewangelii niż z Marksa”<sup>14</sup>. Jakby potwierdzając to przekonanie, sam Pasolini powie w wywiadzie udzielonym „Les Lettres Françaises”, że „Wielkim antagonistą Chrystusa nie jest materializm komunistyczny, ale materializm mieszczański”<sup>15</sup>. Pasolini więc zauważa i podkreśla istnienie wspólnego zagrożenia zarówno dla istoty chrześcijaństwa, jak i dla podstawowych założeń marksizmu. W jego wersji życia Chrystusa przepaść pomiędzy prostymi ludźmi, słuchającymi przemawiającego i udzielającego „ośmiu błogosławieństw” młodego nazareńczyka a przedstawicielami wyższych, bogatszych i reprezentujących władzę warstw, nabiera charakteru marksowskiej walki klas. Co więcej, trudno nie zgodzić się z podzielanym przez wielu badaczy twórczości Pasoliniego twierdzeniem, że reżyser:

próbował w Ewangelii oddać niemożność jedności i całkowitej wspólnoty między ludem, rozumianym jako klasa społeczna przeciwstawna burżuazji, i religią, która stała się narzędziem w rękach burżuazji. Jest to film wyrosły z ideowego zaangażowania po stronie idei społecznej przeciwko ideologii kompromisu i pokoju społecznego. To – paradoksalnie – szczytowy moment zaangażowania twórcy po stronie walczącego marksizmu i ruchu robotniczego<sup>16</sup>.

Sam Pasolini widzi wiele punktów stycznych pomiędzy podejściem religijnym a własną perspektywą lewicowego intelektualisty. W wywiadzie udzielonym w 1965 r. Maurizio Ponziiemu z czasopisma „Filmcritica” Pasolini podkreślał, że o ile rzeczywiście w jego filmie tematyka religijna istnieje, o tyle w przypadku jego samego nie można mówić o żadnym zbliżeniu się do religii czy konkretnie katolicyzmu. Reżyser twierdzi wręcz, że w równym stopniu co zawsze pozostał marksistą, a w filmie po prostu skupił ciąg tematów religijnych i irracjonalnych, które rozproszone były w jego osobowości. Jednak przyznaje jednocześnie, że pewna funkcja religijna, pewien dialog z tymi, którzy z religii czynią swoją ideologię, są w jego filmie obecne. Według Pasoliniego szczególnie znaczące – zarów-

<sup>12</sup> M. Kornatowska, *op. cit.*, s. 1.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1976, s. 28–29.

no dla katolików, jak i dla marksistów – powinno być to, że zdeklarowany marksista mógł zrealizować taki film, nie rezygnując w najmniejszym stopniu ze swoich przekonań. Jednocześnie w tym samym wywiadzie reżyser zwraca uwagę, że ta możliwość porównania, zestawienia ze sobą marksizmu i chrześcijaństwa wydaje się symptomatyczna dla dialogu, który otwiera się zarówno ze strony „najlepszych katolików”, jak i „najbardziej inteligentnych komunistów”<sup>17</sup>. Warto zwrócić uwagę, że lata sześćdziesiąte minionego stulecia, w których powstała zarówno *Ewangelia według świętego Mateusza*, jak i następne *Ptaki i ptaszyska*, były, zwłaszcza w świecie zachodnim, okresem największego ożywienia takiego dialogu, o którym mówił w cytowanym wywiadzie Pasolini. Tymczasem jednak w zachodnich społeczeństwach kapitalistycznych religia staje się w coraz większym stopniu jedynie pustą formą, rytuałem, gdyż w ten sposób ludzie mają możliwość spokojnie cieszyć się dobrami konsumpcyjnymi, co refleksja duchowa mogłaby niepotrzebnie utrudnić<sup>18</sup>.

Bardzo reprezentatywny wycinek takiego społeczeństwa został ukazany przez Pasoliniego w późniejszym jego filmie, *Teoremat (Teorema)*. W uporządkowane, wypełnione rutyną i pozornym błogostanem życie bogatej, mieszczańskiej rodziny z mediolańskich przedmieść wkracza nieznajomy mężczyzna, który burzy zupełnie panujący tam spokój i sprawia, że wszyscy mieszkańcy podmiejskiej willi: ojciec, matka, syn, córka i służąca, nagle zaczynają zastanawiać się nad własnym życiem i jego sensem. Podobieństwo postaci młodzieńca z *Teorematu* do Chrystusa i wpływu, jaki wywiera on na rodzinę, w której życie wkracza do oddziaływania nauki Jezusa jako rewolucyjnej, nowatorskiej myśli, zmieniającej oblicze świata, jest oczywiste.

Pojawiający się w *Ewangelii według świętego Mateusza* temat relacji pomiędzy pierwotną wersją nauki Chrystusa a przeobrażeniem, jakie dokonało się w niej od momentu ukonstytuowania się chrześcijaństwa jako religii instytucjonalnej, powracał jeszcze niejednokrotnie w twórczości Pasoliniego z przełomu lat 60. i 70. Reżyser chciał go nawet uczynić przewodnim motywem osobnego filmu, który jednak nigdy nie został zrealizowany. Został natomiast ukończony sam scenariusz, podobnie jak *Ewangelia...*, oparty na tekście Nowego Testamentu. Tym razem jednak za źródło posłużyły Dzieje Apostolskie, gdyż film miał się koncentrować na życiu świętego Pawła oraz pierwszych latach kształtowania się organizacji kościelnej. Scenariusz, podobnie jak w przypadku *Ewangelii*, pozostawał wierny tekstowi oryginalnemu, podstawową różnicą było natomiast prze-

<sup>17</sup> P.P. Pasolini, *Per il cinema, op. cit.*, s. 2885.

<sup>18</sup> E. Modrzejewska, *op. cit.*, s. 34.

niesienie czasu i miejsca akcji do nowoczesnych miast świata zachodniego w XX wieku. Pasolini we wstępie do scenariusza mówi:

Taki czasowy gwałt zadany życiu św. Pawła przenoszący go w środek lat 60. wymaga naturalnie całej serii konkretnych transpozycji. Pierwsza i najważniejsza dotyczy zastąpienia konformizmu czasów Pawła (albo raczej dwóch konformizmów – żydowskiego i pogańskiego) konformizmem teraźniejszym: czyli społeczeństwa burżuazyjnego, tak w aspekcie historycznie i konwencjonalnie religijnym (analogicznym do żydowskiego), jak również w aspekcie świeckim, liberalnym i materialistycznym (analogicznym do pogańskiego)<sup>19</sup>.

Pierwsi chrześcijanie stawali się więc w planowanym filmie członkami ruchu oporu, spiskowcami i konspiratorami, którzy muszą uchodzić przed prześladowaniami faszystowskiej władzy, a później czarnoskórymi mieszkańcami amerykańskich slumsów. Dla reżysera

jest oczywiste, że św. Paweł zdewastował siłą i prostotą swojego przekazu religijnego pewien typ społeczności zbudowanej na gwałtach klasowych, imperializmie i przede wszystkim niewolnictwie; w konsekwencji jest oczywiste, że tak arystokracja rzymska, jak i różne klasy kolaborantów powinny zostać zamienione na dzisiejszą burżuazję, która ma w ręku kapitał, tymczasem poniżeni i podporządkowani to robotnicy, wszyscy proletariusze dzisiejszych czasów<sup>20</sup>.

Święty Paweł stanowi dla Pasoliniego symbol wczesnego chrześcijaństwa, czystości idei, która w tym czasie panowała pomiędzy członkami wspólnoty dopiero kształtującej się i nieposiadającej ostatecznej formy organizacyjnej. Z drugiej zaś strony, święty Paweł jest właśnie pierwszym organizatorem zrębów nowej instytucji, która nie będzie się już opierać jedynie na przeżyciach mistycznych, ale także na działaniu.

Ta dwoistość funkcji jest kolejnym tematem związanym ściśle z rolą *sacrum* w twórczości Pasoliniego. Jak pisze w swojej pracy poświęconej w całości tej kwestii Conti Calabrese, relacja między świętością i władzą nie pojawia się u pisarza jedynie przy okazji radykalnej krytyki instytucji kościelnych, ale przechodzi także w ogólniejszą refleksję dotyczącą stosunków pomiędzy poczuciem świętości a wszelkimi formami inspirowanej nim organizacji społecznej. Problem ten poeta zamyka w określeniu, użytym jako tytuł swego ostatniego zbioru poezji pt. *Trasumanar e organizzar*<sup>21</sup>, co można przełożyć jako *Transcendencja i organizacja*. Pasoliniego interesuje przede wszystkim sposób, w jaki sfera *sacrum* wpłynęła na formowanie się wspólnot pierwotnych, a to z kolei prowadzi go do roz-

<sup>19</sup> P.P. Pasolini, *Św. Paweł*, „Krytyka Polityczna” nr 13, 2007, s. 149.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano 1994, s. 37.



ważań na temat schyłku sakralności we współczesnym społeczeństwie. W wywiadzie, udzielonym Jeanowi Duflot po zrealizowaniu filmu *Medea*, sam reżyser mówił, że studia nad pierwszymi wiekami chrześcijaństwa prowadzą go do wniosku, że drugą stroną duchowego wznoszenia się jest właśnie organizacja Kościoła. Człowiek archaiczny konstruował wspólnotę, w której egzystencja opierała się na rytuałach i elementach kultu wyznaczających granice każdej czynności praktycznej i kierujących ją nieodmiennie w stronę *sacrum*. Rytuały, zdaniem Pasoliniego, mają za zadanie przede wszystkim skodyfikować normy i reguły, których celem jest tak zorganizować życie wspólnoty, by nieustannie odnosiło się ono do hierofanii<sup>22</sup>. Następnym etapem tego procesu jest tworzenie się na tej podstawie instytucji kultu. Podobną zasadę widzi jednak Pasolini także w dzisiejszych społeczeństwach, a konkretnie w funkcjonowaniu grup ekstremistycznych, głównie powstałych na fali wydarzeń roku 1968, takich jak współczesna mu skrajnie lewicowa Lotta Continua. Według reżysera, akcjami tego typu grup kierują właśnie zasady o charakterze „irracjonalistyczno-pragmatycznym”, a pewien religijny niemal mistycyzm, widoczny w ich charakterze, realizuje się właśnie w tworzeniu skutecznych organizacji. Pasolini zwraca więc uwagę na pojawienie się pewnej „mitologii eschatologicznej”, która w czasach nam współczesnych przekształca się w akcję polityczną ruchów o charakterze rewolucyjnym, wywodzącą się z mitologicznego obrazu konieczności wiecznego odnawiania się świata, a więc również zburzenia istniejącego porządku, po to, by móc zbudować go od nowa<sup>23</sup>. W tym kontekście zarzut, jaki Pasolini wydaje się stawiać kościołowi, polega na dysproporcji pomiędzy tymi dwoma elementami, czyli zupełnej dominacji organizacji, która na przestrzeni wieków doprowadziła właśnie do zupełnego skostnienia instytucji, a zarazem całkowitego stłumienia sfery mistycznej. Dlatego też w późnej twórczości Pasoliniego, zwłaszcza zaś w jego utworach nawiązujących do tematyki mitologicznej (*Pilades*, *Medea*), wyraźnie rysuje się przeciwstawienie zupełnie ześwieczonych społeczeństw zachodnich z ich dominującym pragmatycznym i praktycznym podejściem do życia, w którym waga konsumpcji decyduje o zanikaniu pojęcia „przedmiotu trwałego”, a więc poniekąd zmienia również sposób funkcjonowania człowieka w rzeczywistości oraz, z drugiej strony, społeczności pierwotnych, funkcjonujących jeszcze w oparciu o zasady wyznaczone przez *sacrum*. Symbolem tej dwoistości staje się u Pasoliniego centaur, który w *Medei* odgrywa kluczową rolę jako wychowawca Jazona.

<sup>22</sup> W tym przypadku w rozumieniu, jakie nadał temu pojęciu M. Eliade (por. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, Warszawa 1999, s. 7–9).

<sup>23</sup> G. Conti Calabrese, *op. cit.*, s. 41–42.

Te dwie rzeczywistości: odchodząca w zapomnienie społeczność oparta na wspólnocie zorganizowanej wokół hierofanii oraz nowoczesne społeczeństwo, w którym *sacrum* ma coraz mniejszą rację bytu, spotykają się w filmie *Ptaki i ptaszyska* (*Uccellacci e uccellini*) i nie tyle zostają ze sobą skonfrontowane, ile właściwie przenikają się delikatnie: ostatnie przejawy starego porządku i przytłaczające, gwałtowne pojawianie się nowego ładu. Poprzez rosnące przedmieścia wielkiego, nowoczesnego miasta wędrują ojciec i syn o znaczącym nazwisku Innocenti (Niewinni), którzy jak gdyby jeszcze nie do końca przystosowali się do „nowego wspaniałego świata”. Co ciekawe, w drodze towarzyszy im wyjątkowo rozgadany kruk; i to właśnie on jest prawdziwym bohaterem tego filmu. Kruk stanowi poniekąd *alter ego* reżysera i oddaje też jego własne rozterki i konflikty ideologiczne. Przede wszystkim jest to wyrafinowany intelektualista przeciwstawiony prostym i niewinnym Innocentim, których zresztą przez całą drogę próbuje przekonywać do swoich racji i budzić w nich świadomość klasową. Jest on jednak postacią niejednowymiarową, właściwie sam zdaje sobie sprawę z braków własnej ideologii, z kryzysu, w jakim znalazł się marksizm po 1956 roku, z tego, że przestaje on jako ideologia odpowiadać potrzebom mas tworzących nowe, konsumpcyjne społeczeństwo.

*Ptaki i ptaszyska* to w rzeczywistości film opowiadający, z perspektywy zdeklarowanego marksisty, o kryzysie tej ideologii w wyniku konfrontacji teorii z rzeczywistością. Niewątpliwie kluczowe znaczenie dla tej zmiany percepcji miało kilka wydarzeń historycznych z przełomu lat 50. i 60., jak choćby XX kongres KPZR, związane z nim ujawnienie zbrodni stalinizmu i odwrót od niego jako głównego prądu w krajach realnego socjalizmu, a także upadek kultu jednostki, radziecka interwencja na Węgrzech, która nawet najbardziej lewicowo nastawionym intelektualistom zachodnim musiała ukazać wyraźnie rysy na idealnym w ich opinii wizerunku kraju sprawiedliwości, jakim mógł się niektórym wydawać Związek Radziecki. Z drugiej strony są to lata zwycięstwa rewolucji na Kubie i początków fascynacji lewicującej młodzieży zachodniej nowo powstałym reżimem jako swoistą alternatywą, obok Chin, dla modelu radzieckiego. Wreszcie, i to dla twórczości Pasoliniego stanowi kwestię kluczową: są to lata gwałtownej i nieoczekiwanej szybko postępującej dekolonizacji, co z kolei wprowadza na arenę międzynarodową problem Trzeciego Świata, a więc krajów, które musiały zacząć samodzielnie stawiać czoła problemom ekonomicznym i społecznym, które dawniej leżały w gestii metropolii<sup>24</sup>.

*Ptaki i ptaszyska* są poniekąd reakcją Pasoliniego na tę właśnie rzeczywistość, a zarazem wizją komunizmu, który „rodzi się jedynie z po-

<sup>24</sup> E. Cerquiglino, *Pier Paolo Pasolini, Uccellacci uccellini: dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica*, Udine 1996, s. 63.

trzeby odróżnienia człowieka od produktu, podkreślenia wyższości myślącego zwierzęcia nad nieożywionymi rzeczami, które on sam tworzy”<sup>25</sup>. Ten sposób myślenia zaskakująco zbliża Pasoliniego do przekazu całego pontyfikatu Jana XXIII z jego próbami przewyciężenia różnic religijnych w imię pokoju i sprawiedliwości społecznej, a w efekcie prowadzi reżysera do poszukiwania „nieprawdopodobnej syntezy marksizmu i katolicyzmu”<sup>26</sup>. Tego punktu styczniego szuka Pasolini częściowo w tradycji franciszkańskiej. W główną historię ukazaną w *Ptakach i ptaszyskach* wpleciona jest opowieść, stanowiąca najważniejszy moment filmu, o dwóch franciszkanach wysłanych przez świętego Franciszka, aby nawracać wróble i sokoły. Dwaj bracia głoszą więc ewangelię miłości wśród ptaków i wydają się osiągać znakomite rezultaty, gdyż zostają wysłuchani nawet przez drapieżne sokoły. Jednak, gdy z poczuciem dobrze wypełnionej misji i wizją czekającego odpoczynku wracają, aby zdać relację ze swoich postępów Biedaczynie z Asyżu, widzą, jak jeden z „nawróconych” sokołów zabija wróbla. Ta przypowieść jest dla Pasoliniego naturalnie pretekstem do ukazania „trudności, jakie muszą napotkać próby przewyciężenia klasowego podziału społeczeństwa”<sup>27</sup>. Co ciekawe, w historii opowiedzianej przez Pasoliniego, ostatnie słowo należące do św. Franciszka, stanowi jednak wezwanie pełne otuchy i nadziei, zapowiedź możliwości stworzenia lepszego świata. Biedaczyna z Asyżu mówi między innymi: „Kiedyś nadejdzie człowiek o niebieskich oczach, który powie: «ponieważ wiemy, że sprawiedliwość jest postępową, i wiemy, że stopniowo w miarę postępowania społeczeństwa, budzi się świadomość jego niedoskonałej budowy, i wychodzą na jaw krzyczące nierówności, które wciąż jeszcze przytłaczają ludzkość. Czyż to nie to poczucie nierówności między klasą i klasą, między narodem i narodem jest największym zagrożeniem dla pokoju?»”<sup>28</sup>. Autorem przytaczanych przez Franciszka słów, owym „człowiekiem o błękitnych oczach” jest jeden z dwóch wspomnianych wcześniej papieży, Paweł VI, który tak wypowiadał się na temat konieczności stworzenia nowego ładu, podczas audiencji w siedzibie ONZ w Nowym Jorku w 1965 roku. W jednym z wywiadów udzielonych Jeanowi Duflot Pasolini wspomina nawet, że przytoczone słowa brane były wielokrotnie za cytaty z Marksa<sup>29</sup>. Warto podkreślić, że swoje skrajnie lewicowe poglądy społeczne wyraża autor za pośrednictwem dwóch postaci tworzących fundamenty nauki

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 67, przeł. A.L.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 68, przeł. A.L.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>28</sup> Udienza generale di Paolo VI: [http://www.vatican.va/holy\\_father/paul\\_vi/audiences/documents/hf\\_p-vi\\_aud\\_19651006\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/audiences/documents/hf_p-vi_aud_19651006_it.html) (15.11.2009), przeł. A.L.

<sup>29</sup> P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano 1999, s. 1454.

Kościoła katolickiego w tej kwestii. To poszukiwanie podobieństw między dwiema tak zasadniczo różnymi ideologiami było dla Pasoliniego często przyczyną krytyki zarówno ze strony środowisk katolickich, jak i włoskich komunistów.

Wyrazem tego ambiwalentnego stosunku reżysera do ortodoksyjnego marksizmu jest postać kruka, przygodnego towarzysza podróży Innocentich. Postać ta, jak twierdził sam Pasolini rozwijała się stopniowo, ewoluowała, aż wreszcie nabrała cech autobiograficznych, tak że wyraża ona ostatecznie nie tylko wszelkie przekonania, ale także wątpliwości i zarzuty samego autora. Dlatego też ideologia, jaką prezentuje kruk w swych długich wywodach to, według samego Pasoliniego, „marksizm otwarty na wszystkie synkretyzmy, kontaminacje i nawroty wstecz, ale marksizm trzymający się dobrze na swych zasadniczych pozycjach i nie odchylający się od swych perspektyw”<sup>30</sup>.

Przy okazji wprowadzania na ekrany kolejnych filmów poruszających w jakikolwiek sposób tematykę religijną, Pasolini podkreślał wielokrotnie, że jego zainteresowanie Ewangelią nie oznacza bynajmniej, że przestał on być ateistą czy że zmienił swoją krytyczną postawę wobec Kościoła katolickiego jako instytucji. Ma on jednak świadomość tego, jak bardzo życie człowieka wychowanego w kulturze zachodniej wrosnięte jest w tradycję chrześcijańską<sup>31</sup>. Z tego też powodu traktuje chrześcijaństwo jako istotny element swojej tożsamości. Zarówno Ewangelia, jak i Dzieje Apostolskie traktowane są przez Pasoliniego przede wszystkim jako interesujące i wciąż aktualne teksty kultury, które niosą ze sobą sensy istotne również dla nowoczesnego człowieka. Jednocześnie tym, co fascynuje reżysera, jest obecność i waga przeżycia religijnego w codziennym życiu człowieka w społecznościach archaicznych. Obserwacja społeczeństw współczesnych prowadzi go jednak do stwierdzenia, że religijność i przeżycie mistyczne znikają niemal całkowicie z codzienności XX wieku. Trzy przedstawione powyżej i ściśle połączone ze sobą kwestie: zanikanie sfery *sacrum* we współczesnym społeczeństwie, nierozzerwalny związek między aspektem transcendentnym i organizacyjnym religii oraz ewangeliczna troska o bliźniego objawiająca się na poziomie społecznym zainteresowaniem najbiedniejszymi, najbardziej upośledzonymi warstwami społeczeństwa, stanowią trzon tematyki twórczości Pier Paolo Pasoliniego w latach 60. XX wieku. Charakterystyczny wydaje się fakt, że silnie lewicowemu społecznemu dyskursowi poety w tych latach patronują akurat trzy wspomniane wyżej postaci: Jezus Chrystus, św. Paweł i św. Franciszek.

<sup>30</sup> *Idem*, *Różne wcielenia kruka*, „Kultura Filmowa” 1968, nr 9 (121), s. 31.

<sup>31</sup> Por. *idem*, *Saggi sulla politica e sulla società*, *op. cit.*, s. 1421–1422.