

Antonela Pivac**Srećko Jurišić**Odsjek za talijanski jezik i književnost
Filozofski fakultet Sveučilišta u SplituPrethodno priopćenje
UDK: 792 Pasolini, P.P.
821.14'02-21:2
Primljeno: 09. 10. 2010.

PIER PAOLO PASOLINI: RELIGIJA I SAKRALNI SIMBOLI KAO KONSTRUKTIVNI ELEMENTI TEATARSKOG OPUSA

Sažetak

*Teatar Piera Paola Pasolinija, pojavljuje se sredinom 60-ih godina prošlog stoljeća kao reakcija na, prema Pasolinijevu mišljenju, nezadovoljavajuće stanje u talijanskom teatru opterećenom hipotekom prošlosti, ali i kao opća reakcija na društvena zbivanja. Pasolini, kroz oblik klasične grčke tragedije, obilato koristi vjerske teme i simbole koji se smatraju konstruktivnim elementima njegovog teatarskog opusa, unatoč naoko tvrdih stavova i nihilističkog odnosa prema Crkvi. Pojedini kritičari pripisuju konstantne digresije o vjeri njegovom odgoju, dok drugi u vjerskim simbolima vide neku vrstu samostvorenih vjerskih načela. U ovom je radu obuhvaćen cijeli Pasolinijev teatarski opus s naglaskom na šest tragedija: *Orgia*, *Pilade*, *Affabulazione*, *Porcile*, *Calderón i Bestia da stile*, i osvrtno na potresnu povijesnu jednočinku *I Turcs tal Friùl* u kojoj se evocira ruralni ambijent kao inkubator tradicionalno religioznog stila života. Nameće se zaključak da su reference na vjerske teme, kao dio opsesivne potrebe da se izbriše podsvijest kroz asocijacije vezane uz religijske mitove, prisutne u cijelom Pasolinijevu opusu.*

Ključne riječi: *mit, Pasolini, podsvijest, religija, ruralno, sakralno, teatar, tradicija, tragedija, urbano.*

*Oh Dio del ciel che pena xe la mia!
Co xe las era, che vado a dormire,
Puso la testa su lo cavazale.¹
Christ al mi clama/ ma senza lus.²*

1 Regija Veneto, Villotte. *Oh Dio del ciel che pena xe la mia!* Pasolini, P.P.(a cura di). *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*. Garzanti, Milano, 1992., str. 214.

2 Pasolini, P.P. *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003., vol. I, str. 42.

Umjesto uvoda

Kontroverzni Pier Paolo Pasolini je svojom osebnom ličnošću, načinom života i zanimljivim, neuobičajeno direktnim stilom pisanja plijenio, ne samo kao fenomen talijanske književne scene sredinom prošloga stoljeća, već i kao presedan u svim žanrovima u kojima se okušao. Pasolini je prvenstveno bio pjesnik, pa zatim i prozaist, filmski redatelj i scenarist i, što je barem hrvatskoj publici manje poznato, dramski pisac. Iako je temeljito vrednovan tek postmortem, Pasolini je danas predmetom živog interesa brojnih svojih poklonika, ali i kritičara i oponenta koji „hrane“ Pasolinijev bibliografski *mare magnum*.

Teatar Piera Paola Pasolinija, pojavljuje se sredinom šezdesetih godina XX. stoljeća kao odgovor i protest zbog konformizma i, po Pasolinijevu mišljenju, nezadovoljavajućeg stanja u talijanskom teatru opterećenog hipotekom prošlosti.

Pasolini odabire grčku klasičnu tragediju kao medij koji će njegove revolucionarne zamisli prenijeti publici i na neki način intelektualno „razdjevičiti“ uspavano gledalište. Predloženi oblik suvremene klasične tragedije bio je vrlo hrabar izbor te istodobno i dokaz Pasolinijeve intelektualne taštine. U *Manifestu teatra riječi*³ Pasolini točnije definira vlastiti socijalni i kulturni angažman i negira sve dotadašnje oblike teatra. On, naime, smatra, da su pisci pretjerali u dodvoravanju publici i vlasti i predlaže novu elitističku vrstu teatra koji naziva *Teatrom riječi*. Pasolini insistira na demokratičnosti teatra, ciljajući upravo na dijalektički najkompetentniji sloj intelektualne elite s kojima se želi ogledati na intelektualno-mentalnoj pozornici.

Svojim semiotički zahtjevnim, kompleksnim i namjerno provokativnim, gotovo šokantnim ideološki bremenitim monolozima, Pasolini ne progovara isključivo kao dramatičar – revolucionar, već i kao čovjek, evidentno opterećen dubokim antropocentričnim i socijalno obojanim nezadovoljstvom.

Pasolinijev teatar je, dakle, reakcija na neprestanu potragu za vlastitim identitetom uz pokušaj samoodređenja u borbi za stjecanjem pozicija kroz stalna osobna previranja. Time se dokazuje autorova ambivalentnost i stalna levitacija između angažiranosti i samouništenja.

Kad se govori o Pasolinijevom teatarskom opusu, uglavnom se uzimaju u obzir šest njegovih najvažnijih tragedija⁴ *Orgia*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Calderon*,

3 *Manifest teatra riječi* (Manifesto objavljen je u reviji *Nuovi Argomenti* br. 9, siječanj – ožujak) 1968. godine. U njemu Pasolini u 43 točke iznosi stavove o novom teatru koji bi trebao zamijeniti sve dotadašnje oblike teatra. *Teatar riječi* se želi osloboditi ostataka naturalističkog, ali i avangardnog teatra predlažući afirmaciju riječi kao osnovnog medija novog teatra. Pasolini smatra da se pravi teatar mora oslanjati na riječi, time definirajući svoj teatar *teatro di parola*. Sugestivna je njegova inovacija zamjene protagonista – glumca, s protagonistom – jezičnom porukom, odnosno provokativnom zamisli iza koje gluma nestaje. Primjetan je i revolucionarni otklon od tradicionalnog tipa publike, uz preferiranje isključivo intelektualne publike.

4 Počeci Pasolinijevog tragičnog opusa, zamišljenog kao projekt tragičnog teatra, vezani su za proljeće 1966. godine i razdoblje nakon nastanka ulcusa, kada Pasolini, tijekom oporavka od relativno teškog oblika bolesti, započinje pisati tragedije, koje su, uz konstantne revizije i nadogradnju, objedinjene i objavljene tek

Bestia da stile, iako ih je Pasolini napisao daleko više (ne računajući rukopise koji su zagubljeni ili neobjavljeni)⁵. Analizom Pasolinijeva opusa pronalazimo autoreferencijalne detalje iz kojih je lako iščitati autobiografske elemente, što nam potvrđuje opsežna literatura s biografskim i bibliografskim naslovima, kao i brojna kritička tumačenja njegovog opusa⁶.

Scena sakralnog

Pasolini u svom teatarskom opusu često progovara o vlastitim stavovima prema vjeri, religijskim temama te temama morala i vlasti. Unatoč naoko tvrdim stavovima i nihilističkom odnosu prema Crkvi, on ne odbacuje *a priori* sakralne elemente i simbole, odnosno religiju kao slobodni oblik vjerovanja⁷. Pojedini kritičari to tumače njegovim odgojem, dok drugi u vjerskim simbolima vide neku vrstu samostvorenih vjerskih načela. Listajući Pasolinijevu biografiju nailazimo brojne podatke o katoličkom odgoju, stezi i moralu koji potvrđuju činjenicu da je religija bila sastavni dio njegova života.

Pasolini gotovo u svakoj drami skriveno ili otvoreno, uvijek provokativno, koristi vjerske teme i simbole, koristeći ih, među ostalim, da bi iskazao svoj socijalni

posthumno, 1977. godine. Oblik klasične tragedije koji Pasolini odabire, naoko se ne uklapa u uobičajenu formalnu klimu talijanskog teatra. Polazeći prvenstveno od ideoloških motivacija, Pasolini insistira upravo na strogoj formi klasične drame, stihu, podjeli na epizodije, monolozima, itd., da bi kao (anti)tragediograf (jer njegov teatar u svojoj demokratičnosti prkosi klasičnim (tradicionalnim) oblicima, što ga čini svojevrsnim Pasolinijevim antiteatrom) gotovo ukinuo radnju te egzaltirajući riječ kao medij kojim transferira svoje ideje, ideje teatra riječi, zapravo preuzima na sebe (autora) sve one funkcije koje su u arhaičnim oblicima klasičnog teatra raspoređene na više subjekata.

5 Prvu „patriotsku“ dramu u tri čina, *La sua gloria* Pasolini je napisao 1938. godine i predstavio na dramskom natjecanju Ludi Juveniles na temu talijanskog Risorgimenta. Tragedija *Edipo all'alba* napisana 1942., govori o varijaciji mita o Edipu i incestuoznoj ljubavi Ismene prema bratu. Jednočinku, *I Turcs tal Friul* Pasolini je napisao u svibnju 1944. Naoko je to potresna povijesna tragedija koja govori o turskim osvajanjima u Friuliju, čija se radnja odvija u Pasolinijevom mitskom (polisu) Casarsi, a zapravo metaforički ukazuje na njemačke osvajačke pretenzije prema sjeveroistoku Italije. Tragedija je napisana na frulanskom dijalektu i uporište je Pasolinijevih razmišljanja o ekvivalentnosti dijalekta u odnosu na standardni jezik. U razdoblju od 1944.-1945., Pasolini je napisao još dvije drame koje su dobrim dijelom izgubljene: *I fanciulli e gli Elfi* i *La poesia o la gloria. Nel '46!* priča o učitelju zaljubljenom u učenika koji kroz snove introspektivno prodire u vlastitu podsvijest, ali i podsvijest talijanskog naroda. *Un pesciolino* je kratka monološka drama o ženi koja se, loveći ribicu, introspektivno prisjeća događaja iz svog života s karakterističnim Pasolinijevim stavovima o vlasti i jednakosti. Kroz prijevode Eshilove *Orestidae* i Plautove *Miles Gloriosus* koji u Pasolinijevom prijevodu postaje *Il vantone* u Pasoliniju sve više sazrijeva dramatičar i raste poštovanje i divljenje prema klasičnom teatru. *Vivo e Coscienza* zamišljena je kao „balletto cantato“ u čast Brechtovom teatru, kao i jedočinka *Italie magique*.

6 Za više detalja o biografskim podacima upućuje se na najosnovniju literaturu o Pasoliniju: Siciliano, E. *Vita di Pasolini*. Mondadori. Milano. 2005.; Martellini L., *Ritratto di Pasolini*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2006.; Naldini, N. *Vita di Pasolini*, Einaudi, Torino, 1989.; Zigaina, G. *Pasolini i smrt*. Grafički zavod Hrvatske, 1990.

7 O ovoj temi u Pasolini, P.P., *Saggi sulla politica e la società* (1999), str. 886, čitamo još: „Ja sam marksist koji odabire vjerske teme. Baš lijepo! Postoji li sada i vjerski monopol? To je zaključak jezive četrdesetogodišnje propagande i makartizma! Neki od najreligioznijih ljudi ovoga stoljeća su komunisti [...]. Podrazumijeva se da kad kažem religiozan, time ne mislim ni na kakvu službenu vjeru“.

senzibilitet i ukazao na neke relevantne društvene teme i egzistencijalna pitanja. Unatoč tome što Pasolini Crkvi pristupa naoko destruktivistički, on se, kako ironično sam kaže, deklarativno 'solidarizira' s pozicijom Crkve na način da joj svojim pisanjem pomaže shvatiti koliko je 'posrnula', tj. odmakla se od izvornog poslanja, ali nikad ne negirajući dogmatske vrijednosti koje Crkva kao institucija, propovijeda. U Crkvi on, u idealnom slučaju, prepoznaje alternativu: „Crkva bi mogla biti vođa, veliki, ali ne i autoritativni, svima onima koji odbijaju [...] novu konzumentsku vlast, suprotnu svakom vjerskom načelu“ (Pasolini, 1999:354-355). Na isti način, kritizirajući, ne prihvaća ono što je o vjeri 'propovijedao' komunizam: „Sve ono što je o vjeri rekao Marx, treba uzeti i baciti u smeće, jer je plod golemog neznanja“ (Pasolini, 1999:1715).

Remo Cacitti smatra da Pasolini u svojim djelima traži neki novi, do sada nepoznati oblik vjere. „Radi se o vjeri koja bi se razlikovala od vjere starih naroda, vjere koja je bliska kršćanskoj, ali koja joj se istodobno i suprotstavlja zbog nekih osnovnih postavki: tu vjeru bismo mogli nazvati 'vjerom patnje'⁸, što obrazlaže činjenicom da Pasolinijeva djela u nama izazivaju osjećaj patnje, tjeraju nas na suosjećanje, budući da njegovi likovi ne kroje vlastitu sudbinu već se ona njima naprosto događa. S druge strane, Natale Spineto tvrdi da je Pasolini proučavajući povijest i etnologiju (pri čemu se savjetovao sa stručnjacima s toga područja⁹) osobit interes pokazao za Indiju i Tantru, ¹⁰ utjecaj koje vidi i u nekim Pasolinijevim djelima, objašnjavajući snažne Pasolinijeve metafore upravo ovom doktrinom¹¹.

Njegova genetski duboko ukorijenjena religioznost i podsvijest do razine opsesivnosti ovisna o vjeri, kako je komentira Naldini „vjerski žar rođen u djetinjstvu zajedno s potrebom i osjećajem reda i mudrosti“, unatoč svjesnoj, često otvoreno manifestiranoj odbojnosti prema Crkvi kao instituciji, progovara iz svake njegove drame. Siciliano, komentirajući Pasolinijevu religioznost, naziva Pier Paola „prikrivenim katolikom i kršćaninom“, ukazujući, ipak, na svojevrsnu anomaliju i kontradiktornost koja je vremenom bivala sve očitija. „Pasolinijevo kršćanstvo se

8 Zbornik radova: *“Pasolini e il sacro”* u okviru ciklusa *“Pier Paolo Pasolini: I temi”*, održan 03. lipnja 1995. u organizaciji Centro Servizi e Spettacoli di Udine, Edizioni Darp Friuli, 1997. Str. 8. O istoj temi vidjeti i Giuseppe Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1997.

9 Spineto navodi da se Pasolini tijekom rada na *Medei* radi što iscrpnijih bibliografskih podataka konzultirao s profesorom povijesti religije iz Rima, Angelom Brelichem. Spineto. N. *“Pasolini e il sacro”* u okviru ciklusa *“Pier Paolo Pasolini: I temi”*, održan 03. lipnja 1995. u organizaciji Centro Servizi e Spettacoli di Udine, Edizioni Darp Friuli, 1997., str. 20.

10 Tantrizam kao hinduistička vjerska filozofija se temelji na obožavanju božice Shakti. Shakti je vrhovno žensko božanstvo, personifikacija stvaralačke snage i predstavlja žensku stvaralačku energiju budući se svemir sastoji od energije i dinamičkih sila koje se njime kreću. Cilj tantričkih doktrina i tehnika su postizavanje kozmičkog i duhovnog sklada, što se postiže obrednim običajima. Duhovni sklad se može postići obredima koji najvjerojatnije potječu iz plemenskih obreda inicijacije, a imaju za cilj seksualni užitek.

11 Spineto argumentira svoju tvrdnju tantričkim učenjem o postizavanju slobode kroz seksualni čin bez vrhunca. Potpuno predavanje i tantrička istina postiže se sjedinjenjem bez ejakulacije. Činjenica jest da Pasolini u svom teatru često opisuje slike spolnog općenja, ali se to ne bi moglo gledati isključivo kroz spomenutu tantričku prizmu.

inspiriralo kršćanskim žarom Petra i Pavla, proročanskom vidovitošću, antropološkom sposobnošću opažanja temeljenog na iskustvu” (Siciliano, 2005:400).

Odabir tragedije kao preferiranog oblika drame, zapravo i sugerira vjersku idolatriju, a s obzirom na to da je tragedija vezana za kult Dioniza¹² i dionizijske svečanosti¹³, čini se prikladnom za vjerski obred. Mogli bismo, stoga, zaključiti, da je ovo jedan od razloga zbog kojih Pasolini, polazeći od ideje kulturnog teatra i promovirajući svoj teatar kao obredni teatar, odnosno kulturni obred, čiji je oltar pozornica, odabire tragediju kao savršen medij komunikacije. S druge strane, uzmemo li u obzir činjenicu da je i u starih Grka tragedija izražavala i pripovijedala o temeljnim vjerskim, političkim i nacionalnim pitanjima, ne čudi što je Pasolini u svojim tragedijama izražavao vlastite egzistencijalno – političke stavove te se i u tom smislu ovaj odabir čini opravdanim. Pasolini nas svojim teatrom ne tjera da gledamo dijalogizirani katekizam, nema tragova *propaganda fide*, a nije važno vjeruje li i u što vjeruje Pasolini, kao što nije bilo važno je li tisućljećima ranije, Eshil vjerovao u Zeusa. Ono što jest važno, uzidano je u poetsko-teatarsku komponentu njegovih drama te u mit što se uprizoruje. Pasolini, u duhu grčkih tragičara, pokušava predstaviti sakralnu komponentu kao da je i ona *mythos*. Prema svemu, čini se bitnim razlikovati vjerska uvjerenja i vjersku praksu, odnosno način iskazivanja religioznosti, pri čemu je posebno važno znati razlikovati instituciju kao predstavnika određene vjerske prakse od samih vjerskih uvjerenja. U tom smislu, Pasolinijeva ideološka uvjerenja ne prejudiciraju njegovo mišljenje o Crkvi kao instituciji i to nikako ne znači njegovo nijekanje vjere ili ignoriranje vlastite religioznosti¹⁴. Dapače, ona je vidljiva s jačim ili

12 Dionizijska je religija sadržavala orgijske obrede tijekom kojih su se sudionici prepuštali svojoj životinjskoj prirodi uz obilato nalijevanje vinom. Vino izaziva slabljenje volje i opadanje svijesti, koje izaziva prepuštanje i erotsku razuzdanost. Pokušavajući ovaj segment klasične tragedije povezati s Pasolinijevim teatrom, odmah pronalazimo analogiju, na primjer, u Pasolinijevom *Calderónu* ili *Orgiji*, gdje je ovo centralna tema, a učestalo spominjanje krvi u dramama, kao neizostavno dijela žrtvenog obreda, asocira na crvenu boju vina i gotovo da omogućuje vizualizaciju obrednog rituala.

13 Kazališne predstave u staroj atenskoj državi bile su dijelom dionizijskih svečanosti koje su bile priređivane tijekom blagdana u čast Dioniza, za vrijeme slavlja Malih Dionizija, Leneja i Velikih Dionizija. Prvotno je, uz nazočnost atenskih saveznika iz svih dijelova Grčke, bilo organizirano natjecanje tragičnih pjesnika samo za vrijeme Velikih Dionizija, jer je to bila najuglednija vjerska proslava. Ova je proslava trajala šest dana, a slavila se tijekom mjeseca ožujka i travnja (grčki mjesec Elafebolion), od čega su zadnja tri dana bila predviđena za natjecanje tragičkih pjesnika. Svaki je tragičar bio autor jedne tetralogije (tri tragedije i jedne satirske pjesme). Arhont, organizator natjecanja ždrijebom bi odlučio o redosljedu nastupanja i pratnji, koru i glumačkoj ekipi, a režiju je preuzimao sam pjesnik, koji je za prvu nagradu bio dobitnikom bršljanovog vijenca i imao ime vječno uklesano u mramorne ploče. Kasnije je uvedeno izdvojeno natjecanje komičkih pjesnika, da bi se 435. pr. Kr. natjecanje objedinilo i zajedno se natjecali i tragičari i komičari.

14 Svaka doktrina, ukoliko počiva na osnovnim pretpostavkama o moralu i istini, može se smatrati religijom. Paradoks leži u činjenici da se, u osnovi, marksistička doktrina sa svojim tezama o pravdi i jednakosti približava kršćanskom vjeronauku. U Italiji šezdesetih godina kontroreformistička se Crkva previše približila građanskim idealima zaboravljajući na Kristove riječi. Pasolini, apstrahirajući usporedbu Krista i Marxa, želi kazati da je Krist postojao oduvijek te da je na toj paradigmi Čovjek tijekom povijesti temeljio svoja uvjerenja. "...ništa od onoga što je povijesno dokazano, ne može biti izgubljeno; stoga se ne mogu izgubiti niti riječi Kristove. One su u nama, naša su povijest. Ja sam još uvijek (i još uvijek naivno) uvjeren, da je za dobrog građanina temeljito čitanje Evandjeļa dobra podloga za kvalitetnu marksističku

slabijim intenzitetom u cijelu Pasolinijevu opusu. U drami *Affabulazione*, Padre, nakon žestoke rasprave i unatoč postupnom uviđanju vlastite grešnosti i bespredmetnosti svoje unutarnje borbe, baš kao i svaki drugi vjernik, moli za utjehu:

PADRE: Oče naš koji jesi na Nebesima:
Evo tvoga sina koji je na zemlji, Oče...
Na zemlji je, dotučen, ne brani se više ...

(Pasolini, 2001: 492).¹⁵

Lik strpljivog svećenika pojavljuje se, baš kao i sjena Sofokla, dolazi i odlazi pun razumijevanja za hirove i neuobičajeno ponašanje oca, svlačenje, ceremonijalnu molitvu, neodlazak na posao (*Ovo je njegov način svjedočenja Boga i traženja njegove pomoći*), kršćanski nudeći utjehu, toplu riječ i nadu. To je ujedno i ruka pomirenja i simbolički pokušaj izlječenja, jer lik oca, razdiran unutarnjim sukobom i mučen grešnim mislima, utjehu više ne nalazi niti u višesatnoj molitvi. Nakon što svi izgube strpljenje zbog iracionalnog ponašanja glavnog lika (*Trebalo bi zvati liječnika, a ne svećenika!* – prema kojem se, dakle, pokazuje „pozitivističko“ nepovjerenje), lik svećenika – ispovjednika neumoljivo se i uporno pojavljuje pokušavajući ga „vratiti na pravi put“. Ipak, u konačnici se lik oca ne ispovijeda svećeniku, već je svojim dugim monolozima sam sebi ispovjednik, a čitatelj može samo pretpostavljati govori li to autor preko svog lika i koje je značenje te poruke.

Pasolini-čovjek je u svojoj vjeri maksimalno usamljen i podvojen. Njegovo svjesno-ja mu sugerira jedno, dok njegova podsvijest u očaju, u samoći svoje različitosti reagira kroz različite asocijacije. Anima¹⁶ u njemu nema s kime podijeliti svoje stavove, želje i strahove. Tako i u *Orgiji*.

praksu“. Pasolini, P.P., *Un corsaro del nostro tempo. Le belle bandiere*. Uredio Gian Carlo Ferretti. L'Unità/Editori Riuniti. 1977., str. 170-182. Komentirajući dalje Pasolinijevu sakralnu shemu navodimo razmišljanja Josepha L. Hendersona o sličnosti između Kristove religije i mita o Orfeju kojega vidi kao prauzor Krista, s jednom razlikom: orfičke su misterije održavale na životu staru dionizijsku religiju iz koje se su se i i razvile, odnosno promovirale ciklus rađanja, rasta, zrelosti i umiranja koji se ponavlja, dok kršćanska misterija ukazuje na konačnu nadu u sjedinjenje s Bogom. Više detalja vidjeti u: Jung, C. G. *Čovjek i njegovi simboli*. Mladinska knjiga. Ljubljana/Mladost. Zagreb. 1973., str. 141-145.

¹⁵ Izv. *Affabulazione*, 492: “Padre nostro che sei nei Cieli: Ecco un tuo figlio che, in terra, è padre... È a terra, non si diffonde più...” Drama *Affabulazione*, označavat će se u daljnjem tekstu s AF te navesti broj stranice.

¹⁶ „Jung definira animu oličanjem svih ženskih psiholoških težnji u muškoj psihi, kao što su neodređeni osjećaji i raspoloženja, proročke slutnje, sklonost za iracionalno, sposobnost za osobnu ljubav, osjećaj za prirodu, i – kao posljednje, ali ne i najmanje važno – njegov odnos prema nesvjesnom“. Jung, C.G. *Čovjek i njegovi simboli*. Mladinska knjiga. Ljubljana/Mladost. Zagreb. 1973., str. 177. Anima je, kao oličanje čovjekovog nesvjesnog, često prikazana u liku čarobnice ili svećenice, a dobar primjer pružaju i vračevi koji nose žensko ruho jer se za žene misli da su sposobnije za spiritističko povezivanje. Anima može poprimiti oblik erotske mašte. Ovdje se upotreba tog pojma čini prikladnim, posebice s obzirom na to da je u Pasolinijevim dramama prisutna ideja o hermafroditizmu, manifestiranom u primjeru travestije muškog glavnog lika iz drame *Orgia*, koji na kraju drame u činu oslobođenja navlači na sebe žensku odjeću i dozvoljava da to njegovo potisnuto “ženskoliko” izbije na površinu, ali i androginitim svojstvima likova u drugim dramama.

DONNA: Ima li možda nekoga da bi se pridružio
 Onome koga su objesili i prikovali na križ?
 Svijet žrtve i krvnika
 dva su odvojena svijeta, svijeta samoće
 (Pasolini, 2001:250).¹⁷

Svatko je u svojoj vjeri i u svojoj sudbini usamljen, poput Krista na križu, a razlozi izneseni (ili izmišljeni) protiv prognanih, odbačenih, okrivljenih, nisu toliko ni bitni. O tome svjedoči i Pasolinijeva biografska parabola, koju je moguće čitati kao neku vrstu laičkog katekizma, a u kojoj Pasolini (kojeg Fortini naziva „Quel Gesù-Pier Paolo“) (Pasolini, 1988:563), 'na kraju balade' pogiba smrću pravednika, kao mučenik ili neka *Christlike figure*, tj. *figura christi*. I žrtva i krvnik osjećaju se, svatko zbog vlastitih razloga, jednako usamljeni u svom svijetu. Žrtva zbog sudbine koja joj poput krpelja siše krv, a krvnik zbog sjene vlastite savjesti koja mu ne da mira i proganja ga.

Potpuno istinsko kršćansko predavanje, zadovoljstvo je bez premca, biti ponizan i prihvatiti poniženje i prihvaćanje sudbine onako kako je zapisano, jedini je pravi put u vječno blaženstvo.

DONNA: Zadovoljstvu kroz poniženje nema kraja:
 Osobito ako se smatraš nevinim
 (Pasolini, 2001:251).¹⁸

Pasolini je religiozan, a time i posramljen nekim životnim situacijama, velikim dijelom uvjetovanim onim što on naziva *la mia Diversità*. Višom se voljom dogodila ta njegova *Diversità/Različitost* koja mu je onemogućila prakticiranje i javno ispovijedanje njegove vjere, ali je on konformistički, bogobojazno pognuo glavu. Ipak, u jednom se trenutku Pasolini/Uomo pita:

UOMO: Čovjek kojeg je sudbinski dopalo,
 biti Različit,
 ne smije se, do vraga, cijeloga života niti pomaknuti, jer ostaje
 označen, uokviren u svojoj različitosti?
 (Pasolini, 2001:307).¹⁹

Odgovor nam daje sam Pasolini u *Affabulazione*:

PADRE: Ja i Bog se igramo skrivača:
 On se skriva u mom snu, a ja se, kao što sam, uostalom,
 Cijeloga života i radio, skrivam u stvarnosti.

17 Izv. *Orgia*, 250: “C'è forse qualcuno che fa compagnia a chi è impiccato o inchiodata in croce? Il mondo della vittima e il mondo del carnefice sono mondi separati, di solitudine.” Drama *Orgia* označavat će se u daljnjem tekstu s *OR PI* te navesti broj stranice.

18 Izv. *OR*, 251: “Il piacere di essere umiliati non ha fondo: soprattutto quando ci si considera innocenti”.

19 Izv. *OR*, 307: “Ma l'uomo a cui, porca miseria, è toccato il destino di essere DIVERSO, deve starsene tutta la vita fermo, segnato. Schedato, dentro la sua diversità?”.

Ako se u tom snu skrivao Bog,
zašto onda ja osjećam stid?

(Pasolini, 2001:482).²⁰

Njegova je *Diversità* nastala rođenjem, a nakon što je otkrio, na sve je načine pokušao sakriti, proživljavajući duboku intimnu borbu. Želio ju je zatamiti. Na početku ni sam nije shvaćao što ta različitost znači, pokušao je sebi objasniti zašto je različit i koliko ga ta različitost uvjetuje, koliko je snažna njegova bol i muke kroz koje prolazi zbog nemogućnosti da se uklopi. Objašnjavajući pojavnost sna, simbole i podsvijest, Jung, čiji je rad Pasolini posebno poštovao, nam daje sasvim logično objašnjenje: „Što je veći utjecaj predrasuda, maštarija i djetinjastih želja na svijest, to više postojeći rascjep postaje neurotičnom disocijacijom i vodi k više ili manje krivotvorenom životu, vrlo udaljenom od zdravih nagona, prirode i istine“ (Jung, 1973:50).

U *Orgiji*, u dugom monologu, Uomo isto tako razmišlja o uzrocima vlastite različitosti, o stanju koje ostaje nepromijenjeno i koje, ako se otkrije, samo izaziva neugodnosti:

UOMO: Ima li pravo Različitost ostati uvijek ista?
I u tom slučaju ne biti ništa drugo doli potvrda skandala?
(Pasolini, 2001:247).²¹

U svim svojim dramama podvojeni Pasolini-lik žali zbog toga svoga stanja, žali zbog toga što mu *Diversità* uvjetuje život, žali što se ne može uklopiti. Tako i u *Orgiji* Uomo:

UOMO: Što je, zapravo, Različitost –
Kad se ona sama od sebe ne razlikuje –
Je li ona je tek riječ kojom se negira pravilo?
(Pasolini, 2001:247).²²

On se ponajprije boji zbog svega što o sebi pomalo otkriva, a potom skriva stid zato što je drukčiji. Njegova je *Diversità* zadana i nepromjenjiva, ali što ona predstavlja? Odstupanje od pravila? Koja je to viša sila koja postavlja pravila, a sama ih, potom, krši?

UOMO: To je, međutim, neprirodno ...neprirodno!
Neprihvatljivo je i skandalozno, zar to ne znaš,
na vlastitom primjeru potvrditi opće pravilo?
(Pasolini, 2001:297).²³

20 Izv. AF, 482: "Io e Dio giochiamo a rimpiattino: lui si nasconde dentro il mio sogno, e io, del resto, come per tutta la vita, mi nascondo nella realtà. Ma perché, se in quel sogno si nascondeva Dio, ne provo tanta vergogna?"

21 Izv. OR, 247: "Ha diritto la Diversità a restare sempre uguale a se stessa? A non essere altro, in tal caso, che verifica di scandalo?"

22 Izv. OR, 247: "Cos'è insomma la Diversità, quando essa stessa non divenga diversa da sé, se non un puro termine di negazione della norma?"

23 Izv. OR, 297: "E invece è innaturale...innaturale! No lo sai che è intollerabile e scandaloso verificare nel

U konačnici, prisutna je tu i ljutnja i rezigniranost što mu nije moguće išta promijeniti, ali i što ne može promijeniti društvo i natjerati ih da prihvate pozitivne osobine karaktera, ono što je lijepo i ljudsko u njemu, da ga prihvate kao pojedinca.

Duboka spazmodična bol je ona emocija koju prvu uočavamo u ovim recima i pitamo se koliko je duboka patnja onoga koji se iz dana u dan, godine u godine, odlučio pretvarati da je nešto drugo, netko drugi, vlastiti dvojniki koji stalno mora smišljati neke nove istine. U *Pilade* on rezignirano zaključuje:

VECCHIO: Različito, upravo tako. Ali prava Različito, ona koju mi ne razumijemo, kao jedna narav koja drugu ne razumije, to je Različito koja vodi u skandal (Pasolini, 2001:284).²⁴

Stoga je samoubojstvo ili ubojstvo, o kojima Pasolini govori kao načinu potpunog sjedinjenja sa samim sobom i brisanja svih evidentnih problema, njemu najizglednije rješenje koje donosi mir i spokoj.

Evandjenje po Pier Paolu

Pasolini posebnu pozornost posvećuje tradiciji i prošlosti uz egzaltirano veličanje nepatvorenog seoskog načina života (*campania felix* koji uživa nepodijeljenu i neizostavnu potporu Katoličke crkve). Poveznicu između ruralnog i religije vidimo u činjenici da je upravo seoska populacija svojim načinom života oduvijek bila najveći i najdosljedniji sljedbenik vjere. Seoska populacija u potpunosti je organizirala svoj život prema doktrini vjere, što bi Crkva trebala znati cijeniti umjesto što je, kako kaže Pasolini, skliznula u kulturni iracionalizam, formalizam i pragmatizam tim više što se katolička podjela godine ne poklapa s onom prirodnom čiji ritam ne diktiraju bizarna imena svetaca nego godišnja doba te udaljava čovjeka od Majke Prirode (Leopardi, još jedan *diverso, docet*).

U članku objavljenom 1975. godine u *Corriere della Sera*, komentirajući odnos Crkve i talijanske građanske elite, Pasolini govori o tradiciji i degradaciji društva. Žalosti ga da su: „Građanski stalež i svijet seljaka bili su sve do jučer jedinstveni. Talijanski građanski stalež stvoren je iz seljačkog, a svi su seljaci (kako je govorio Lenjin) građani, barem potencijalno. Moral je bio jedinstven, pa tako i retorika. Unatoč velikim oscilacijama između talijanskih ‘kultura’ – često povijesno miljama udaljene jedna od druge, vrijednosti su se građanskog svijeta i seljaštva suštinski podudarale” (Pasolini, 2006: 94).²⁵ Fašistička Italija (*stato poliziesco fascista*) i demokršćanska Italija (*stato poliziesco democristiano*) u službi su kapitala i korupcije te su kao

proprio caso la regola generale?”

²⁴ Izv. *Pilade*, 284: “La Diversità, appunto. Ma la vera Diversità, quella che noi non comprendiamo, come una natura non comprende un'altra natura, una diversità che dà scandalo.” Drama *Pilade* označavat će se u daljnjem tekstu s *PI* te navesti broj stranice.

²⁵ Članak od 25. siječnja 1975. godine. *L'ignoranza vaticana come paradigma dell'ignoranza della borghesia italiana*.

takvi doprinijeli da se iskonske vrijednosti zagube, pretvarajući talijansko društvo u konzumentsko uz naglasak na igre moćnika. Rezultat svega je da: „Kodeksi posebnih ruralnih kultura, valjanih (kako sam i rekao) u vlastitom kontekstu, postaju smiješni i provincijalni ako ih se razmatra na nacionalnoj razini, a postaju monstruozi ako ih Crkva instrumentalizira s obzirom na to da njihova religioznost nije katolička [...]“ (Pasolini, 2006:96). Crkva se sada, prema Pasoliniju, neskriveno „otkriva i formalno odvaja od nauka Evanđelja“ (Pasolini, 2006:192)²⁶ pri čemu je došlo do „degeneracije milosrđa“, jer je izvorno značenje riječi ‘milosrđe’ napušteno. Čini se da Crkva ne prihvaća stvarnost, jer priznaje jedino institucionalnu vlast, zatvarajući oči pred realnošću. „Povijest Crkve je povijest moći i prijestupa moćnika: ali ono što je još gore, posebice uzevši u obzir zadnjih nekoliko stoljeća, jest povijesno neznanje.“²⁷ Pasolini, stoga, misli da bi se Crkva, kako bi mogla funkcionirati prema Kristovom modelu razumijevanja i poniznosti, trebala osloboditi same sebe, odnosno želje za vlašću. Tim više što Pasolini vidi religiju (koju bi Crkva morala znati utjeloviti) kao spas od hipertrofiranog kapitalizma: „U zaključku želim kazati da ‘suprotnost’ religiji nije komunizam (koji je, iako je od građanske tradicije preuzeo laički i pozitivistički duh, u suštini vrlo religiozan); već je ‘suprotnost’ religiji kapitalizam (okrutan, nemilosrdan, ciničan, izvorno materijalistički, uzrok izrabljivanja čovjeka, kolijevka kulta vlasti i moći, jezivi inkubator rasizma)“ (Pasolini, 1999:859).

Pasolini duboko žali i tu je opet blizak Leopardijevoj poetici, za vremenima naših otaca koje je nepovratno prošlo (*Želio bih se vratiti natrag u vrijeme kad samo mogao sanjati*), želeći zadržati kontakt i sjećanja na ta vremena, ali i model seoskog života, jer su protagonisti toga načina života imali osjećaj za sveto, vjeru i tradiciju. Tako u *Orgiji Uomo* kaže:

UOMO: Iz prošlosti se sjećaš samo mira: zapravo
seljaci i žive u miru, a
seljaci su ljudi prošlosti.
One prošlosti koja se činila sretnom prije
rođenja dva nesretna crva (Pasolini, 2001:283).²⁸

²⁶ U članku pod nazivom *La Chiesa, i peni e le vagine*, a komentirajući tiskanje *Sacrae Romanae Rotae Decisiones*, u nakladi Giorgio Borletti Editore, 1974., Pasolini se žestoko obrušava na Crkvu optužujući je za posvemašnju hipokriziju, zaboravljanje vlastite doktrine i intoleranciju. Više detalja vidjeti u: Pasolini, P.P. *Scritti corsari*. Garzanti Editore. Milano. Reprint 2006., str. 192-197.

²⁷ Pasolini u članku *Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al potere* optužuje Crkvu za jednoumlje i kulturicid povodom određenih komentara iz crkvenih krugova objavljenih u *Osservatore Romano* koji su se odnosili na njegove redateljske uspjehe. Pasolini, P.P. *Scritti corsari*. Garzanti Editore. Milano. Reprint 2006., str. 82-87.

²⁸ Izv. OR, 283: “*Del passato ricordi solo la pace: infatti è in pace che vivono i contadini, e contadini sono gli uomini del passato. Quel passato che ci sembra felice: vigilia della nascita di due vermi infelici.*”

Prošlost je bila puno poštenija i idiličnija, neovisno o tome je li to bila davna ili recentna prošlost, a naši oci su nevjerojatno angažirano stvarali ovaj svijet (koji mi u svojoj bahatosti uništavamo).

UOMO: Huni i Langobardi sagradili su mali hram
od najtvrdjeg i najbjeljeg kamena;

Etruščani su napravili sedreni grob
s ružičastim spolovilima (Pasolini, 2001:255).²⁹

Nisu postojale tolike oscilacije u klasnim razlikama, kao što je to slučaj sada, a religija je pružala određenu sigurnost i utjehu.

DONNA: Vjera je učinila svih jednakima
još i prije Krista; a ja se sjećam da se i prije
molilo na isti način;
i po gustoj magli i u vedrim danima
sa suncem nasred plavog neba; i u hladnoći (Pasolini, 2001:271).³⁰

Upravo to je ono što Pasolini zamjera Crkvi kao instituciji, činjenicu da je i ona, prateći razvoj društva i 'civiliziranog' zapadnjačkog stila života, posegnula za konformizmom i zaboravila svoj izvorni poziv i nauk. Crkva bi, stoga, trebala preispitati svoj pristup čovjeku, društvu, ali i vjeri, jer u protivnom neće imati snage zaustaviti već započeti proces dekadencije.

Religija predstavlja tradiciju i poveznicu s prošlošću, nešto što je konstantno, trajno i nedodirljivo. Govoreći u *Pilade o divinità del Passato* ističući činjenicu da *Prošlost ne može umrijeti*, on govori o važnosti tradicije i poštivanju svega onoga što je stvoreno.

ELETTRA: Ah, da se nisi usudio razbiti nit koja
nas veže s prošlošću, tamo gdje vlada svjetlost!
Svjetlost koje smo siti, ali nezasitni; svjetlost
koja već stoljećima njedri razloge bivstva
u svakom činu i trenutku postojanja polisa;
svjetlost koja je spašena od skandala... (Pasolini, 2001:371).³¹

Impresionira mudrost naših predaka koji su oduvijek znali slijediti razum. Razum znači i oprez kojega nikada dovoljno i koji nas treba voditi prema budućnosti. Razum nas, s jedne strane kontrolira i upućuje kako da ne griješimo, a s druge strane se možemo osloniti na tradiciju, svjetlost koja nas je sačuvala tokom stoljeća i koja simbolizira čuvanje integriteta.

29 Izv. OR, 255: "L'Unno o il Longobardo avevano fatto un tempietto della più dura e bianca delle pietre; l'Etrusco aveva fatto una tomba di tufo con sessi rosa."

30 Izv. OR, 271: "La religione rendeva tutto uguale fin da prima di Cristo, e io ricordo che anche prima si pregava allo stesso modo, Nelle nebbie profonde o nei giorni sereni col sole in mezzo al cielo azzurro e freddo."

31 Izv. PI, 371: "Ah, tu ora non osare di spezzare la catena che ci unisce al passato dove regna la luce! la luce di cui siamo sazi e insaziabili; la luce che dal profondo dei secoli dà ragione di essere a ogni istante e atto della città; la luce che si salva dallo scandalo..."

Svjetlost ...svakodnevne vjere, stih je koji se opetovano pojavljuje kao lajtmotiv u cijelom opusu. U *Orgiji* se isti stih pojavljuje nekoliko puta. *La luce*, svjetlost, povezana s riječju *religione*, vjera, može se tumačiti na više načina. Ona može biti simbol sakralnog i implicirati sva vjerska tumačenja. Može označavati transcendentno, božansko, vrhovno, nedostižno biće koji na nas gleda iz *celestinskih* visina nudeći poslije ispovijedi i pokajanja potpuni oprost grijeha.

Jednako tako svjetlost metaforički predstavlja *ratio*, razum koji prevladava, superiornost i sposobnost intelektualne spoznaje da nadvisi osjetnu.

Svjetlo može označavati slobodu življenja i donošenja odluka i sve ono što beskompromisna sloboda podrazumijeva. U tom smislu je svjetlost često samo nedostižan san, nestvaran, jer nije realiziran:

DONNA: Svjetlost, kako kažeš, je tek san
(pod svjetlošću mjeseca):
mogu se još odupirati (Pasolini, 2001:269).³²

Svjetlost dana i noći dva su antipoda razdvojena tankom crtom sutona koji objedinjuje danje svjetlo i pretvara ga u noć koja svijetli u mjesječevom³³ srebrnastom svjetlošću, upozoravajući da nas samo prozračna nit dijeli od pogrešne odluke, odabira krivog pravca i metaforičnog odlaska prema krivom svjetlu koje moguće vodi u propast.

U *Pilade* zbor moralistički progovara i prekora Pilada. Nabrajajući mu grijeha, prigovarajući mu zbog onoga što je učinio. Najozbiljniji prigovor jest nepoštovanje svoje vjere, a time i prošlosti i tradicije koja nam ukazuje kako se postaviti prema budućnosti.

CORO: U konačnici, on psuje našu vjeru.
A o tome nećemo kazati isto što bi rekli naši stari,
i ono što bi rekli sinovi bolesno privrženi očevima,
nećemo vikati zbog oskvrnuća,
već ukazati na grešku (Pasolini, 2001:396).³⁴

Konstantne digresije o vjeri i sakralnim simbolima nalazimo u potresnoj povijesnoj jednočinci *I Turcs tal Friùl*. Prva rečenica drame započinje invokacijom: *Cristo, pietà del nostro paese*. Pasolini dalje nastavlja u istom tonu zazivajući božansku pomoć i spas, sjetno evocirajući ruralni ambijent kao inkubator tradicionalno religioznog stila života (*Ovdje smo bili Kriste, s našim kolicima, s našom lopatom, s našim gnojivom, s našom Crkvicom*), iako ne bez ironije i resigniranosti s obzirom na činjenicu da

32 Izv. OR, 296: "La luce, come dici, è appena un sogno (dietro a quella della luna): posso ancora resistere".

33 Stari Kinezi povezivali su mjesec s božicom Kwan-Yin, dok ga druga društva prikazuju kao božanstvo. Arhetipsko shvaćanje Mjeseca navodi nas da Mjesec asociiramo s ljubavlju i romantikom. U Pasolinija bismo ovaj simbol mogli tumačiti dvojako: prihvatiti tumačenje o božanskom providenju, što bi se uklopilo u Pasolinijevu 'sakralnu' shemu, ali i povezati s načinom izražavanja ljubavi likova jedan prema drugom.

34 Izv. PI, 396: "Infine, egli bestemmia la nostra religione. E su cio non diremo ciò che avrebbero detto i vecchi e che direbbero i figli malamente attaccati ai padri: non urleremo al sacrilegio: indicheremo l'errore".

očekivana Božja pomoć izostaje: *Kakvo je ovo čudo, Gospodine, da ti još živiš, kad će sve oko nas, što je sad živo kao da će zauvijek živo i ostati, biti uništeno, nestati, biti zaboravljeno?* (Pasolini, 2001:42).³⁵

U ovoj se drami pojavljuju motivi zajedničke molitve, koji žele promovirati ideju teatra kao vjerskog rituala, zavjetne crkvice³⁶ kao vječnog obećanja vjere i razočaranja zbog evidentne indiferentnosti više sile i preferencije velikih urbanih, u odnosu na bespomoćne male ruralne sredine: *Bog nas ne gleda. Tko zna što on misli, gore, na Nebesima! Da smo u gradu, u nekom velikom mjestu, na planini, možda bi nas i primijetio. Ali ovdje, u dnu polja, izgubljeni u četiri kuće posivjele od dima, u nekoj rupi furlanskoj, kako bi se Gospodin uopće i mogao zabrinuti za nas?* (Pasolini, 2001:45).³⁷

Govoreći o prošlosti i tradiciji, Pasolini je nostalgičan, ali i rezigniran i ožalošćen jer su se tragovi prošlosti u sadašnjosti zagubili i ustuknuli pred modernim tempom koji donosi korupciju.

UOMO: Iz prošlosti, samo se sjeća mira: u stvari,
seljaci i žive u miru,
a seljaci su svi ljudi od prošlosti (Pasolini, 2001:283).³⁸

Pasolini izražava bojazan da bi moderan ritam i način života mogao uništiti sve kvalitetno i dobro što su učinili i naučili nas preci. Huni, Longobardi, Etrušćani, svi su oni ostavili traga, gradili hramove, nadgrobne spomenike:

DONNA: Moja majka je pripremala piletinu s kaduljom
i kruh ispod peke od žutog brašna.

UOMO: Jedan je otac išao u ured;
Drugi otac je postavljao nove kupe na krov;
Treći je marširao s vojnicima,
A ipak su se razumjeli.

DONNA: Stare su Mletačke robinje i robinje Pijemonta
ili vatikanske države preklinjale s maslinovim grančicama,
okrenute prema namrštenom nebu (Pasolini, 2001:255).³⁹

35 Izv. *I Turcs tal Friul*, 42: "Che miracolo è questo, Signore, che Tu debba vivere ancora, quando tutto qua attorno, che adesso è vivo, come se dovesse rimanere vivo per sempre, sarà distrutto, sparito dimenticato?" Drama *I Turcs tal Friul* označavat će se u daljnjem tekstu TF te navesti broj stranice.

36 Zavjetnu crkvicu Sv. Križa, podignuli su stanovnici Casarse koji su izbjegli pokolj, što potvrđuje povijesna dokumentacija. U drami se Giovanni Colussi zavjetuje da će podići spomenutu crkvicu ako budu pošteđeni. U istoj crkvi održana je misa zadušnica i pogrebni obred za Pasolinija i brata Guida. Prema Zigaininoj tezi, Pasolini je u svojoj drami predvidio svoj i bratov pogrebni obred i plač njihove majke. Više detalja vidjeti u: Zigaina, G. Pasolini i smrt. Grafički zavod Hrvatske. 1990., str. 32-33.

37 Izv., TF 45: "Dio non ci guarda. Chissà a cosa pensa Lui lassù, nel Cielo! Se fossimo in una città, in un paese grande, su una montagna, forse si accorgerebbe di noi. Ma qui, nel fondo dei campi, sperduti in quattro case grigie di fumo, in un buco del Friuli, come fa il Signore a preoccuparsi di noi?"

38 Izv. OR, 283: "Del passato ricordi solo la pace: infatti è in pace che vivono i contadini, e contadini sono tutti gli uomini del passato."

39 Izv. OR, 255: "Mia madre faceva il pollo con la salvia, e la torta di farina gialla, sotto la cenere. UOMO:

Povijesno gledajući, od predaka smo naslijedili gotovo sve, od načina gradnje kuća, crkava, lukova, do različitih običaja i iskustva ratovanja. Glagol *fare* (raditi) u izvorniku je pisan kurzivom i upotrebljava se isključivo u prošlom vremenu (radili su, napravili su) što opet odražava Pasolinijevu zadivljenost prošlošću i nepatvorenim i jednostavnim, ali konstruktivnim i kvalitetnim načinom života, za razliku od sadašnjosti koja to nije. Ipak, nisu bez alegorije zadnja dva stiha koja govore o Vatikanu i nebu koje predbacuje i ljuti se na molitve i mahanje grančicama masline.

Pasolini, kao i u gornjem primjeru alegorije, zna biti ironičan, što lako možemo tumačiti gubljenjem snage vjere. Tako, na primjer, u *Calderónu*, Pasolini ironično ukazuje na automatizirani uzorak ponašanja klera, koji generalno ne pristupa pojedincu individualno, već, umjesto po vokaciji, reagira po inerciji, konformistički, što je u suprotnosti s njihovim izvornim poslanjem:

DOÑA ASTREA: Mi smo dobre katolkinje i barem imamo utjehu isповijedi. Ali ponekad neka prijateljica, ili prijatelj ili vlastiti unutarnji glas, vrijeđe više od ispovjednika. On radi svoj posao i razrješuje, pa makar i protiv Božje volje [...] (Pasolini, 2001:668).⁴⁰

Preferirano sredstvo komunikacije i očuvanja tradicije jest dijalekt. Pasolini u nekim dramama i prijevodima koristi dijalekt. U odnosu na standardni jezik, dijalekt je medij koji objedinjuje običaje i svjedoči o povijesti, a furlanski se dijalekt savršeno dobro uklapa u Pasolinijeva razmišljanja o prošlosti i religiji te svjedoči o njegovim nastojanjima za rehabilitacijom lokalnog (ruralnog) u odnosu na nacionalno (urbano).

Suptilna simbologija svetog

Nebrojene su stvari izvan dosega ljudskog poimanja pri čemu čovjek stalno koristi određene simbole koje ne može u potpunosti niti shvatiti ni odrediti, unatoč brojnim pokušajima tumačenja. Svjesna upotreba simbola jedan je od načina poopćavanja, a kad nazivamo nešto vjerskim ili božanskim, zapravo karakteriziramo određene slike temeljene na dogmatskom, na vjerovanju, a nikad na činjenicama. Arhetipski vjerski simboli omiljena su stilska sredstva, metafore koje brojni autori obilato koriste u svojim djelima. Ovi se tzv. 'kulturni simboli'⁴¹ kako ih naziva Jung često spominju i

*Un padre faceva la strada dell'ufficio; un altro padre faceva il tetto di tegole nuove; un altro ancora faceva delle marce coi soldati, e così si comprendevano fra loro, DONNA: Le vecchie schiave di Veneziani o di Piemontesi o dello Stato Vaticano, facevano scongiuri, contro il cielo che brontolava, con frasche di ulivo.*⁴⁰

⁴⁰ Izv. Calderón: „Noi siamo buone cattoliche, e dunque abbiamo il sollievo della confessione. Ma qualche volta un'amica, o un amico, o il proprio spirito, valgono più d'un confessore. Lui fa il suo mestiere, e assolve magari anche contro il parere di Dio". Drama Calderón označavat će se u daljnjem tekstu s CA, 668.

⁴¹ Jung, razlučujući tzv. prirodne (nesvjesni sadržaji psihe uz velik broj varijacija arhetipskih slika) od kulturnih simbola kaže: „Kulturni se simboli upotrebljavaju za izražavanje vječnih istina, a doživjeli su brojne preobrazbe postajući, tako, kolektivne predodžbe koje su prihvatila sva civilizirana društva. Kulturni

isprepleću u svim Pasolinijevim dramama. Simbol *Pasque* koji se stalno spominje u *Orgiji*, u kršćanskoj mitologiji predstavlja uskrsnuće i život. *Pasqua* u kombinaciji sa simbolima svjetlosti i bjeline može simbolizirati raskršćavanje sa prošlošću, odluku da se napravi nešto novo, ali i nadu u svjetliju, drukčiju budućnost. U Pasoliniji se često pojavljuje simbol svjetla (*luce*), koji, kako je već rečeno, može označavati razum, slobodu, važnu odluku, ali i svjetlo sunca koje se pojavljuje u tami. U mnogim društvima i vjerovanjima prikaz sunca kao izvora svjetlosti označava određeno neobjašnjivo religijsko iskustvo.

„Vjerski simboli daju smisao ljudskom životu“, smatra Jung i kaže: „Moderni čovjek ne shvaća do koje ga je mjere njegov ‘racionalizam’ (koji je uništio njegovu sposobnost reagiranja na božanske simbole i ideje) prepustio milosti psihičkog podzemlja. On se oslobodio ‘predrasuda’ (ili tako misli), ali je u tom procesu izgubio svoje duhovne vrednote u doista opasnoj mjeri. Njegova se moralna i duhovna tradicija raspala i on sada, poradi tog rasula, ispašta u zbuđenosti i razdvojenosti širom svijeta“ (Jung, 1973:94). Konstatacija da je čovjek, u nastojanju da uhvati korak s modernizacijom i da iz sebe izbací sve ono što bi se moglo smatrati tradicionalnim, čak primitivnim, izgubio duhovno naslijeđe, je potpuno točna. Negiranjem prošlosti, uskraćujemo sebi velik dio budućnosti.

U Pasolinijevim se tragedijama često pojavljuje simbol križa i raspela (*crocefisso*)⁴², ali i popratne geste uz molitvu i znak križa prije spavanja (*In nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo*). Molitvom se želi osigurati mir novog sutra, dana koji tek ima doći, a zazivanje pomoći Neba i ufanja u neku novu – staru vjeru i nadu (*Svaki Bog koji je nestao se vratio*), upravo potvrđuje gornju tezu o tradiciji kao neophodnom elementu budućnosti. Jung smatra da „taj golemi gubitak tradicije nadoknađuju simboli naših snova“ (Jung, 1973:95).

U jednom trenutku sve postane nepotrebno i gubi smisao, a jedino vjera ostaje (*U ekstazi svijet nestaje i ponovno se pojavljuje Bog*). *Dio* ne mora uvijek označavati Boga i božansko u klasičnom smislu, on može biti metafora koja označava hrabrost, Pasolinijevu transhumanizaciju⁴³, vlastitu slobodu, ili neki drugi važan simbol

simboli sadržavaju mnogo svoje izvorne božanstvenosti (numinosity) ili “čarobnosti“. Čovjek je svjestan toga da ti simboli mogu izazvati duboki emotivni odaziv u nekih pojedinaca, [...]Oni su važni sastojci našega duhovnog oblikovanja i bitne snage u izgradnji ljudskog društva; i ne mogu se iskorijeniti bez ozbiljnoga gubitka.“ Više detalja vidjeti u: Jung, C. G. *Čovjek i njegovi simboli*. Mladinska knjiga. Ljubljana. 1973., str. 93.

42 Drveno raspelo može posredno simbolizirati više značenja. Prvenstveno ono može simbolizirati žrtvovanje ili smrt (razapinjanje Isusa na drvo), ali može simbolizirati i evoluciju fizički rast ili psihološko dozrijevanje, a jednako tako biti i falusni simbol. Simbol falusa različito se tumači u različitim kulturama, a osobito je važan u hinduskoj religiji u kojoj predstavlja sveobuhvatan simbol (lingam je falus koji predstavlja boga Šivu u hinduskoj mitologiji).

43 „Transhumanizacija je duhovno uzašašće, svetost, ponesenost u “treće nebo““. Zigaina definira Danteov neologizam “*trasumanar*“ kao „nadjudsko stanje riječi“. Pojam je preuzeo Pasolini, ali s drugim značenjem, kako tvrdi Zigaina u *Pasolini i smrt* vrlo iscrpno objašnjavajući značenje ovog pojma (aludirajući na Pasolinijevu zbirku pjesama *Trasumanar e organizzar*). Više detalja u: Zigaina, G. Pasolini i smrt. Grafički

koji označava prekretnicu. Ipak, najčešće se pojavljuje u izvornom značenju, a bogobojaznost i poniznost je prisutna u svim dramama (*Bio sam prestravljen ucjenom vjere*) jer se u Pasoliniju trajno odvija borba između onoga što jest i onoga čovjeka koji bi (konformistički, jer tako bi bilo puno jednostavnije) želio biti.

U drami *Pilade* se pojavljuje božica Atena i druga božanstva kao simboli vjerske idolatrije, ali i biblijski katastrofična pretkazanja (o potopu) prilagođena suvremenom životu, koja će se dogoditi na najsvetiji kršćanski dan, u nedjelju⁴⁴ *senza tramonto*:

EUMENIDI: Bit će to vječan dan: Nedjelja.

Samo će životinje – psi, volovi, kokoške –

vjerovati da se nastavljaju praznici,

i lajat će, mukati i čeprkati zemlju,

obuzeti onom vjerom koja nema drugih načela

osim rumenila iz kojeg se rađa sunce

i nema drugog svršetka osim rumenila u kojem umire

(Pasolini, 2001:407).⁴⁵

Donna, lik iz *Orgije*, kao da želi biti kažnjena i ispaštati zbog grijeha, kao da želi okajati svoje vlastite, grijeha svojih roditelja, ili grijeha drugih, pa tako kroz sadomazohističku verbalnu igru, a onda i tjelesno kažnjavanje, bespogovorno prihvaća sve kazne koje je Uomo za nju smislio. Potpuno se predaje, a njezino najveće perverzno zadovoljstvo jest u potpunoj dehumanizaciji same sebe. Ta je dehumanizacija započela činom rađanja, nastavila se kroz obitelj i kroz gubitak privatnosti i intime u nametnutom suživotu s prepotentnim i pohotnim ocem. Njen spas jest u dehumanizaciji⁴⁶, potpunoj podređenosti⁴⁷ i ispaštanju. Ona se očito

zavod Hrvatske. 1990., str. 201-206. Pojam spominje i obrazlaže i Nižić u: *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti del Convegno Internazionale. Dubrovnik, 8-11 settembre 2004. A cura di Morana Čale, Tatjana Peruško, Sanja Roić. Alessandro Iovinelli. Collana della rivista Studia Romanica et Anglicae Zagabrientia, Vol.3, FFPRESS & IIC Zagabria, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Zagabria, Istituto Italiano di Cultura. Čakovec, 2008. Nižić, Ž. P.P. Pasolini, Calderon - *La vita è tre sogni (La vendetta pneuma del diverso)*, str. 479-480.

44 Krist se uzdiže u Uskrsnu nedjelju da bi sjeo zdesna Bogu. Njegovo uskrsnuće događa se jednom zauvijek (ne kao u drugim religijama (npr. reinkarnacija)). Upravo po uskrsnuću Krista se kršćanstvo se razlikuje od drugih religija.

45 *Izv. PI, 407: "Sarà un infinito giorno di Domenica: solo gli animali – cani, buoi, galline – crederanno che i giorni feriali continuano, e abbaieranno, muggiranno o rasperanno la terra, presi da quella religione, che non ha altro principio che il rosa il cui nasce il sole e altra fine che il rosa in cui muore"*.

46 Dehumanizacija nije isto što i transhumanizacija. Transhumanizirati znači uzvisiti se, izdignuti se iznad ljudske naravi. Pod pojmom dehumanizirati misli se poništiti, lišiti ljudskog, uništiti duh. Pojam upotrebljava C G. Jung u Čovjek i njegovi simboli u prijevodu M. i I. Salečić. Mladinska knjiga, Ljubljana, 1973.

47 Jung kaže da se „motiv pokoravanja kao bitni stav u pokretanju uspješnog obreda inicijacije jasno vidi kod djevojaka i žena. Kod njih obred prijelaza od početka ističe njihovu bitnu pasivnost, koju pojačava fiziološko ograničenje njihove autonomije što im ga nameće menstrualni ciklus. [...]Stoga se ona voljno predaje svojoj ženskoj funkciji, kao što se muškarac predaje ulozi koja mu je namijenjena u zajedničkom životu njegove grupe. S druge strane, ona prolazi, i to ne manje od muškarca, kroz svoja inicijacijska iskušavanja snage, koja vode krajnjem žrtvovanju, kako bi se iskusilo novo rođenje.“ Cit. djelo. str. 132.

nadovezuje na tradiciju *toposa* „donna oggetto“ s početka Novečenta vrlo prisutnog u futurističkom i grotesknom teatru. Pasolini kroz likove čovjeka i žene, opsjednute vlastitim (bolesnim, depresivnim, perverznim) mislima i porivima koji ukazuju na strahove i fobije, ujedno iskazuje i svoje osobne opsesije u pogledu svoje najdublje intime. Donna i Uomo su likovi bez imena što samo potvrđuje njihovu dehumanizaciju. Bezimeni lik žene obezvrijeđen je i anuliran kroz sadističko izživljavanje muškarca, koji je, s druge strane, sam sebe obezvrijedio upravo kroz to izživljavanje. Žena simbolizira i prinosi fizičku žrtvu, žrtvuje sebe, obredno predaje svoje tijelo te prolazi kroz čistilišne muke, čime doživljava preobraćenje i spas.

Kroz Pasolinijev opus često se pojavljuju autoerotske scene koje trpe različita tumačenja. Među ostalim, naglašavaju temu o ‘različitosti’ i pojavu fobija koje se vezuju uz podvojenost lika u pojedinim situacijama, indirektno usmjerenim na nesvjesno razotkrivanje sklonosti pojedinca. Osim toga, samozadovoljavanje podrazumijeva ‘nezadovoljavanje’ od strane drugih.

U gotovo cijelu Pasolinijevu opusu obnavlja se mit sna kao bijega od stvarnosti i podsvjesnog kao utočišta. Ako prihvatimo tezu da gubitak tradicije možemo nadoknaditi kroz simbole naših snova, onda možemo prihvatiti i da je san, kao simbol koji se ciklički pojavljuje u cijelu Pasolinijevu djelu, ciljano usmjeren na indiciranje simbola za kriptografsko čitanje tragedija. Tradicija za Pasolinija ima iznimno značenje i on je kroz simbol sna i kolektivnog arhetipa (simbola koji su poopćeni i sadržani u kolektivnoj memoriji), pokušava dohvatiti. Postoji i arhetipska razina sna – misterija ponuđene ljudske žrtve. „Upravo zato što je misterija, izražava se obrednim činom koji nas svojim simbolizmom nosi daleko natrag u čovjekovu povijest. Kad u navedenom primjeru čovjek leži raširenih ruku na oltaru, uvidamo vezu s činom što je čak primitivniji od onih koji su se izvodili na kamenom oltaru hrama u Stonehengeu. Tu, kao i na mnogim primitivnim oltarima, možemo zamisliti godišnji suncostajni obred spojen sa smrću i ponovnim rođenjem mitološkog junaka“ (Jung, 1973:122).

Povezujući još jednom Pasolinijev odabir oblika drame, tragediju, s klasičnim teatrom, prisjetimo se da je u sredini grčkog amfiteatra redovito bio žrtvenik za prinos žrtve slavljenom božanstvu. U tom svjetlu treba gledati i žrtve u Pasolinijevim dramama, kao tragične junake koji prinose žrtvu ili se sami nude kao žrtve, strpljivo prihvaćajući svoj usud u nadi ponovnog rođenja.

Pisanje smrti

U cijelu Pasolinijevu opusu konstantno je prisutna tema smrti. On intenzivno razmišlja i svoja razmišljanja zapisuje kroz neku vrstu morbidne i šifrirane *autofiction*. Prema svjedočenju biografa, Enza Siciliana, Pasolini je, među ostalim, o tome zapisao: „Misli toliko snažno na smrt je jedna od najsladših navika koju čuvam još od vremena adolescencije“.

U Prologu *Orgije*, Uomo kaže:

UOMO: Nisam dugo mrtav. Moje tijelo se njiše o konopu, čudno odjeveno. Još odjekuju moje zadnje riječi, ili „Konačno jedan koji je dobro iskoristio smrt“ (Pasolini, 2001:245).⁴⁸

Prije smrti, kao u filmu, prolaze mu u obliku flashbacka, manje ili više značajne, scene iz života. Ova nas scena uvodi u sljedeću i dalje se lančano povezuje poput filmskih sekvencija, od kojih nam svaka sekvencija prikazuje sličicu iz života, a sve se slike savršeno dopunjuju i slažu u sveukupni mozaik.

Protagonist je bespogovorno i konformistički prihvatio sve ono što mu je život nametnuo, ne pronalazeći u svom konformizmu ni utjehu ni zadovoljstvo:

UOMO: „... jer sam bezrezervno prihvatio da postoji vlast, prilagodio se s potrebnom dozom konformizma i kao svaki normalan čovjek, pokušao sam zakapariti svoj komad kolača [...]“ (Pasolini, 2001:246).⁴⁹

Prihvatio je ideološke kompromise, ali i živjeti život na način kako su to željeli drugi, sve da bi ga pustili da živi u miru. Taj mir nije izboren u krvoločnoj borbi, već protestom i šutnjom, ali unatoč tome, on je krvavo crven, jer simbolizira ljudsku laž i žrtvu, još jedan od simbola koji se pojavljuju u dramama. Cijeli je njegov život temeljen na laži jer se nikada nije usudio biti ono što jest i to otvoreno priznati.

Pasolini je bio svjedokom jedne ere, rednog razdoblja koje se približavalo kraju. Ali ne bilo kakvim svjedokom. Kao dijete talijanskog sela, bio je glasnim svjedokom svršetka jednog režima i njegove hegemonističke kulture te početka podmulke represije talijanske poslijeratne buržoazije. Glasno je izražavao svoje nezadovoljstvo dokazujući intelektualnu superiornost svakim svojim tekstom, boreći se svim sredstvima, do ruba proгона, bespoštedno se zalažući u smislu promicanja vlastitih ideoloških stavova. Utoliko su veće njegove patnje i utoliko je slađa smrt koja dolazi kao olakšanje jer ga razrješuje muka i odrješuje od grijeha:

UOMO: „Eto, za života sam bio Različit:
iz tog sam se razloga upitao
kako sam mogao živjeti u miru, na strani reda.
jednostavno. Skrivajući od sebe i drugih
svoju Različitost.
Ona nikad nije istražena, shvaćena, prihvaćena,
o njoj se nije raspravljalo, njom se nije manipuliralo.

48 Izv. OR, 245: “Sono morto da poco. Il mio corpo penzola a una corda, stranamente vestito. sono dunque appena risuonate qui le mie ultime parole, ossia: „C'è stato finalmente uno che ha fatto buon uso della morte“

49 Izv. OR, 246: “...perché ho accettato senza alcuna riserva l'esistenza del potere, mi ci sono adattato, con tutto il conformismo necessario, e, da uomo normale, ho cercato di accaparrarmene una fetta“.

Ostala je netaknuta kao onda kad je došla na svijet
u meni (ili u mom djetinjstvu)⁵⁰ (Pasolini, 2001:247).

Biti različit iz bilo kojeg razloga je bolno, jer onaj koji je različit zbog boje kože, podrijetla, orijentacije ili uvjerenja, nije sam odabrao biti takvim. Ukoliko prizna različitost, ne može biti slobodan niti steći pravo na slobodu, što je osnovno ljudsko pravo. Ako smo akumulirano nezadovoljstvo određenim životnim kompromisima pretvorili u način života, ako smo odabrali ili čak, ako i nismo odabrali život koji smo željeli, onda barem možemo odabrati željenu smrt. Ako ne možemo biti ni duhovno ni fizički slobodni, onda je bolje planirati smrt i ironično se, na taj način, osloboditi okova života, nasmijati svima u lice, izrugati im se i u konačnici, ipak steći željenu slobodu.

Preispitujući se, prolazeći kroz scene iz vlastitog života, Čovjek/Uomo se mora zapitati kakav je taj život bio s obzirom na to da ga je proživio u nezadovoljstvu. On je poput Pirandellovog Filozofa koji u *All'uscita* ostaje u bestežinskom duhovnom stanju i čeka. Ne pronalazi odgovore na pitanja pa ne može krenuti dalje. Ako bismo prihvatili Zigainine tvrdnje, možda bismo čak mogli ustvrditi da ni Pasolini u ovome zemaljskom tijelu i životu nije pronašao odgovore na brojna pitanja pa je stoga poželio otići dalje, istražiti onaj drugi svijet, u koji istinski vjeruje.

Naslućujemo neminovno i vidimo pretkazanje smrti u sljedećim riječima:

UOMO: Zapravo, draga, gušen tim *životom* u mom tijelu,
Odlučan sam *donijeti smrt da bih umro* (Pasolini, 2001:268).⁵¹

Iako su njegovi životni sokovi još nepopijeni, iako u njegovom tijelu buja energija, život ga toliko guši da on nema volje sav taj nepotrošeni energetski naboj koristiti na način kako bi to možda okolina željela, odnosno kako mu konvencije nameću. Bira, stoga, smrt, ali ne bilo kakvu smrt, već smrt koja će imati odjeka, smrt koja ne smije i neće proći nezapaženo. Smrt će se dogoditi na sceni, u vlastitoj režiji, a neki će promatrač/gledatelj ili (kazališni) kritičar o tome govoriti ili pisati i time smrt učiniti besmrtnom.

Ovdje uočavamo, *de te fabula narratur*, poveznicu i s tragičnom Pasolinijevom smrću 1975. godine, koju Zigaina karakterizira kao ritualno samoubojstvo⁵². Zigaina nadalje tvrdi da se uzajamno „djelovanje književno-jezikoslovnih sastavnih dijelova“

50 Izv. OR, 247: "Ecco, io sono stato in vita un uomo Diverso: questa è la ragione per cui mi sono chiesto come ho potuto vivere in pace, dalla parte dell'ordine. È semplice. Nascondendo a me stesso e agli altri la mia Diversità. Essa non è mai stata esaminata, capita, accettata, discussa, manipolata. È rimasta vergine com'è venuta al mondo, con me (o la mia infanzia)."

51 Izv. OR, 268: "Infatti, cara, soffocato da tutta la vita che c'è nel mio corpo, io sono preso dalla decisione di dar morte per morire".

52 Giuseppe Zigaina, jedan od Pasolinijevih najstarijih prijatelja, slikar post-kubist, u knjizi Pasolini i smrt sugerira da je Pasolinijeva smrt svjesno izrežirana. Zigaina nadalje tumači da je Pasolinijeva smrt (kao potvrdu navodeći istovjetno mišljenje Enza Siciliana), „samoubojstvo po punomoći“ i nastavlja: „Pasolini je bio svjesno (dakle s mogućnošću teoretiziranja) režiser filma vlastitog života (uzetog – slijedeći njegov obrazac – u svojoj jezičnoj sveobuhvatnosti na različitim razinama“. Više detalja vidjeti u: Zigaina, G. Pasolini i smrt. Grafički zavod Hrvatske. 1990.

s događajima u njegovom privatnom životu preklapa, odnosno da se ne događa „prirodnim putem, tj. ‘izvan svijesti’, već unutar tajnovitog plana“ te da je Pasolini naslućivao ili čak predviđao budućnost u nekim svojim radovima.⁵³

S dijelom Zigainine tvrdnje o pretkazanju vlastite smrti bismo se složili, ali bismo sam aranžman čina smrti okarakterizirali kao smrt na dobro organiziranoj teatarskoj sceni uz pomno planiranu scenografiju i scenske efekte. Smrt je to po mjeri Pasolinijeva teatra, pri čemu se Pasolini opet pojavio u ulozi redatelja, ali i scenografa u epilogu tragedije vlastitog života.

UOMO: Ja te *stvarno* želim ubiti,
 Ja *stvarno* želim umrijeti.
 Neću se probuditi iz ovoga sna,
 To će *stvarno* biti kraj svega.
 Kad svijet otvori oči,
 Vidjet će još jedno *stvarno* ubojstvo (Pasolini, 2001:268).⁵⁴

Pasolini je o smrti još zapisao: „Živim jer mislim. Smrt me tako ne može ni izjesti ni ubiti, jer neće se ni trenutak, ni pejzaž, ni sat, već ja sam ću se pretvoriti u vječnost“ (Siciliano, 2005:89). U vječnost će se, dakle, pretvoriti, a to će mu donijeti besmrtnost. Tema žrtve⁵⁵ i besmrtnosti putem smrti proteže se kroz cijeli Pasolinijev teatar, ali ista žrtva, osobito tjelesna, može označavati i svojevrsnu katarzu koju pojedinac doživi kod iskupljenja. Prema nekim vjerovanjima, smrt ne mora neophodno značiti svršetak⁵⁶, već može voditi novom životu, novom rađanju putem smrti. Obred smrti i ponovnog rođenja kao arhetipski obrasci prisutni su strukturi svih crkvenih obreda koji zahtijevaju osobit način bogoslužja prilikom rođenja, sklapanja braka ili smrti.

53 Zigaina navodi brojne dokaze u prilog svojoj tvrdnji o Pasolinijevoj sposobnosti proricanja budućnosti, od predskazivanja bratove smrti (u kazališnom komadu *I Turcs tal Friul* godinu dana prije nego se to dogodilo) i vizije vlastite smrti, do vizije nekih budućih događaja (boravak u Rimu), što se sve može iščitati iz Pasolinijevih djela koja su objavljena za života. Posebno su zanimljiva djela tiskana posthumno jer se u njima po ovome ključu isto tako mogu iščitati Pasolinijeva predskazanja (*Divina Mimesis, Amado mio*). Više detalja vidjeti u: Zigaina, G. Pasolini i smrt, Grafički zavod Hrvatske, 1990., str. 31-39, ibid., str. 71- 83.

54 Izv. OR, 268: *“Io voglio veramente ucciderti, io voglio veramente morire. Non mi risveglierò da questo sogno, sarò veramente la fine di tutto. Quando il mondo aprirà gli occhi vedrà veramente un altro assassino.”*

55 Arhetipska junačka žrtva može simbolizirati rađanje našeg ja. Umjesto borbe, bira se žrtva, a smrt vodi do ponovnog rođenja. Ja pojedinca može se zanijeti do trenutka kad poželi doživjeti božanska svojstva, ali to može postići jedino uz cijenu samoprecjenjivanja i propasti (priča o Ikaru). Obredno žrtvovanje (spajanje sa smrću i ponovno rađanje) podrazumijeva žaljenje, ali i radost uz poopćavanje činjenice da smrt vodi novom životu.

56 Prema drevnim mitovima i primitivnim vjerovanjima obredom inicijacije postiže se zrelost, a inicijanta se vraća na razinu izvorne istovjetnosti majke i djeteta, čime ga se sili na iskustvo simbolične smrti. Iz tog se stanja svečano spašava obredom novog rođenja. Kod obreda inicijacije od upućenika se traži „da odustane od samovoljne slavičnosti i svijui želja, i da se podvrgne mučenju. On mora biti spreman izdržati tu kušnju bez nade u uspjeh. U stvari, mora biti spreman umrijeti [...]Svrha je svagda ista: stvoriti simbolički osjećaj smrti iz kojega može izbiti simbolički osjećaj ponovnog rođenja.“ Jung, C. G. *Čovjek i njegovi simboli*, Mladinska knjiga, Ljubljana; Mladost, Zagreb 1973., str. 131-132.

Čini se da se mit smrti prisutan u Pasolinijevu teatru može uklopiti u tezu koju André Green zastupa u knjizi *Narcisismo di vita. Narcisismo di morte*⁵⁷, a temelji se na mitu o Narcisu⁵⁸. Na isti način treba promatrati i Pasolinijeve likove, koji postupaju nagonski, ali uvjereni u ispravnost svoje žrtve. Svi oni u jednom trenutku odustaju

57 André Green u knjizi *Narcisismo di vita. Narcisismo di morte*, Borla. Roma. 1992., komentirajući teze poznatih psihoanalitičara, detaljno pojašnjavajući i temeljeći svoje postavke prvenstveno na Freudovim radovima (teze o seksualnom nagonu i agresiji), ali i komparativističkoj analizi drugih autora, Green zastupa tezu o narcizmu kao pokretaču nagona smrti, govoreći o oblicima i manifestacijama narcizma kroz prizmu strukture psihe pojedinca, dijeleći ga na primarni (pozitivni) i sekundarni narcizam. Polazeći od Freudove teorije o nagonima i tzv. transformiranog nagona, odnosno teorije dvostrukog prevrata, dolazi do izmjene objekta pri čemu razlikujemo nekoliko registara nagona, sve do odabira krajnjeg objekta. Sekundarni narcizam vodi do dvojnosti subjekta, dok se primarni narcizam pretvara u želju, samodostatnu i besmrtnu cjelinu, pri čemu je autogeneriranje bitna pretpostavka. Primarni narcizam, dakle teži smrti i besmrtnosti. Ako je u podsvijesti prisutna ideja smrti, ona teži besmrtnosti. U kasnijim istraživanjima odnosa *ja* i dvojnika, Freud pomjera fokus sa podsvijesti na *ja*, jer želja za besmrtnošću ima smisla jedino ako supstoji sa sviješću o smrti. Iako su se mnogi psihoanalitičari dotaknuli ove teme, Green vrlo dosljedno i iscrpno pojašnjava odnos između svjesnog i nesvjesnog, *ega* i *Alter-ega*, osvrćući se na dominirajuće pravce u psihoanalizi temeljene na postavkama oca psihoanalize. Green analizira i problematiku mitova u odnosu na mit o besmrtnosti. Nameće se zaključak da je moderno, civilizirano društvo, temu smrti uistinu pretvorilo u tabu temu.

58 Najpoznatija verzija mita o Narcisu je Ovidijeva u kojoj je lijepi Narcis prikazan kao sin sin je riječnog boga Kefisa i nimfe Leriopie. Prema legendi, vidoviti Tirezije je preorekao da će Narcis će živjeti, jedino ako ne vidi svoj odraz u zrcalu. Narcis je prezreo ljubav nimfe Eko, koja se, nesretna povlači, prestaje se hraniti sve do trenutka kad nestane i od nje ostane samo glas. Tijelo, ono vidljivo, nestaje. Druge se nimfe toliko razljute da zatraže od božice osвете Nemesis da mu vrati na isti način. Tako je žedni Narcis otkrio nepoznat izvor i toliko se zaljubio u svoj odraz da se od njega nije više mogao odvojiti. Svijet ga više ne zanima, on od njega odustaje i umire. To nije samoubojstvo, već dobrovoljno odustajanje od života, da bi se ponovno rodio u obliku prekrasnog cvijeta. Prema beocijskoj verziji, Narcis je milijeni muza koje se sastaju na izvoru blizu grada Tespi podno planine Elikon. U Narcisa se zaljubljuje mladić Ameina, ali Narcis, kojemu se on ne sviđa, da bi ga se riješio poklanja mu mač. Ameina umire s prokletstvom na usnama pred Narcisovim vratima probijajući se mačem. Prema ovoj legendi Narcis se nakon toga i sam ubija sličnim oružjem, nakon čega opet imamo ponovno rođenje, jer se iz Narcisove krvi stvara prekrasan crveni cvijet. Grčki pisac Pausanias govori o Narcisovoj sestri blizanki koja umire, a Narcis je neutješan. Gledajući se u rijeci, učini mu se da vidi lik sestre i iako je znao da je više ne može vidjeti, nastavio se gledati. Prema četvrtoj verziji, Narcisa ubija Epops i iz njegove se krvi rađa cvijet. Narcis je u prve dvije verzije predmetom ljubavi koju prezire (Eko, simbol heteroseksualne ljubavi; Ameina, simbol homoseksualne ljubavi), dok je u trećoj verziji predmet ljubavi njegova sestra blizanka (biseksualna ljubav), odnosno jedna njegova polovica, ili, dugim riječima, opet on sam. Iako se u prvoj verziji ne radi izrijeckom o samoubojstvu, on se prepušta smrti, u drugoj se verziji ubija, dok se i u trećoj gotovo rezignirano prepušta smrti. U svim je verzijama Narcis mlad, stoga se narcizam referira na mlade ljude. Narcis je, dakle, predmetom ljubavi, ali je njegova ljubav u svim verzijama okrenuta prema samom sebi do vlastitog kulta ljubavi (autoerotska ljubav). Mit smrti prikazuje se kao korak u ciklusu ponovnog rađanja, ukidanjem svega tjelesnog (Eko, kao simbol anoreksije izgledniju se do uništenja; Narcis zbog žedi pronalazi rijeku koja je uzrok njegovog prepuštanja, i, u konačnici, nestanka (tjelesnog); samoubojstvo u trećoj verziji i ubojstvo u zadnjoj) uz osnaživanje duhovnog. U trećem mitu Narcisa prepoznajemo sličnosti s mitom o Hermafroditu, hibridnom božanstvu sastavljenom od muške i ženske prirode, sinu Hermesa i Afrodite, u kojega se na prvi pogled smrtno zaljubila nimfa Salmakida, povukla ga u svoje vode i postigla da je bogovi stope s njim u jedno biće. I legenda o ptici Feniksu govori o androginoj biseksualnosti i vječnom obnavljanju kojim se ignorira smrt. U ovom kontekstu treba promatrati i Pasolinijeve likove, pa u konačnici i «morte per delega» samog Pasolinija. Čak i ako sumnjamo u tezu o ritualnom samoubojstvu, ostaje činjenica da je (narcistički) nagon tjerao Pasolinija da luta mračnim i zapuštenim dijelovima Rima, u potpunosti svjestan okruženja i opasnosti, što je u konačnici dovelo do tragedije. Nagon za smrću i vjera u besmrtnost, čini se, stoga, logičnim objašnjenjem.

od lagodnog konformizma i istupaju u borbi za priznavanje vlastite osobnosti. U tom smislu je, u Pasolinijevu teatru, *scandalo* na vrhu piramide lingvističkih sklopova koji simboliziraju istupanje i transgresivnost.

Za Pasolinija je religioznost i pjesništvo isto, a pišući o smrti, on želi stvoriti kult pjesništva/pjesnika kojega je moguće upoznati tek nakon smrti. Zigaina o tome kaže: „Znao je, dakle, da je mit Smrt-Ponovno rođenje, mit stvaranja na kojem se temelji metamorfoza ljudi, biljaka i neživih bića. Znao je, jednako kako to zna svaki pravi umjetnik, da stvaranje (kad se to kaže, samo što ne pocrvenimo) pretpostavlja smrt i uništenje postojećeg“ (Zigaina, 2003:130). Pasolini je bio uvjeren da jedino ekstreman čin u obliku rituala može biti dovoljno rječit da bi pokrenuo proces stvaranja (to se odnosi na ideju novog Pasolinijeva teatra percipiranog kao kulturni obred, (namjerno šokantni) jezik teatra kao medija i, u konačnici, žrtvenog obreda u cikličkom procesu stvaranja i stremljenja k besmrtnosti.

Potvrdu sakralne sheme nalazimo i u brojnim invokacijama Boga i božanskog milosrđa i molitvama (*Dio, Cristo, divinità, religione, luce, crocefisso, Vangelo*, itd.), kao i vjerskim simbolima koje Pasolini koristi u različitim značenjima. Ovi su simboli kultnog karaktera, *segni del sacro*⁵⁹ uz naglasak na poštovanje tradicije. Međutim, njima se često želi promovirati angažirana ideja razbijanja okova konformizma, slobode življenja i slobode donošenja odluka, uz svijest da razumsko ponašanje vodi u duboke egzistencijalne probleme koji, u konačnici, vode u samouništenje.

U zaključku možemo kazati da je cijeli Pasolinijev teatarski opus duboko, do razine opsesije prožet religijom, a reference na vjerske teme dijelom su opsesivne potrebe da ispere podsvijest kroz manifestaciju, dijelom agresivnih, dijelom razumnih i prihvatljivih, primjedbi vezanih za vjeru i vjerske simbole.

Literatura

AA. VV., *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti del Convegno Internazionale. Dubrovnik, 8-11 settembre 2004, a cura di M. Čale, T. Peruško, S. Roić, A. Iovinelli, Zagreb, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Zagabria, Istituto Italiano di Cultura, 2008.

Bellezza, D. (1981) *Morte di Pasolini*, Milano, Mondadori.

Betti, L. (1985) *Pier Paolo Pasolini: una vita futura*, Milano, Garzanti.

Casi, S. (1990) *Pasolini: Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto.

⁵⁹ Izraz koristi Zigaina govoreći o Pasolinijevoj religioznosti u poglavlju pod naslovom Una religione personale, tvrdeći da je: „Pasolini daje svojim djelima sa sakralnim predznakom posebnu konotaciju koju su kritičari definirali simptomom njegove opsesije svetim. Opsesije koja je u njemu, ne neki način postojala samo privremeno, odvojena od stvarnosti, preko humora“. Zigaina, G. Pasolini e il suo nuovo teatro “senza anteprime né prime né repliche“. Marsilio Editori, Venezia. 2003., str. 131. Suptilni humorizam je neodvojivi dio Pasolinijeve poetike i pripovjedačke sheme kojeg pronalazimo u cijelom opusu (teatar, kritike, proza) s naglaskom na ironiju kao legitimno stilsko sredstvo.

- Casi, S. (2005) *Teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri.
- Friedman, J. A. (2001) *Le origini del sé e dell'identità*, Roma, Astrolabio.
- Fromm, E. (2002) *Personalità, libertà, amore - La missione di Sigmund Freud*, Roma, Newton & Compton.
- Green, A. (1992) *Narcisismo di vita. Narcisismo di morte*, Roma, Borla.
- Jung, C. G. (1973) *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb-Ljubljana, Mladinska knjiga-Mladost.
- Lacan, J. (1986) *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb, Naprijed.
- Naldini, N. (1989) *Vita di Pasolini*, Torino, Einaudi.
- Pasolini, P.P. (2001) *Teatro*, a cura di W. Siti i S. De Laude, Milano, Mondadori.
- Pasolini, P.P. (1988) *Lettere 1955-1975*. a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi.
- Pasolini, P.P. (1999) *Saggi sulla politica e società*, a cura di W. Siti i S. De Laude, Milano, Mondadori.
- Pasolini, P.P. (2003) *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori.
- Siciliano, E. (2005) *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori.
- Zigaina, G. (2003) *Pasolini e il suo nuovo teatro "senza anteprime né prime né repliche"* Venezia, Marsilio.
- Zigaina, G. (1990) *Pasolini i smrt*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.

Antonela Pivac

Srećko Jurišić

PIER PAOLO PASOLINI: RELIGION AND SACRED SYMBOLS PERCEIVED AS CONSTRUCTIVE ELEMENTS OF HIS THEATRICAL OPUS

Summary

Pasolini's theatre appeared in the mid '60s of the past century as a reaction to the unsatisfactory and unacceptable general situation in the Italian theatre. Pasolini not only used the form of classic tragedy to transmit his ideas on the social status of the individual, but also to express his general criticism of Italian society. Religious topics and sacred symbols are perceived as integral and constructive elements of his theatre, despite harsh his criticism towards the Church authorities. Some critics consider his constant digressions on religion and his usage of religious symbols to be the subconscious manifestation and remnants of his education, whereas some see them as self-constructed religious principles. This paper primarily analyses his six

most important tragedies: Orgia, Pilade, Affabulazione, Porcile, Calderón and Bestia da stile, along with the history play I Turcs tal Friùl, in which the rural environment is perceived as the incubator of a traditionally religious lifestyle. This paper shows that constant references to religious topics, seen as part of an obsessive need to erase the subconscious, as well as associations linked to religious myths, are present in all of Pasolini's dramatic plays.

Key words: *myth, Pasolini, religion, rural, sacral, subconscious, theatre, tradition, tragedy, urban.*