

Luc Devoldere

‘Mijn innige, diepe, archaische katholicisme’

OVER DE ‘POSTKATHOLIEK’ PASOLINI

In 1968 kreeg Pier Paolo Pasolini de prijs van het Office Catholique International du Cinéma (OCIC) voor zijn film *Teorema*, terwijl hij voor dezelfde prent voor de rechtbank werd gedaagd wegens obsceniteit. Misschien kon die paradox alleen bij Pasolini, alleen in Italië en alleen in 1968.

Pasolini werd in 1922 geboren, in het jaar van de mars op Rome die Mussolini aan de macht zou brengen. Pasolini's vader was een officier met sympathie voor het fascisme die lippendienst beledde aan een burgerlijk katholicisme. Het geloof van zijn moeder, een onderwijzeres uit Friuli bij wie hij zijn hele leven zou inwonen, was het bijna heidense, archaische boerenkatholicisme dat de structuren van de officiële kerk niet echt nodig had. Mussolini sloot in 1929 een pact met het Vaticaan dat de relaties regelde tussen kerk en staat. Die relaties waren verbroken, toen de troepen van Garibaldi in 1870 zegevierend Rome waren binnentrokken.

Na de Tweede Wereldoorlog werd Pasolini lid van de Communistische Partij, zoals de meeste Italiaanse intellectuelen. Hun kop van jut was de kerk van Pius XII en de Democrazia Cristiana die zich tot de grootste naoorlogse machtspartij zou ontwikkelen.

In 1949 werd hij beschuldigd van zedenfeiten met minderjarigen en uit de partij gezet. Hij verloor zijn vaste aanstelling als

leraar en vluchtte met zijn moeder naar Rome. Vanaf nu was hij een buitenstaander, een balling die het Mystieke Lichaam van kerk én partij ‘met wanhopige vitaliteit’ zou blijven bestoken. In een berucht epigram ‘Aan een paus’, geschreven na de dood van Pius XII in 1958, verweet Pasolini de paus vooral de zonde van de accidia, de traagheid of nalatigheid in het doen van het goede.

Ik weet niet wanneer Pasolini zijn geloof verloren heeft, gesteld dat hij het ooit gehad heeft. Zeker is dat de katholieke tradities, rasters en codes hem vertrouwd waren: hij was ermee opgegroeid, en hij kon in zijn kunst naar believen gebruik maken van hun esthetisch en symbolisch kapitaal. Zo ‘citeerde’ hij in zijn films uitgebreid schilders als Mantegna, Rosso Fiorentino, Pontormo en Piero della Francesca. Ik zou Pasolini geen ex-katholiek noemen, eerder een postkatholiek: iemand die leeft met zijn katholiek verleden en er zich niet door bezaard voelt.

Ik beperk me in wat volgt hoofdzakelijk tot enkele films en een boek waarin Pasolini het katholicisme en het christendom in hun wezen ‘uitdaagt’.

In *La Ricotta*, een kortfilm uit 1963, eist hij niet meer of minder dan dat het christendom zijn beloften waarmaakt. De film werd bij de eer-

ste vertoning in beslag genomen wegens belediging van de staatsgodsdienst. Pasolini werd veroordeeld, maar in beroep vrijgesproken.

Pasolini wou het wezen van het heilige in vraag stellen door het schijnbaar te ontwijden. Hij koos voor de centrale scène uit het lijdensverhaal van Christus: de kruisiging, en hij maakte een film over een film waarin die kruisiging verfilmd werd.

De film opent met een boodschap van de cineast die de bui zag hangen: ‘Ik wil hier verklaren dat, hoe men *La Ricotta* ook opvat, het Passieverhaal voor mij het grootste verhaal is dat ooit gebeurd is, en de teksten die het verhalen de meest sublieme ooit geschreven.’

De verhaallijn is eenvoudig: de arme drommel die de goede rover speelt die samen met Christus wordt gekruisigd, zal zich tijdens een pauze in de opnamen een indigestie eten aan ricottakaas. Op het moment dat de producer met zijn mondaine aanhang de set komt bezoeken, zal hij aan het kruis sterven net vooraleer hij zijn enige tekst moet debiteren: ‘Jezus, Denk aan mij, wanneer Gij in uw Koninkrijk gekomen zijt.’

Tijdens de opname laat de regisseur zich interviewen. ‘Wat hebt u met dit werk willen uitdrukken?’ vraagt de serviele journalist. De regisseur antwoordt: ‘Mijn innige, diepe, archaische katholicisme.’ Ongevraagd leest de regisseur ook een fragment van een gedicht



Pasolini aan het kruis

voor (van Pasolini natuurlijk). Eerst vertelt hij hoe de dichter antieke ruïnes en gebouwen beschrijft waarvan niemand meer de stijl en de geschiedenis begrijpt, en dan vreselijke, moderne bouwsels, die iedereen begrijpt. En dan leest hij:

*Ik ben een kracht uit het Verleden.
Alleen in de overlevering ligt mijn liefde.
Ik kom van de ruïnes, uit de kerken,
de altaarstukken, uit de dorpen
achtergelaten op de Apennijnen of de Vooralpen,
waar de broeders hebben geleefd.
Ik zwerf rond als gek op de Via Tuscolana,
op de Appia als een hond zonder baas.
Of ik kijk naar zonsondergangen, ochtenden
boven Rome, het Ciociariagebergte, de wereld,
als de eerste handelingen van de
Nageschiedenis,
die ik meemaak, door het voorrecht van een
geboorteregister,
vanop de uiterste drempel van een tijdperk
dat begraven is. Monsterlijk hij die is geboren
uit de ingewanden van een dode vrouw.
En ik, volwassen foetus, ik ren rond,
moderner dan alle modernen,
op zoek naar broers die niet meer bestaan.*

Pasolini werpt zich op als de nostalgische, reactionaire verdediger van het verleden, de tradities en waarden van het oude, landelijke Italië, met zijn diep en authentiek geloof. Dat Italië wil hij redden, overleveren, ook al weet hij dat het dood is. Hij heeft het nog gekend, gezien, omdat hij oud genoeg is, 'door het voorrecht van een geboorteregister'. Tegelijk beseft hij scherp dat hij in de Nageschiedenis van dat Italië leeft, moderner dan alle modernen. In die spanning, in die verscheurdheid gaat hij staan. Hier ontstaat zijn kunst.

Het is een postmoderne kunst die het woord nog niet kent, een kunst die de vrijblijvendheid van het label absoluut mist. Pasolini zet altijd hoog in. Hij is dan ook altijd persoonlijk betrokken. Zijn homoseksualiteit is zijn betrokkenheid. In een brief aan een priester noemt hij ze een zonde die hij zo vaak in zijn poëzie heeft opgebiecht: 'met zoveel helderheid en zoveel angst dat zij nu bij me inwoont als een vertrouwd spook, waaraan ik gewend ben geraakt en waarvan het me niet meer lukt de werkelijke, objectieve betekenis te zien.' (*Lettere*, II, 576, 27/12/1964) Hij ervaart ze als een stigma, een *diversità*, een anders zijn, als een lot dat hij draagt en ondergaat, en dat hem elke avond de straat opdrijft.

De 'broeders' (*fratelli*) uit het gedicht zijn de middeleeuwse bedelmonniken, maar op het einde van het vers zijn het ook de jongens, de 'broers' (*fratelli*) wiens gezelschap en seksuele troost Pasolini tot het einde van zijn leven in een obsessief ritueel bleef zoeken. Hij vond ze uiteindelijk niet meer: ze waren verdwenen, 'stenen monumenten' zou hij ze in de jaren '70 noemen, vernietigd en gelijkgeschakeld door het monster van het neokapitalisme dat van iedereen consumerende kleinburgers had gemaakt zonder eigen cultuur en eigen waardigheid.

In het Friuli van de jaren '40 had hij de eros beleefd binnen de solidaire wereld van een nog bijna archaïsche boerengemeenschap. Later zocht hij jongens in de *borgate*, de sloppenwijken rond Rome. Op het einde pikte hij ze op in zijn Alfa Romeo, onherroepelijk ouder wordend en onherroepelijk bourgeois.

Het was de katholieke moraal die Italiaanse jongens ver van meisjes hield zodat ze tijdelijk bij geslachtsgenoten soelaas en oefening zochten. Voor Pasolini betekende het ook dat ze in die fase van hun leven voor hem beschikbaar waren.

Tot het laatste beeld van *Salò*, zijn filmtestament, blijven die jongens hem inspireren. In die slotscène toont Pasolini twee jonge fascististen die in het landhuis, waar de vreselijkste martelingen en vernederingen plaatsvinden, voor de bewaking instaan. Ze leggen een plaat op, zetten hun machinegeweren aan kant en gaan met elkaar dansen.

'Heb jij een meisje?' -

'Ja, ze heet Margherita.'

Het is het enige eiland van onschuld en tederheid in de film.

Een jaar na *La Ricotta* zou Pasolini zijn versie brengen van het evangelie van Mattheus. Het moest een 'poëtisch werk' worden, geen religieus. Hij geloofde niet in de goddelijkheid van Christus omdat zijn hele kijk op de werkelijkheid religieus was. En die kijk werd bedreigd door de ontwaarding van het neokapitalisme. Weer mikte Pasolini hoog. 'Ik zou graag zien dat mijn film op Paaszonidag in alle parochiezalen van Italië en de wereld kon worden vertoond', schreef hij aan het Franciscaans studiecentrum Pro Civitate Christiana in Assisi. Hij liet zich bijstaan door exegeten om de gevoelens van gelovigen niet te kwetsen. De nieuwe paus Johannes XXIII had de kerk opgeroepen de dialoog aan te gaan met de ongelovigen. Het medium film werd nu als



Tableau vivant naar de *Kruisafneming* van Rosso Fiorentino (Pinacoteca, Volterra) uit *La Ricotta*



Opname van *La Ricotta*: de goede rover Stracci aan het kruis

een moderne 'bijbel van de armen' gezien. Pasolini zag zijn kans. In een desolaat Zuid-Italië maakte hij met van de straat geplukte acteurs in zwart-wit een kale, compromisloze film, die hij opdroeg aan de nagedachtenis van Johannes XXIII die de deuren van de kerk wijd had opengezet. Hij bracht de hele tekst van het evangelie, liet niets weg en voegde niets toe. Hij koos zijn eigen moeder voor de rol van Maria aan de voet van het kruis. Zijn Christus was gewild dubbelzinnig: zacht en snoeihard, slachtoffer en wrekende engel.

Na *Il Vangelo secondo Matteo* zou Pasolini met *Teorema* nog één keer provocerend het heilige, het transcendente ter sprake brengen: in een boek en een film, die als een diptiek tegelijk ontstonden. Het theorema, de stelling is het volgende: wat gebeurt er als het heilige zich reveleert in het profane?

Veronderstel de volgende gegevens: een Annunciatie en een Openbaring. Een postboodschap brengt een telegram dat de komst aankondigt van een gast in een rijke Milanese familie. Even later verschijnt de onaards schone, mysterieuze Gast zelf – een engel? een gevallen engel, en dus een duivel? een god? Alle gezinsleden vallen één voor één voor het vanzelfsprekende erotische charisma van de zwijgende vreemdeling, die zich met mededogen en begrip ontfermt over hun trillende lijven. Maar even mysterieus als zijn komst is ook zijn vertrek. Gedesoriënteerd proberen de huisgenoten hun vroegere bestaan weer op te nemen, maar ze zijn onherroepelijk geraakt, ten prooi aan een blijvende verwarring. De dochter raakt volledig verlamd en wordt afgevoerd naar een instelling, waar zij met verkrampte vuist in coma overleeft. De zoon probeert in het schilderen een uitweg te vinden, maar zijn pogingen tot artistieke expressie

falen jammerlijk. De moeder, die eens een perfecte vrouw van de wereld was, gaat op straat jonge mannen oppikken met wie ze vlugge, woordenloze seks heeft en eindigt in een platelandskapel waar ze in contemplatie achterblijft voor het kruisbeeld. De vader geeft zijn fabriek weg aan de arbeiders, en trekt zijn kleren uit in het station van Milaan om naakt de weg van de woestijn in te slaan. In de slotscène van de film slaakt hij in die woestijn een vreselijke kreet 'gedoemd te klinken tot lang na ieder mogelijk einde' (slotregel van het boek).

Alleen demeid Emilia kan een coherentte vorm geven aan haar verwarring. Ze keert terug naar de boerderij van haar jeugd en trekt zich roerloos terug op een bankje op de binnenkoer waar ze op gekookte brandnetels kauwt, kinderen miraculeus geneest en uiteindelijk gaat leviteren.

Een oude boerenvrouw, opnieuw gespeeld door de moeder van Pasolini, begeleidt de nu heilige Emilia naar een bouwput in een voorstad van Milaan. Ze begraaft haar levend. Uit de ogen van Emilia vloeien onstelpbaar tranen die een bron vormen, ook als een graafmachine de put gedempt heeft.

Alleen bij demeid, die behoort tot de *mondo contadino*, de wereld van het land en de aarde, of wat er van is overgebleven, leidt de crisis tot een verlossing. Met veel schroom filmt Pasolini de oude, verweerde gezichten van die bijna verdwenen wereld: frontaal en zonder commentaar. Wittgenstein definieerde het mystieke als het onuitsprekelijke, dat zich toont. De vroomheid van deze mensen toont zich, ze *verschijnt*. In elk menselijk gezicht wordt als het ware het gelaat van Christus weerspiegeld.

Het was de laatste keer dat Pasolini dat gelaat toonde. Daarna geloofde hij niet meer dat die wereld nog bestond.

Alle andere personages in *Teorema* zijn bourgeois gebleven: zelfs een goddelijke liefdeservaring kan bij hen het authentieke niet opwekken. Het wegschenken van de fabriek blijft de daad van een slecht en niet verlost geweten. De bourgeoisie heeft volgens Pasolini bij haar ontstaan de archaisch-agrarische waarden van bezitten en bewaren overgenomen, maar zonder de religieuze desern ervan. In de jaren '60 van de twintigste eeuw verving produceren en consumeren overigens definitief het bezitten en bewaren. De bourgeoisie verdween als klasse, omdat iedereen... bourgeois werd, omdat iedereen aan iedereen gelijk werd in zijn consumptiedrang. Daarom ook moest *Teorema* zich afspelen in Milaan, de economische hoofdstad van Italië, omdat juist in het hart van het 'neokapitalisme' het wonder eigenlijk onmogelijk is en toch toeslaat. In de film is geen echo te vinden van de studentenopstanden van 1968. Pasolini geloofde niet in de studenten. In de betogingen stond hij aan de kant van de... politieagenten, omdat zij de zonen van de armen waren, terwijl de studenten in zijn ogen kleinburgerlijke zonen waren van de bourgeoisie.

Pasolini zou nog in zijn *Trilogia della vita* (*Decameron*, 1970, *I racconti di Canterbury*, 1971 en *Il fiore delle mille e una notte*, 1972) de onschuld van de erotiek bezingen, maar dan in het verleden geprojecteerd. De films werden bijna kaskrakers maar voor Pasolini werd het duidelijk dat ze als soft cultuurporno geconsumeerd werden. Hij zwoer ze af.

Hij kon voortaan alleen nog schandaal, *skandalon*, verwekken omdat hij geschandaliseerd was. Zoals Christus in de tempel. Hij werd vermoord op een veld in Ostia in 1975. Door een jongen die hij had opgepikt aan Stazione Termini in Rome. Misschien was die jongen niet de enige moordenaar. Maar dat is een ander verhaal.