

NESTAJANJE SVIJETA I FILMSKE SLIKE: PIER PAOLO PASOLINI I NJEGOVO SCENARIJ SV. PAVLE

Mario Vrbančić, Sveučilište u Zadru, mario_exile@yahoo.co.nz

Original scientific paper
DOI: 10.31902/fl.48.2024.1

Abstract: Rad "Nestajanje svijeta i filmske slike" bavi se nikada realiziranim scenarijem *Sveti Pavle* Pier Paola Pasolinija. Pasolinija je oduvijek zanimao film u širem političko teološkom smislu, svetost u suvremenome vremenu. Scenarij je priča o dolasku svetog Pavla u suvremeni svijet Zapada sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Sveti Pavle propovijeda tj. citira poslanice različitim ideološkim grupacijama. Rad propituje odnos scenarija sa suvremenim filozofskim tumačenjima o značaju svetog Pavla za današnju ljevicu (Badiou, Agamben, Esposito, Critchley), te mogućnost filmskog prikazivanja univerzalizma koje po njihovom mišljenju utjelovljuje sv. Pavle. Rad otvara i heretičko pitanje o filmskoj slici koja je na raskrižju, tj. na prelazu u društvo spektakla u kojem se zatambljuju i gube posljednje naznake svetosti. To je ključni moment u kojemu "slabljenje", nestajanje filmske slike ujedeno utjelovljuje nestajanje same stvarnosti.

Keywords: Pasolini, scenarij sv. Pavle, politička teologija, univerzalnost, iščeznuće svijeta i filmske slike

1. Uvod

U Pasolinijevom nikada realiziranom scenariju o svetom Pavlu, skiciranom u drugoj polovici 1960-ih, a potom prerađivanom tijekom 1970-ih, apostol Pavle posjećuje tadašnji zapadni svijet (Europu i Ameriku), te širi svoj nauk različitim skupinama ljudi. Scenarij vrvi citatima iz Pavlovih poslanica koje Pasolini smiješta u svoj suvremeni kontekst propitujući mogu li Pavlove riječi i misli opet čudesno zaživjeti u zapadnom svijetu 1970-tih. Pavlovo tijelo pati od neke tajanstvene bolesti, shrvan je nekom neizrecivom tegobom. U prijašnjim djelima Pasolini je gajio snažnu vjeru u tijelo, tijelo još nezagađeno konzumerizmom, vjerovao je u tijela proletera koje je susretao na prostranoj periferiji Rima, vjerovao je da upravo ta siromašna tijela utjelovljuju otpor novoj fazi kapitalizma. Međutim, u scenariju o sv. Pavlu njegov odnos spram tijela se mijenja, u centru je "bolesno" Pavlovo tijelo koje žudi za drugim "bolesnim" tijelima. U ovom radu propitujem tu žudnju "bolesnih tijela" koje Pasolini smješta u vrijeme obilježeno konzumerizmom i novim identitarnim politikama (etničkim, rodnim, dobnim,

vjerskim itd.). Za Pasolinija ta bolest je kao sodomija, ono što u starim religioznim tekstovima dovodi do vječne isključenosti bez iskupljenja. Prema poslanici sv. Pavla Rimljanima (1,24–27), sodomija nastaje kao rezultat božanske napuštenosti, prepuštajući svoja stvorenja čudnim strastima i "neprirodnim praksama". Ali tu se ne radi o običnoj "isključenosti" već "isključenosti od isključenih", dakle dvostrukoj isključenosti onih koji su *queer*, isključenosti u kojoj mnogi lijevi teoretičari današnjice vide teološko političku dimenziju. (Caputo, Alcof 12-61) Ta dimenzija u sebi krije novi potencijal, mogućnost osnivanja novih oblika zajednice koje ne bi bile ograničene etničkom, nacionalnom, vjerskom ili seksualnom isključivošću.

U prvom dijelu rada analiziram Pasolinijev scenario i problematiziram "strukturu koja želi biti druga struktura", tj. nedorečenost scenarija koji treba postati film, kako bih ukazao na teološko političku dimenziju sv. Pavla. Zatim ukazujem na različita teorijska čitanja sv. Pavla danas, propitujući koncepte "kapitalističke deteritorijalizacije i reteritorizacije" (Badiou), "imunologije" (Esposito), "militantnog aktivizma" (Wills) i "krivovjernog mističnog anarhizma", tj. "vjeri nevjernika" (Critchley). Svi ti koncepti preko novog čitanja tijela sv. Pavla otvaraju mogućnost novih stvorenosti života, nove univerzalnosti kao oporbe univerzalnosti kapitala i politika identiteta. U zadnjem dijelu rada otvaram pitanja o mogućnosti filmske slike da prikaže tu novu univerzalnost.

Ukratko, glavna pitanja koja rad otvara su: može li se tijelo svetoga Pavla osloboditi parcijalnog brendiranja proizašlog iz identitarnih politika i poslužiti kao motiv za uspostavljanje zajednice na drukčijim, univerzalnim principima? U kakvom su odnosu Pasolinijev scenariji i suvremene filozofske debate o svetom Pavlu i mogućnosti drukčijih vizija zajednice koje ne bi bile opterećene dosadašnjim ograničenjima nacije i teritorije? Kako se to sve odražava na viziju filma kakvu ima Pasolini? Nije li Pavlova "bolest" tijela ujedno i bolest filma, tj. filmske slike? Mogu li filmske slike "izbaviti" koruptivnu stvarnost, samo postojanje?

2. Pasolinijev scenarij Sveti Pavle

Pasolinija je oduvijek zanimalo pitanje svetosti u otuđenoj svakodnevnicu ogrezloj u materijalizmu i konzumerizmu; po njemu su kršćanstvo i komunizam suprotstavljeni kapitalizmu koji uništava, podvrgava posljednje "ostatke svetosti" pretvarajući ih u puku potrošačku zabavu. (Maggy 72) Tijelo je u središtu njegovog scenarija o sv. Pavlu, točnije tijelo *queer* siromaha, onog koji je isključen od već isključenih. Zanima ga uskrsnulo tijelo, tj. tjelesna dimenzija svetog upisana u *queer* tijelo. Pasolini nikada nije uspio snimiti film po svom scenariju sv. Pavla, tako da je njegova zamisao ostala donekle nedorečena zbog specifične literarne forme: scenarij je istovremeno uputa za daljnje stvaranje (snimanje) i literarna forma. Pišući o tehnici scenarija u *Heretičkom empirizmu*, Pasolini je raspravljao o toj nedorečenosti koja otvara brojna proturječja: s jedne

strane riječ je o potpunom gotovo autonomnom umjetničkom djelu, a s druge strane to je "struktura koja želi biti druga struktura". (187-196) Štoviše, poziva čitatelja na suradnju u "sceno-testu" u posve određenom vremenu 1970-tih, kao što i sveti Pavle poziva prisutne da saslušaju njegove poslanice, ujedno iskušavajući povijesno vrijeme u kojemu je uskrsnuo. U toj "simulaciji" ponajviše ga je zanimala postojana, tupa, uporna prisutnost svetog tijela među svjetovnim tijelima već zagađenima konzumerizmom; skandalozno prisustvo svetog tijela, naravno, izaziva različite reakcije. Ili kako je sam Pasolini u "Planu za film o svetom Pavlu" objasnio svoju odluku:

Zašto bih želio prenijeti njegov život na zemlji u naše vrijeme? Vrlo je jednostavno: prikazati, filmski na najizravniji i najnasilniji način, dojam i uvjerenje svoje stvarnosti/sadašnjosti. Reći tada izričito gledatelju, ne tjerajući ga na razmišljanje o tome, *da je sveti Pavao ovdje, danas, među nama*, i to gotovo fizički i materijalno. To je naše društvo kojem se on obraća; to je naše društvo za kojim on plače i koje voli, prijeti i oprašta, napada i nježno grli. (3)

To je i osnovna "metoda", tj. pogon priče scenarija: sveti Pavao nas posjećuje, obraća nam se, apelira na nas, a da bi to učinio, mapa njegovog hodočašća mijenja se u skladu s vremenom u kojem se pojavljuje: stari Rim postaje New York, a moderni Rim predstavlja Atenu; scena apostolovog mučeništva snimala bi se na istom mjestu gdje je ubijen Martin Luther King; filmski setovi bili bi ulice i trgovi suvremenih zapadnih gradova, glumac koji bi glumio sv. Pavla doslovno bi govorio citate Pavlovih poslanica. Glas proroka sluša se diljem svijeta, na raznim mjestima sv. Pavle se susreće s raznim skupinama: neonacistima i fašistima, uvenulim, posrnulim revolucionarima, sirotinjom na periferiji metropola, novinarima, pomodnim intelektualcima; svi reagiraju na svoj način na njegove propovijedi, odbacuju ili se jednostavno dosađuju Pavlovljevom učenjem. U satiričnim scenama njegovo propovijedanje komično odudara od očekivanja publike: u Bonnu, on propovijeda industrijalcima, izazivajući neonacističke pobune; u Ženevi, uznemiruje tvrdoglave kršćanske simpatizere i potencijalne donatore svojim pretjeranim naglašavanjem seksualnosti; u Rimu dosađuje dokonim novopečenim bogatašima starinskom retorikom kršćanske vjere; u njujorškom Greenwich Villageu propovijeda poslušnost autoritetu odabranoj skupini tamnoputih buntovnika, mladih antiratnih aktivista, feministica i očajnih mladih izbjeglica.

Sv. Pavla ponajviše zanimaju siromašna tijela, zato odlazi propovijedati u slamove, u sirotinjska sela blizu Napulja:

Usred iskvarenih i nerazumljivih napuljskih rečenica, smijeha dostojnog osmog kruga pakla [...] s ljepilom, mastima, smolom, blatom, konjskim repom, remenjem, vezicama, užetom, komadima namjeravaju našminkati četiri ili pet staraca i starica, kao bogalje i

paralitičare. Sramno se igraju, smrdljivi otpaci najsramojnijeg subproletarijata, itd., itd. Jedna starica ima ljuske na očima, slijepa (povjereno joj je dijete s velikim trbuhom, koje izgleda kao da ima sto godina, itd., sa štapom); drugi, lažni paralitičari, razvučeni su preko starih i prljavih drvenih kolica koja su dječaci sami konstruirali, itd., itd. Sve je spremno. (Pasolini 75)

Pasolinijeva tijela podređenih, različita tijela koja jedva preživljavaju u siromaštvu, zbog svoje jednostavnosti, patnje, čini se, povezuju nas s davnim vremenima kada je sv. Pavle kročio zemljom i propovijedao. Takva tijela zanimaju Pasolinija gotovo u cijelom njegovom opusu. Stoga ne čudi da se Pavle u scenariju ponajviše obraća siromasima, izopćenima iz predgrađa i subproleterima. Za razliku od svojih prijašnjih scenarija u kojima se Pasolini isto tako bavio tijelima s periferije, tijela u scenariju sv. Pavle su drugačija, kao da se neka "bolest" uvukla u njih, pa i u samog sv. Pavla. Ta promjena prema viđenju tijela oslikava Pasolinijevo razumijevanje promjene koja se događa u društvu krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća. S pojavom konzumerizma dolazi i do novih identitarnih politika koje fragmentiraju društvo i stvaraju razne supkulture, podrivajući odnos spram općem, tj. univerzalnom. Sam Pasolini u jednom intervjuu objašnjava tu promjenu:

Da rezimiramo, dakle: prema kraju šezdesetih, Italija je prešla u epohu konzumerizma i supkulture, gubeći pritom svaku stvarnost, koja je sama gotovo u potpunosti preživjela u tijelima, točnije u tijelima osiromašenih klasa. (Maggi 11)

Pasolini je svjestan da ljudsko tijelo samo po sebi ne može više pružiti otpor toj nadolazećoj permisivnoj moći kapitala. Prijelaz s represivne edipovske ekonomije na konzumerističku, neprestano poticanje žudnje i potjera za uživanjem utjecala je na samo tijelo, pa i na njega samoga. Novi oblik političke kontrole za Pasolinija je bila tajanstvena mješavina fašizma i konzumerizma, lijepog i ružnog. Evo scene u scenariju u kojoj se ta mješavina najbolje oslikava:

Pavle spava u maloj sobi u apartmanu u centru grada. (najvjerojatnije prvo prikazan kroz ptičji pogled odozgo, ili u totalu grada odozgo: ovo korespondira Troji)

Bolestan je. Budi ga Timothy, jedan od njegovih učenika/sljedbenika. [...]

Zora sviće. Prva jutarnja svjetlost polako ulazi u jednu sobu.

Pavle, s potpuno otvorenim očima, gleda u viziju ispred sebe.

Pred njim je mladić: plavokos, visok, snažan, lijep, bistrih i čistih očiju.

Gleda u Pavla pun nade, ali i neke tuge.

Pavle ga nijemo gleda.

Sve dok mladić ne počne govoriti.

‘dođi u Makedoniju da nam pomogneš!’ (Acts 16:9)

Pavle ga gleda u čudu. Ali pod Pavlovim pogledom, on se polako transformira. Ovaj snažan, plavokosi mladić – kao da mu nešto izvanjsko fizički predstavlja nutrinu i istinu – postaje sve bljeđi, iscrpljen, proždiran tajanstvenom mučninom; malo po malo je polugol, strahovito je mršav; pada na zemlju, sklupčan u klupko; postaje jedan od užasnih živih leševa u koncentracijskom logoru, obrijane glave, plavkaste kože, užasno istaknutih očiju, natečenog lica svedenog na nekoliko malih kostiju, poput dječjeg, i mesom užasno unakaženim odvratnim ranicama i gnojem. (44)

Ovdje se ne radi o žanru fantazije i specijalnim efektima, ispod primamljive ljuštore ljepote, krije se krajnja, užasna istina: koncentracijski logor. Jedno jedino tijelo objedinjuje naizgled sasvim suprotne tendencije nove moći: glamurozna pojavnost potrošačkog tijela i gnjili živi leš u koncentracijskom logoru; ali između tih suprotnosti ne postoje čvrste granice, glamurno tijelo može propasti u ranjivo gnojno meso; užitak potrošača (konzumerizam) nemoguće je u potpunosti odvojiti od užasa koncentracijskog logora. Nisu to samo naznake povezanosti fašizma i kapitalizma, nego i neke nove, još neimenovane moći jače od samoga fašizma.

Kao rezime možemo reći da Pasolini posvećuje svoj scenarij o svetom Pavlu tijelu na raskrižju između nezagađenih tijela koja nas naizgled povezuju s davnim vremenima i nadolazećim tijelima potrošačkog društva (konzumerizma u Italiji krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća), stoga je i sveto tijelo prisutno u vrtlogu različitih ideoloških skupina koje niču u to vrijeme. Prisustvo svetog tijela propituje može li se još uvijek vjerovati u Pavlov nauk, tj. mogu li razna tijela interpelirati njegovim poslanicama. Odgovori leže u "strukтури koja želi biti druga struktura", u scenariju koji treba postati film, tj. proizvesti film. Upravo zbog toga Alain Badiou, u predgovoru napisanom za objavljivanje Pasolinijevog scenarija, da taj scenarij ne treba čitati kao nešto što nije završeno, "već kao manifest onoga što čini, ovdje kao i drugdje, stvarnost svake ideje: prividnu nemogućnost njezina ostvarenja." (xi) Nastavljajući se na Badioua mislim da je Pasolini nastojao proizvesti govorni žanr, govor koji bi svojim vibracijama poput Munchove slike *Vrisak* odjekivao i urezao se u okoliš, a na nama je da registriramo te brazde, čitamo te bolne nabore.

3. Različita čitanja sv. Pavla danas

Pitanje je zašto Pasolini, kao i kasnije filozofi ljevice, prizivaju tog apostola čije se ime često veže za najtvrdokornije aspekte kršćanstva: crkvu, moralnu disciplinu, konzervativizam, sumnjičavost prema Židovima (Caputo, *Alcof* 20-61). Ono što se već nazire u samom scenariju – rascjepkanost, podijeljenost raznih grupacija, nemogućnost svetoga Pavla da ih ujedini – danas je prešlo u ogorčene

kulturne ratove, koje se uglavnom svode na pitanje identiteta i prezentacija. Povratak svetom Pavlu ponukan je željom da se odupre toj bezgraničnoj rascjepkanosti i beskonačnom umnažanja identiteta. Jedan od glavnih čimbenika tog novog umnažanja identiteta je prijelaz na post-fordističku ekonomiju u kojoj su konzumerističke mogućnosti novih kombinacija neizmjerne: od etničkih, do rodnih, religioznih, dobrih, zdravstvenih itd. (te atribucije se mogu beskonačno dalje umnažati i kombinirati). Badiou se satirički odnosi prema takvom umnažanju, napominjući da kapitalistička deteritorijalizacija zahtjeva stalnu reteritorijalizaciju; kapital stalno zahtjeva stvaranje novih identiteta (10)

U tom kontekstu, još više zapanjujuća, nevjerojatno nasilna, je sljedeća Pavlova izjava iz Poslanice Galićanima (Gal 3,28): „Nema Židova ni Grka, nema roba ni slobodnjaka, nema ni muškog ni ženskog” (Badiou 5) Premda poništava sve identitarne razlike ta izjava ujedno je i zahtjev za novim oblicima zajednice zasnovane na ”subjektu bez identiteta i zakonu bez sile”, (Badiou 13) dakle s univerzalnijim vidovima zajednice. Ta Pavlova izjava, kao i samo pitanje uskrsnuća, utjelovljuje po Badiou ”Događaj” koji ispada iz čvrsto postavljenih uzročno posljedičnih veza. To je pukotina u povijesti, u sebi nosi novu istinu bez obzira na učmalost zajednice, imperija, teritorija. Zbog toga je sveti Pavle za Pasolinija njegov suvremenik, a može biti i naš suvremenik, koji se opire despotizmu Rimske imperije, objeđujuću pravo i subjekt u novom univerzalizmu. Drugim riječima apsolutnoj suverenosti kapitala, financijskoj globalizaciji, može se suprotstaviti jedino neprijatelj koji ima isto tako univerzalni projekt (vizija zajednice svetoga Pavla je militantna singularnost nadahnutu događajem uskrsnuća koja djeluje u radikalnom univerzalizmu).

U Pavlovim spisima o tijelu i Zakonu možemo naći prve koncepte koji inauguriraju političku teologiju suvereniteta na Zapadu, obilježja židovsko-kršćanskih odnosa u posljednja dva tisućljeća sve do Holokausta. Talijanski politički filozof, Roberto Esposito, u spisima sv. Pavla pronalazi začetke politike imunologije, zaštite tijela od tijela, od prvih imperija do nacionalnih država koje su sekularizirale isti teološko-politički mehanizam. (164- 165). Nasuprot tradicionalnom, konzervativnom čitanju svetog Pavla, suvremeni povratak poslanicama i tekstovima obilježava promišljanje krajnjih granica imunološkog aparata s golim životom, mesom mnoštva koje se opire jedinstvenom tijelu, tj. zapovjedništvu suvereniteta. Pomoću koncepta ”mesa” razmišlja se na novi način o politici i zajednici, može li se u tijelu oživjeti mesijanske, emancipatorske energije, ili Espositovim riječima:

Kakav politički oblik može poprimiti tijelo, ono isto tijelo koje je oduvijek pripadalo modalitetu nepolitičkog? [...] Možda je došao trenutak da se u neteološkim okvirima promisli događaj koji se [...] prije tisuću godina pojavio pod zagonetnim naslovom 'uskrsnuće tijela'. 'Uskrsnulo tijelo' danas ne može biti tijelo nastanjeno duhom,

već tijelo kao takvo: biće koje je i jedinstveno i zajedničko, generičko i specifično, nediferencirano i različito, ne samo bez duha, već i tijelo koje nema tijelo. (166-167)

Pasolinijev scenarij svetog Pavla je tako anticipirao radikalne lijeve intervencije u zakonu i viziju nove vrste zajednice. Pavla u Pasolinijevom scenariju uvijek vidimo u pokretu, tj. iako stalno propovijeda stalno je i pod pritiskom pomanjkanja vremena, stalno je aktivan: "vidimo sv. Pavla kako razmišlja u stresnim situacija, obično u žaru aktualnih kontraverzi (samo jednom pred kraj priče vidimo Paula besposlenog u Central Parku u New York, a onda nam zapravo ništa ne govori.)" (Wills 111) On je mistik i dubokoumni teolog, ali i rječit ulični borac na raznim frontama, često uznemiren, ogorčen, protivnik svih oblika autoritarizma, fašista i antifašista, značajan i nama danas jer utjelovljuje antagonizam između mrtvog slova Zakona i živog trenutka. On je upravo zbog svoje nepokolebljive vjere najopasniji heretik. Tu paradoksalnu vezu između vjere i duboke nevjere pronalazi Simon Critchley u svojoj knjizi *Faith of the faithless* (*Vjera nevjernika*). U Pavlovoj poslanici Galićanima to se očituje u vezi između hereze i Zakona, koji nisu suprotstavljeni kao što se to obično čini: „Živim, ali ne ja, nego Krist živi u meni” (Gal, 2,20). (Critchley 130) Stvoreni život traži izlaz u intenzivnom poništavanju razlike između Boga i stvorenja, stvorenje više nije stvorenje, niti njegov stvoritelj nije više stvoritelj. Budući da je mistično sjedinjen s bogom, "ja" ne osjeća pritisak izvana – Zakon nije vani, nego u meni. U tom brisanju granica, u beskonačnoj ljubavi, Critchley nalazi korijene krivovjernog mističnog anarhizma. "Tamo gdje stojim lišen vlastite volje i volje Boga i svih njegovih djela i samog Boga, tu sam iznad svega prozračan, nisam ni Bog ni stvorenje." (Critchley 131)

Može se reći da krivovjerni mistični anarhizam o kojem govori Critchley prožima Pasolinijev scenarij, tj. Pavlovo obraćanje drugima (raznim fragmentiranim tijelima) nije teološki događaj, jer oni koji su prozvani čim osjete njegovo obraćanje bivaju prožeti krivovjernom ljubavlju, "vjerom nevjernika". Ta ljubav tako nadilazi identitarne politike, njezine vibracije obuhvaćaju sve do nulte razine čovječnosti, život stvorenog u najčišćem obliku. Ukratko, tijelo apostola Pavla sadrži, ili bolje reći otvara mogućnosti, novih stvorenosti života. Ovaj aspekt stvorenog života u scenariju posebno je prisutan u vizualizaciji siromaha, možda zbog uvjerenja da je univerzalnost o kojoj smo govorili – univerzalnost bez sadržaja – jedina važna oporba univerzalnosti kapitala.

Evo ih, braća prevaranti. Usred gomile otrcanih, bijedni seljaci i podproleterci izronili su iz ogromnih crvotočina sirotinjskih četvrti grada, tri lica, nečuvani, ocrvljeni bijedom, korupcijom, zvjerskom nevinošću – i, naravno, glađu [...] Pavao govori, zgrčen svojom bolešću – i on sam je isto tako jadan, ispražnjen, slab kao oni koji ga slušaju. (Pasolini 71)

4. Kako vizualizirati nestajanje tijela i nestajanje svijeta (kino dvostruke meantologije)

Na kraju se trebamo zapitati mogu li ta razmišljanja o siromasima, ljubavi i krivovjerju, koja je scenarij anticipirao, poslužiti za otvaranje pitanja o samoj mogućnosti vizualizacije i iz "strukture koja želi biti druga struktura", tj. doprijeti do filma. Kako vizualizirati novi/stari vid univerzalnosti u tijelu sv. Pavla? Postoji li nešto izvan Zakona, može li se vidjeti izvan Zakona? Drugim riječima, je li moguće zamisliti vrstu kinematografije koja bi nas prenijela onkraj Zakona? Sveti Pavle govori o novom tijelu koje će ljudsko biće steći na kraju vremena; sam Pavle je ovo tijelo koje treba umrijeti da bi uskrsnulo. Mogu li te premise izražene u filozofiji biti vizualizirane? Mogu li filmske slike na neki način izbaviti koruptivnu stvarnost, samo postojanje?

Već sam naveo da je u Pasolinijevom scenariju sv. Pavle stalno aktivan, užurban, kao da je u nekoj vrsti izvanrednog stanja, pod neprestanim je pritiskom, osjeća da mu ponestaje vremena, da možda više neće biti dosta vremena, kao da je vrijeme djelovanja već isteklo. Osjećaju to osobito siromasi, a pogotovo *queer* siromasi, jer oni su znak dvostruke napuštenosti, a njihova napuštena tijela isprepliću se s tijelima očišćenih zajednica koje čekaju poruku Mesije na kraju vremena. U tom ogromnom pritisku "kraja vremena", sv. Pavle promatra: "jer prolazi obličje ovoga svijeta". Po Giorgiu Agambenu Pavlova briga je vrijeme koje ostaje, to jest, preostalo vrijeme između sada i paruzije (ponovnog dolaska Isusa Krista da sudi i dovrši Kraljevstvo Božje). (159) Upravo užurbanost koju Pavle ima, hitnost njegovog obraćanja, pokazuje da nije mislio da je ostalo još puno vremena između "sada" koje je definirano povijesnošću uskrsnuća. i "još ne" paruzije, povijesnost i budućnost koji su označeni u sada, kairosu. (Agamben 159)

Je li onda moguće u tom pogledu svetog Pavla, u njegovom promatranju prolaznosti svijeta, pronaći tajnu vezu između filma i svijeta? Dobiva li taj pogled na snazi ako dolazi iz perspektive obespravljenih i siromašnih, posebno dvostruko isključenih *queer* siromašnih. Zašto moramo biti obespravljeni zemaljski ološ da bismo emotivno vidjeli stvoreni život oko sebe? Ova pitanja nas dovode do središnjeg pitanja Agambenovog čitanja svetog Pavla: "što znači živjeti u Mesiji, i što je mesijanski život? Odgovor je: mesijanski se život živi od mene" (179). Agamben citira završne riječi odlomka iz Pavlove prve poslanice Korinćanima: "jer prolaznost je lik, način postojanja svijeta," i nastavlja: "gurajući svaku stvar prema sebi kroz ono 'kao ne' *hos me*, mesijanski ne samo da poništava ovu figuru, već je čini da prođe, priprema njen kraj. Ovo nije drugi lik ili drugi svijet: to je prolaznost lika ovoga svijeta". (179)

Na kraju Pasolinijevog scenarija sveti Pavle vjeruje da je "netko potajno zadovoljan time što je nešto doveo do kraja". (Pasolini 108) Ali ipak *hos me* prevladava kao negacijski mehanizam (istovremeno imanje i nemanje te vjere).

Sveti Pavle ubrzo nakon toga biva ubijen, a njegova krv proljeva se po kolniku, stvara malu lokvu, koja će brzo nestati, kao da jest ali i nije, *hos me*, kao život proroka. Postavlja se pitanje kako prevesti ovaj Pavlov *hos me* u jezik kinematografije? Može li se uopće vizualizirati taj negacijski princip, istovremeno imanje i nemanje, bivanje i nestajanje stvari. Sasvim iznenađujuće Pasolinijev scenarij, iako je nastao kao “struktura koja želi biti druga struktura”, vrvi nagovještajima o *hos me*, bivanju i nestajanju:

Vidimo mjesta – neprecizna i tajanstvena – u kojima je Pavle prošao posljednji put. Tada vidimo druga, nepoznata mjesta: u predgrađima, smrdljiva, puna praznine, smrdljive stare vrtove, bezoblične i ruševne stambene zgrade, velike čistine zaslijepljene suncem – polako, usmjeravamo prema centru, neuređenost, kaotičnost, previše staro ili previše novo, s uličicama izgubljenim u blatu povijesti, i napuštenim neboderima u prašini. (Pasolini 101)

Mjesta koja svjedoče o Pavlovom poslanju su u fazi nestajanja: praznina prodire u predgrađa, širi se poput nevidljive rijeke, zgrade gube oblike, postaju bezlične; poznati oblici su zaslijepljeni sunčevim zrakama, sve se slijeva u središte koje to i nije; prati nas osjećaj da se uličice i zgrade gube u “blatu povijesti”. Ipak to nestajanje nije samo nalik pogledu na stare blijede fotografije, novine koje se ističu svojom novinom u tom kontekstu samo naglašavaju predosjećaj svoga skorašnjeg zastarijevanja i nestajanja. U pozadini, scenarij sugerira da oblik ovog svijeta prolazi ili otpada i postaje ništa. Tu smo blizu onog kako Badiou čita Pavlove svjetove iz prve poslanice Korinćanima: “Bog je izabrao stvari koje nisu (*ta me onta*) kako bi uništio one koje jesu (*to onta*) (1.Kor. 1:28)”. (Badiou 46) Ovo je sažeti oblik dvostruke meontologije: stvari koje nisu (*ta me onta*), stvari koje se doživljavaju kao da nemaju vrijednost, su izabrane u odnosu na stvari koje jesu (*ta onta*). Drugim riječima, Bog je izabrao stvari koje nisu, ne zato da bi se stvari koje jesu uništile, već misaono iščeznule.

Po mom mišljenju to misaono iščeznuće možemo djelomično detektirati i u Pasolinijevom odnosu spram filmske slike, i to na samom kraju scenarija kada mjesta o Pavlom poslanju nestaju. Filmsko vrijeme baš kao i vrijeme kod sv. Pavla je gotovo isteklo, polje vidljivog na samom kraju vremena se mijenja. Pavle u prvoj poslanici Korinćanima, pod pritiskom kraja povijesnog vremena, piše dramatično i paradoksalno:

Od sada neka oni koji imaju žene žive kao da ih nemaju (*hos me*) i oni koji tuguju kao da ne tuguju (*hos me*) i oni koji kupuju kao da nemaju [...] Jer oblik ove riječi prolazi (1. Korinćanima 7:29:32). (Badiou 49)

Pogled stvorenja nije s drugog svijeta, već utjelovljen u prolaznom liku ovoga svijeta koji vidi stvari, sve klizi svome kraju, pada u ponor nepostojanja, gura prema sebi kroz “kao ne” (*hos me*). I tek iz te pozicije dvostruke meantologije

moguće je uočiti novu bolest – bolest popustljive moći koja još nije imala pravi naziv. Taj svijet jedva odražava sve pojavnosti i istovremeno ih potkopava. Nizu navedenih paradoksa u kontekstu filmske slike možemo dodati: neka oni koji prave filmove snimaju kao što nisu snimali, i oni koji prodaju filmove kao da ih ne prodaju, i oni koji gledaju filmove kao da ih nikada nisu vidjeli – jer društvo spektakla prolazi. Pitamo se u ovom prolaznom trenutku: nije li sada jedini način da se iz ruševina spektakla rađa nova vizualnost. To je gotovo nemoguća misija filma kako u Pasolinijevo vrijeme tako i danas: misaoni film, vizualizacija stvari koje nisu: jer u spektaklu se sve svodi na prikriivanje svog „kao ne“ (*hos me*); filmsko tvrdoglavo odbijanje da otkrije svoj kraj, jer možda je kraj spektakla ujedno i kraj svijeta. Film kroz Pavlovo očište dvostruke meantologije kod Pasolinija, po mom mišljenju, funkcionira kao izgubljeni objekt, ili bolje reći, film postaje melankolični, izgubljeni objekt. Ali čak i ovdje, usred naslućivanja kraja filma, iščeznuća filmske slike, nalazimo blage seizmografske znakove potresa. Uz teškoće ili gotovo nemogućnost filmskih slika da vizualiziraju univerzalnost postoji i opasnost od iščeznuća svijeta. U izvjesnom smislu, scenarij sv. Pavla zapleten je u vremenski čvor bića koje je projekcija prošlosti na buduće mogućnosti, tj. scenarij se maksimalno poigrava s citatima (prošlošću) u sadašnjosti. Ali sadašnjost je nesvjesna odjeka prošlih događaja, živimo u vremenu praznog umnožavanja, a scenarij pripovijeda o tom neskladu proliferirajući prazninu umnožavanja. Ne radi se tu samo o banalnom opažanju da je vrijeme svetosti i proroka davna prošlost, o vječnoj paralaksi između slova zakona i naše situacije, o prolaznom trenutku kada se raskol mogao prevladati i stvoriti nova zajednica utemeljena u ljubavi. Sam Pasolini, iako je uočio taj raskol još se uvijek nadao da se on može nadvladati. U svojoj teoriji filma Pasolini se bavio problemom kako indeksni znak filma može uskrsnuti u suvremenom svijetu tj. može li filmski jezik otjeloviti sveto tijelo. Njegova heretička semiotika nije samo "slavljenje" onoga što je predstavljeno, već također samog filmskog jezika. Film je "pisani jezik stvarnosti", on ne predstavlja samo stvarnost nego je i ustoličuje. U knjizi *Heretički empiricizam (Heretical Empiricism)* Pasolini piše:

Od velike Lenjinove akcijske pjesme do male stranice akcijske proze zaposlenika Fiata ili ministarstva, život se neupitno udaljava od klasičnih humanističkih ideala i gubi se u pragmatiči. Čini se da je film (s ostalim audiovizualnim tehnikama) pisani jezik ovog pragmatizma. Ali može biti i njegov spas, upravo zato što ga izražava – i to iznutra, proizvodeći se iz sebe i reproducirajući ga. (205)

Jedino kroz strahoviti pragmatizam film nas može dovesti do nove univerzalnosti o kojoj govore teoretičari tumačeći svetoga Pavla. Ukoliko prevedemo tu akcijsku pjesmu okićenu semiotičkim znanstvenim aparatom u performanse, onda ta izjava više nije toliko tvrdoglavo staromodna ili skandalozna: sama zbilja je izvedbena (performanse), u određenim aspektima

ona u sebi već krije potencijale filmičnoga. Stoga iščeznuće filmske slike izvire iz nestajanja filmičnoga. U kontekstu političke teologije ta filmofilija dobiva sasvim drukčije značenje. Formula te heretičke semiotike glasi: film kao jezik zbilje ili sama zbilja nudi spasenje ukoliko je proizveden tj. pisan jezikom zbilje. Iz toga proizlazi ne samo ljubav prema filmu već i ljubav prema stvarnosti. Stoga Pasolini, u intervjuu u kome objašnjava taj semiotički skandal, kaže:

Moja vizija kinematografije kao jezika je stoga "difuzna" i "kontinuirana" vizija, reprodukcija stvarnosti neprekinute i fluidne poput stvarnosti. Ovdje, dakle, moja ljubav prema stvarnosti obuhvaća u apstraktnom smislu svu stvarnost od vrha do dna, od glave do pete; to je izjava ljubavi kao neustrašiv i teorijski čin vjere. (216)

Taj "neustrašivi i teorijski čin vjere" tiče se i uskrsnuća "mesa" svetoga Pavla, njegove tajanstvene bolesti kao i onih najsiromašnijih *queer* tijela planete slamova, vjera je to da filmski jezik može izraziti zbilju. Neumitnom iščeznuću filmske slike možemo se suprotstaviti jedinom iznimnom vjerom u svijet (i obrnuto). Ta ljubav prema svijetu, prema prirodi, danas bismo rekli antropocenu, mora dolaziti odozdo, iz slamova, nju ne mogu nametnuti nikakve elite, to je ljubav u kojoj odbačeno, napušteno od boga, "*queer meso*" zadobiva univerzalnu vrijednost. Taj čin podudara se sa Pavlovom vizijom novog subjekta i zajednice koja počiva na sasvim jednostavnoj premisi: ako volite filmsku sliku, pa makar i u nestajanju, onda volite i ovaj svijet, pa makar u permanentnoj opasnosti iščeznuća.

Works cited:

- Agamben, Giorgio. *The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, Stanford University Press, 2005.
- Badiou, Alain. *Saint Paul: The Foundation of Universalism* (Cultural Memory in the Present), Stanford University Press, 2003.
- Badiou, Alain. "Foreword", Pasolini, Paolo Pier. *St. Paul*, Verso, 2013, vii-xi.
- Esposito, Roberto. *Bios: Biopolitics and Philosophy*, University of Minnesota Press, 2008.
- Caputo, John and Linda Martin, Alcott (ur.), *St. Paul Among the Philosophers*, Indiana University Press, 2009.
- Critchley, Simon. *The Faith of the Faithless: Experiments in Political Theology*, Verso, 2014.
- Maggi, Armando. *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from St. Paul to Sade*, The University of Chicago Press, 2009.
- Pasolini, Paolo Pier. *St. Paul: a Screenplay*, Verso, 2013.
- Pasolini, Paolo Pier. "Plan for a Film about Saint Paul", *St. Paul: a Screenplay*, Verso, 2013, 1-11.
- Pasolini, Paolo Pier. *Heretical Empiricism*, New Academia Publishing, 2005.
- Wills, Garry. *What Paul Meant*, Penguin Books, 2007.

**DISAPPEARING OF THE WORLD AND THE CINEMATIC IMAGE: PIER PAOLO PASOLINI
AND HIS SCRIPT OF SAINT PAUL**

In Pier Paolo Pasolini's unrealized screenplay about Saint Paul, initially written in the late 1960s and then revised during the 1970s, the apostle Paul traverses the Western world of that era (Europe and America), conveying his teachings to diverse groups of people. Filled with quotations from Paul's epistles, the screenplay situates them in Pasolini's contemporary milieu, prompting reflection on whether Paul's words and ideas could once again resonate in the Western society of the 1970s. Within the screenplay, Paul's body is afflicted by a mysterious illness, burdened by an indescribable anguish. In Pasolini's earlier works, a profound reverence for the body, untainted by consumerism, is evident; he held faith in the bodies of the proletarians he encountered on the sprawling outskirts of Rome, viewing them as embodiments of resistance against the capitalism. However, in the screenplay depicting St. Paul, his perspective on the body undergoes a transformation. In this paper, I explore the yearning of Pasolini's "sick" bodies, Queer bodies in a time marked by consumerism and the emergence of new identity politics (ethnic, gender, age, religious, etc.). Pasolini equates this "sickness" with sodomy, a concept from ancient religious texts that leads to eternal exclusion without redemption. According to Saint Paul's epistle to the Romans (1:24–27), sodomy is portrayed as a consequence of divine abandonment, where individuals are given over to strange passions and "unnatural practices." However, this concept goes beyond mere "exclusion"; it represents a "double exclusion" of those who are "*queer*". Many contemporary left-wing theorists interpret this double exclusion as possessing a theological-political dimension that holds new potential. (Caputo, Alcof) This potential lies in the possibility of establishing new forms of community that transcend ethnic, national, religious, or sexual exclusivity. In the first part of the work, I analyze Pasolini's screenplay and problematize the "structure that wants to be another structure," i.e., the ambiguity of the screenplay that is supposed to become a film, in order to point out the theological-political dimension of Saint Paul. Then I highlight the various theoretical readings of Saint Paul today, exploring the concepts of "capitalist deterritorialization and reterritorialization" (Badiou), "immunology" (Esposito) and "heretical mystical anarchism," i.e., the "faith of unbelievers" (Critchley). All these concepts, through a new reading of the body of Saint Paul, open up the possibility of new forms of life, new universalities as oppositions to the universality of capital and identity politics. In the final part of the work, I raise questions about the possibility of the cinema to depict this new universality.

In summary, the questions addressed in this paper are: Can the body of Saint Paul free itself from partial branding arising from identity politics and serve as a motif for establishing community on different, universal principles? What is the relationship between Pasolini's screenplay and contemporary philosophical debates about Saint Paul and the possibility of alternative visions of community not burdened by previous limitations of nation and territory? How do all these new readings of St. Paul reflect on Pasolini's vision of film? Isn't Paul's "sickness" of the body also the sickness of cinematic image? And finally, can cinematic image "redeem" corruptive reality?

Pasolini's Screenplay St. Paul

In Pasolini's screenplay St. Paul visits us, speaks to us, appeals to us, and in order to do so, the map of his pilgrimage changes in accordance with the time in which he appears: ancient Rome becomes New York, and modern Rome represents Athens; the scene of the apostle's martyrdom would be filmed in the same place where Martin Luther King was killed; the film sets would be the streets and squares of contemporary Western cities, the actor portraying St. Paul would literally speak quotes from Paul's epistles. The voice of the prophet is heard around the world, in various places St. Paul encounters various groups: neo-Nazis and fascists, faded, fallen revolutionaries, the poor on the outskirts of metropolises, journalists, trendy intellectuals; everyone reacts in their own way to his preaching, rejecting or simply being bored by Paul's teachings. In satirical scenes, his preaching comically deviates from the audience's expectations: in Bonn, he preaches to industrialists, provoking neo-Nazi uprisings; in Geneva, he disturbs stubborn Christian sympathizers and potential donors with his exaggerated emphasis on sexuality; in Rome, he bores idle nouveau riche with the old-fashioned rhetoric of the Christian faith; in New York's Greenwich Village, he preaches obedience to authority to a selected group of black rebels, young anti-war activists, feminists, and desperate young refugees.

In contrast to his previous scenarios, where Pasolini focused on bodies from the periphery, the bodies in the scenario of St. Paul are different, as if some "illness" has crept into them, even affecting St. Paul himself. This change in the perception of bodies reflects Pasolini's understanding of the societal changes occurring in the late sixties and early seventies of the last century. With the emergence of consumerism, new identity politics arise, fragmenting society and giving rise to various subcultures, thereby undermining the relationship with the universal.

Pasolini is aware that the human body itself can no longer resist the emerging permissive power of capitalism. The transition from a repressive Oedipal economy to consumerism, with its constant stimulation of desire and pursuit of pleasure, has affected the body, and Pasolini himself. For him, a new form of political control emerged in the mysterious mixture of fascism and consumerism, embodying both the beautiful and the ugly.

Different readings of Pasolini's St. Paul

The question is: why do Pasolini, and later many left-wing philosophers, return to this apostle whose name is often associated with the most stubborn aspects of Christianity: the church, moral discipline, conservatism, and suspicion towards Jews (Caputo, Alcoff 20-61)? What is already apparent in the screenplay – the fragmentation, the division of various groups, St. Paul's inability to unite them – has now evolved into bitter cultural wars, largely revolving around questions of identity and presentation. The return to St. Paul is driven by a desire to resist this boundless fragmentation and endless multiplication of identities. One of the main factors contributing to this new proliferation of identities is the transition to a post-Fordist economy, in which the consumerist possibilities of new combinations are boundless: from ethnic to gender, religious, age-related, health-related, etc. (and these attributions can be endlessly multiplied and combined further). Alain Badiou satirically addresses such multiplication, noting that

capitalist deterritorialization demands constant reterritorialization; capital constantly demands the creation of new identities (10).

In that context, even more astonishing and incredibly violent is the following statement by Paul in the Epistle to the Galatians (Gal 3:28): "There is no longer Jew or Greek, there is no longer slave or free, there is no longer male and female" (Badiou 5). Although it negates all identity differences, this statement also calls for new forms of community based on "a subject without identity and a law without force" (Badiou 13), thus with more universal aspects of community. This statement by Paul, as well as the question of resurrection itself, embodies what Badiou calls an "Event" that breaks out of firmly established causal relationships. It is a rupture in history, carrying a new truth within itself regardless of the stagnation of community, empires, or territories. Therefore, for Pasolini, Saint Paul is his contemporary, and can also be ours, resisting the despotism of the Roman Empire, rejecting law and subject in a new universalism. In other words, only an enemy with an equally universal project can oppose the absolute sovereignty of capital and financial globalization (the vision of the community of Saint Paul is a militant singularity inspired by the event of resurrection, acting in radical universalism).

In Pasolini's screenplay, Paul is always seen in motion, constantly preaching under the pressure of time constraints, always active: "we see St. Paul thinking in stressful situations, usually in the heat of current controversies (only once towards the end of the story do we see Paul idle in Central Park in New York, and then he actually tells us nothing.)" (Wills 111). He is a mystic and profound theologian, but also an articulate street fighter on various fronts, often disturbed, embittered, and opposed to all forms of authoritarianism, both fascist and anti-fascist, significant to us today because he embodies the antagonism between the dead letter of the Law and the living moment. He is precisely because of his unwavering faith the most dangerous heretic. Simon Critchley finds this paradoxical connection between faith and profound disbelief in his book "Faith of the Faithless". In Paul's Epistle to the Galatians, this is manifested in the relationship between heresy and the Law, which are not opposed as is usually thought: "I live, yet not I, but Christ liveth in me" (Gal, 2:20) (Critchley 130). The created life seeks an exit in the intense negation of the difference between God and creature; the creature is no longer a creature, nor is its creator any longer a creator. Since mystically united with God, the "I" does not feel pressure from outside – the Law is not external, but within me. In this blurring of boundaries, in infinite love, Critchley finds the roots of heretical mystical anarchism. "Where I stand devoid of my own will and the will of God and all his works and God himself, there I am above all airy, I am neither God nor creature" (Critchley 131).

It can be said that the heretical mystical anarchism discussed by Critchley permeates Pasolini's screenplay, i.e., Paul's address to others (various fragmented bodies) is not a theological event, because those who are called upon, as soon as they feel his address, are imbued with heretical love, "faith of the faithless". This love transcends identity politics; its vibrations encompass all the way to the zero level of humanity, the life of the created in its purest form. In short, the body of the apostle Paul contains, or rather opens up possibilities for new creations of life.

Cinema of double meontology

At the end, we should ask ourselves whether these reflections on the poor, love, and heresy, which the screenplay anticipated, can serve to open questions about the very possibility of visualization and emerging from "a structure that wants to be another structure," as Pasolini described the form of screenplay, the literary form that wants to transform into film. How to visualize the new/old form of universality in the body of St. Paul? Is there something beyond the Law, can it be seen beyond the Law? In other words, is it possible to imagine a kind of cinematography that would take us beyond the Law? Saint Paul speaks of a new body that humanity will acquire at the end of time; Paul himself is this body that must die in order to rise again. Can these premises expressed in philosophy be visualized? Can film images somehow redeem corrupt reality, mere existence?

In Pasolini's screenplay places that bear witness to Paul's mission are in a phase of disappearance: emptiness seeps into the suburbs, spreading like an invisible river, buildings lose their shapes, becoming impersonal; familiar forms are blinded by the sunlight, everything converges into a center that isn't; we feel that alleys and buildings are vanishing into the "mud of history." Yet, this disappearance is not just akin to looking at old faded photographs; newspapers that stand out with their novelty in this context only emphasize the premonition of their imminent obsolescence and disappearance. In the background, the screenplay suggests that the form of this world is passing away or decaying into nothingness. Here, we are close to how Badiou reads Paul's worlds from the first verse to the Corinthians: "God chose what is foolish in the world to shame the wise; God chose what is weak in the world to shame the strong" (1 Corinthians 1:27). This is a concise form of double meontology: things that are not (*ta me onta*), things experienced as having no value, are chosen in relation to things that are (*ta onta*). In other words, God chose things that are not, not to destroy things that are, but to vanish from thought.

In my opinion, this vanishing from thought can be partially detected in Pasolini's attitude towards the cinematic image, particularly at the end of the screenplay when the places associated with Paul's mission disappear. Just like in Paul's time, the cinematic time is almost expired, the field of the visible changes at the very end of time. Under the pressure of the end of historical time, Paul writes dramatically and paradoxically in his first letter to the Corinthians: "From now on let those who have wives live as though they had none, and those who mourn as though they were not mourning, and those who rejoice as though they were not rejoicing, and those who buy as though they had no possessions [...] For the present form of this world is passing away" (1 Corinthians 7:29-32). (Badiou 49)

The perspective of creatures is not from another world but embodied in the passing form of this world that sees things, everything slides towards its end, falls into the abyss of non-being, pushes towards itself through "as if not" (*hos me*). And only from this position of double meontology is it possible to recognize a new illness – the illness of yielding power that has not yet had a proper name. This world barely reflects all appearances and simultaneously undermines them. Adding to the series of paradoxes in the context of the cinematic image, we could say: let those who make movies shoot as if they haven't shot, and those who sell movies as if they're not selling them, and those who watch movies as if they've never seen them – because the society of spectacle is

passing. In this passing moment, we wonder: isn't now the only way for a new visuality to emerge from the ruins of the spectacle? It's an almost impossible mission for cinema both in Pasolini's time and today: a thoughtful film, a visualization of things that are not: because in the spectacle, everything comes down to concealing its "as if not" (hos me); cinema stubbornly refuses to reveal its end, because perhaps the end of the spectacle is also the end of the world. Through Pasolini's lens of double meontology, film, in my opinion, functions as a lost object, or rather, film becomes a melancholic, lost object. But even here, amid the anticipation of the end of the film, the disappearance of the cinematic image, we find faint seismic signs of upheaval.

With the difficulties or almost impossibility of film images to visualize universality, there is also a danger of the world's disappearance. In a certain sense, the scenario of St. Paul is entangled in the temporal knot of beings that is a projection of the past onto future possibilities; that is, the scenario plays with quotes (from the past) in the present to the maximum. But the present is unaware of the echoes of past events; we live in a time of empty multiplication, and the scenario narrates this discrepancy by proliferating the void of multiplication. It's not just a banal observation that the time of holiness and prophets is a distant past, about the eternal parallax between the letter of the law and our situation, about the passing moment when the schism could have been overcome and a new community based on love created. Pasolini himself, although he noticed this schism, still hoped that it could be overcome. In his film theory, Pasolini dealt with the problem of how the indexical sign of film could resurrect in the modern world, i.e., whether the cinematic language could embody the sacred body. His heretical semiotics is not just the "celebration" of what is represented but also of the cinematic language itself. Film is the "written language of reality"; it not only represents reality but also enshrines it. In the book "Heretical Empiricism," Pasolini writes:

From Lenin's grand action song to the small page of action prose by Fiat or ministry employees, life unquestionably moves away from classical humanistic ideals and gets lost in pragmatism. It seems that film (along with other audiovisual techniques) is the written language of this pragmatism. But it can also be its salvation precisely because it expresses it - and that from within, producing itself from itself and reproducing it. (205)

Only through tremendous pragmatism can film lead us to the new universality discussed by theorists interpreting St. Paul. Reality itself is performative, and in certain aspects, it already contains the potential of the cinematic. Therefore, the disappearance of the cinematic image arises from the disappearance of the cinematic itself. In the context of political theology, this cinephilia takes on a completely different meaning. The formula of this heretical semiotics reads: film as the language of reality or reality itself offers salvation if it is produced, that is, written in the language of reality. From this stems not only love for film but also love for reality. Therefore, Pasolini, in an interview explaining this semiotic scandal, says:

My vision of cinema as a language is therefore a 'diffuse' and 'continuous' vision, a reproduction of reality uninterrupted and fluid like reality itself. Here, therefore, my love for reality encompasses in the abstract sense all reality from top to bottom, from head to toe; it is a declaration of love as an intrepid and theoretical act of faith. (216)

That "fearless and theoretical act of faith" also concerns the resurrection of the "flesh" of St. Paul, his mysterious illness, as well as those of the poorest queer bodies on the planet of slums. It is a faith that the language of film can express reality. We can confront the inevitable disappearance of the cinematic image only with exceptional faith in the world (and vice versa). This love for the world, for nature, today we would call it the Anthropocene, must come from below, from the slums; no elites can impose it. It's a love in which the rejected, abandoned by God, "queer flesh" gains universal value. This act aligns with Paul's vision of a new subject and community based on a very simple premise: if you love the cinematic image, even in its disappearance, then you love this world, even in the constant danger of disappearance

Keywords: Pasolini, screenplay St. Paul, political theology, universality, disappearing of the world and cinematic image