

PIOTR KLETOWSKI

PIER PAOLO

PASOLINI

□ □ □ □ TWÓRCZOŚĆ FILMOWA □ □ □ □



SEDNO
Wydawnictwo
Akademickie



PIER PAOLO

PASOLINI

TWÓRCZOŚĆ FILMOWA



PIOTR KLETOWSKI



PIER PAOLO
PASOLINI
TWÓRCZOŚĆ FILMOWA



 **SEDNO**
Wydawnictwo
Akademickie

Wydawca
Bożena Kućmierowska

Recenzent
prof. Grzegorz Królikiewicz

Redakcja merytoryczna i korekty
Maciej Chojnowski

Korekta rewizyjna
Aneta Bożedajek

Redakcja techniczna
Danuta Przymanowska-Boniuk

Projekt okładki, stron tytułowych i opracowanie typograficzne
Wojciech Stukonis

Zdjęcie na okładce
PAP/DPA

Książka powstała jako efekt projektu badawczego NCN nr NN 105 1157 38
Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński

Copyright © by Wydawnictwo Akademickie SEDNO
Copyright © by Piotr Kletowski
Warszawa 2013

Wszelkie prawa zastrzeżone
Kopiowanie, przedrukowywanie i rozpowszechnianie w całości lub w fragmentach
jakąkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione

ISBN 978-83-63354-49-7
ISBN 978-83-63354-80-0 (e-book)

Wydawnictwo Akademickie SEDNO Spółka z o.o.
00-696 Warszawa
ul. J. Pankiewicza 3
www.wydawnictwosedno.pl
info@wydawnictwosedno.pl

Spis treści

WSTĘP	
Kino Pasoliniego – w stronę definicji	7
TOM I	
<i>Il cinema popolare 1961–1967</i>	17
I. RAJ	19
ROZDZIAŁ 1	
Literacka droga do <i>Włóczykija</i>	21
ROZDZIAŁ 2	
Formułując kino poezji:	
<i>Włóczykij, Mamma Roma, Twaróg</i>	85
ROZDZIAŁ 3	
Ewangelia według Piera Paola	
<i>Wściekłość, Zgromadzenie miłosne, Notatki z podróży do Palestyny, Ewangelia wg św. Mateusza, Ptaki i Ptaszyska, Ziemia widziana z Księżycy, Czym są chmury</i>	133

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

TOM II

Il cinema impopolare 1967–1975 173

II. CZYŚCIEC 175

ROZDZIAŁ 4

W kręgu żywych mitów:

Król Edyp, Teoremat, Kwiat z papieru, Notatki z podróży do Indii, Medea, Zapiski do Oresteji Afrykańskiej, Szkice dokumentalne: Notatki do noweli o śmieciarzach, 12 grudnia, Mury Sany 177

III. PIEKŁO 221

ROZDZIAŁ 5

Trylogia życia:

Dekameron, Opowieści kanterberyjskie, Kwiat 1001 nocy 223

ROZDZIAŁ 6

Filmowe testamenty Pasoliniego:

Chlew, Salò, czyli 120 dni Sodomy 252

ZAKOŃCZENIE 287

PRZYPISY 293

BIBLIOGRAFIA 450

ADRESY STRON INTERNETOWYCH 466

FILMOGRAFIA 468

PODZIĘKOWANIA 483

INDEKS 484

Kino Pasoliniego – w stronę definicji

„Pasolini był ostatnim poetą, który swym życiem osobistym daje świadectwo własnym ideałom estetycznym. Nawet w swoich sukcesach decydował się dawać świadectwo odrzucenia” – to słowa Umberto Eco¹, przyjaciela, ale i naukowego oponenta Piera Paola Pasoliniego. Pasolini, jeden z najwybitniejszych europejskich twórców filmowych, stał się symbolem artysty głęboko zaangażowanego w proces twórczy, stanowiący świadectwo osobistego, naznaczonego cierpieniem postrzegania świata. Dlatego pisząc pierwszą w historii polskiego filmoznawstwa pełną monografię filmowej twórczości reżysera *Salò, czyli 120 dni Sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), przedstawiającą dzieło urodzonego w 1922 roku w Bolonii i zmarłego w roku 1975 w Ostii artysty, trzeba zmierzyć się z legendą twórcy, który swym życiem i przedwczesną śmiercią dał świadectwo prawdzie o człowieku i kulturze, w której przyszło mu żyć, wytyczając szlak innym reżyserom próbującym mierzyć się z paradoksami współczesności.

Twórczość Pasoliniego układa się w trzy etapy, znamionujące również ewolucję jego pozycji we włoskim przemyśle filmowym. Najpierw przypadła mu rola scenarzysty i konsultanta przy filmach późnego neorealizmu (filmy Mauro Bolognini, Mario Soldati, Federico Fellini), następnie reżysera filmów wyrosłych z neorealistycznej tradycji, ale mających już cechy samodzielnego, reżyserskiego stylu Pasoliniego, przekraczających obiektywną, neorealistyczną stylizację w kierunku subiektywnego kina poetyckiego (*Włóczykij*, *Accattone*, 1961; *Mamma Roma*, 1962; *Notatki z podróży do Palestyny*^{*}, *Sopraluoghi in Palestina*, 1963; *Ewangelia wg św. Mateusza*, *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964). Potem stał się twórcą dojrzałym, łączącym filmowe wyrafinowanie

* Tłum. autora.

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

z kontrkulturową retoryką (*Wściekłość – część pierwsza*, *La Rabbia*, 1962; *Twaróg*, *La Ricotta*, 1963; *Zgromadzenie miłosne*, *Comizi d'amore*, 1964; *Ptaki i ptaszyska*, *Uccellacci e uccellini*, 1966) i mistrza kina intertekstualnego, antropologicznego², badającego kulturowe, literackie archetypy i mity, w których niespodziewanie odnajdywał własne obsesje, opisując siły pozytywnie i negatywnie wpływające na współczesne społeczeństwo (*Ptaki i ptaszyska*, 1966; *Król Edyp*, *Edip re*, 1967; *Teoremat*, *Teorema*, 1968; *Chlew*, *Porcile*, 1969; *Kwiat tysiąca i jednej nocy*, *Il fiore delle mille e una notte*, 1974, *Salò*, 1975). Książka stanowi analizę dzieł Pasoliniego filmowca, ze swobodą poruszającego się po różnych polach artystycznej ekspresji, ale przede wszystkim uznającego kino za medium absolutne, które umiejętnie wykorzystane potrafi w pełni zawrzeć artystyczny przekaz autora skierowany do jak najszerszej rzeszy odbiorców.

Jego wybór X muzy jako właściwego sposobu komunikacji artystycznej (realizacja pierwszych filmów zbiegła się u Pasoliniego z ograniczeniem działalności poetyckiej; od tego momentu to przede wszystkim proza pozostawała w polu jego literackich zainteresowań, czego efektem była m.in. niedokończona powieść *Petrolio*) będzie się wiązać z poszukiwaniem języka potrzebnego do wyrażenia estetycznych i filozoficznych idei. Odkrycie kina jako właściwego medium do tworzenia sztuki (a tym samym wyrażenia samego siebie) to także moment wejścia Pasoliniego na „wojenną ścieżkę” z mieszczaństwem (Pasolini używa zwykle stwierdzenia „mała burżuazja” będącego synonimem polskiego terminu mieszczaństwo³), przekształcającym się z wolna w molocha społeczeństwa masowego, niszczącego wszystko to, co ukochał twórca *Włóczykija*: wolność, odrębność, historyczność, niepowtarzalność. Jak sam powie w wywiadzie udzielonym Janine Bazin i Andre S. Labarthe:

Wielokrotnie zgłaszałem swoją chęć zmiany obywatelstwa, języka, w proteście przeciwko temu, co dzieje się dziś (to jest na przełomie lat 50. i 60. XX wieku – przyp. PK) we Włoszech i tak się złożyło, że zainteresowałem się właśnie kinem. Nowym językiem, nowym sposobem wyrażania, który stał się dla mnie podstawowym i dziś jedynym medium, w którym mogę tworzyć swoje dzieło⁴.

Niepokojąca, drapieżna, rzucająca wyzwanie filmowa aktywność Pasoliniego, w której z rzadka zdarzały się momenty optymizmu, naznaczona była tematycz-

nymi obsesjami włoskiego reżysera, zatrwożonego „fasyzmem konsumpcji” niepodzielnie rządzącym współczesnym społeczeństwem masowym. Twórczość Pasoliniego jest przejmującym świadectwem idealisty, który zdając sobie sprawę z niemożności ucieczki przed materializmem, pozostaje rozdarty między duchowością a cielesnością, porządkiem a chaosem – bez którego to rozdarcia jednakże nie ma możliwości tworzenia. Najbardziej fascynujący w twórczości autora *Włóczykija* jest fakt, że jego filmy nie są świadectwem artysty patrzącego z wysoka, oceniającego świat z perspektywy nieskażonego złem demiurga, ale człowieka ulegającego własnym najciemniejszym, najbardziej ludzkim demonom popychającym go zarówno do tworzenia, jak i samounicestwienia.

Badania nad twórczością reżysera filmowej wersji *Opowieści kanterberyjskich* (*I racconti di Canterbury*, 1972) są niezwykle ważne zwłaszcza dziś, kiedy z perspektywy lat widać bardzo wyraźnie niezwykłą doniosłość i aktualność artystycznej spuścizny Pasoliniego. Uwidacznia się ona zwłaszcza na trzech podstawowych płaszczyznach, ważnych również dla rozpoznania współczesnej kultury (przede wszystkim w jej wymiarze audiowizualnym). Po pierwsze „płaszczyzna mityczna” – próba zrozumienia doniosłości mitu jako archetypicznego tekstu regulującego społeczno-kulturową aktywność człowieka, wpływającego na jego umiejscowienie w przestrzeni historycznej, społecznej i indywidualnej. W pierwszym etapie twórczości Pasoliniego, kiedy poeta-filmowiec realizował *il cinema popolare*⁵ (w swym mniemaniu skierowane do prostego, niewykształconego widza, którego świadomość miała zostać zmieniona przez kino), wpisywał on swoje historie i ich bohaterów – w mniejszym lub w większym stopniu – we wzór „żywego mitu”, jakim była postać i przesłanie Chrystusa. Z jednej strony postać Nazarejczyka została potraktowana przez Pasoliniego w sposób niezwykle dowolny (można powiedzieć nieortodoksyjny – Pasolini odnajdywał bowiem „chrystusowy wzór” w postaciach cokolwiek nieprzypominających na pierwszy rzut oka Jezusa Chrystusa), z drugiej zaś w zgodzie z nauczaniem Kościoła katolickiego (adaptacja *Ewangelii wg św. Mateusza*). Pasolini rozumiał mit w podobny sposób, jak antropologia strukturalna inspirowana psychoanalizą, która wpisywała losy jednostki w mit⁶, nie tyle powtarzając dokładny wzór wyrysowany przez mityczną narrację, co przede wszystkim – przy koniecznych przesunięciach i zmianach – odtwarzając jego ogólne, zwykle tragiczne znaczenie. Wejście w mit, już nie tyle chrześcijański, ile związany z kulturą greckiego antyku,

zaowocuje w twórczości Pasoliniego filmami „mitycznymi” (*Król Edyp*, *Teoremat*, *Medea*, 1969) – dziełami rozpoczynającymi tworzenie *il cinema impopolare* – w których w sposób niezwykle konsekwentny włoski reżyser budował będzie paralelę między aktywnością bohaterów mitycznych a poczynaniami człowieka współczesnego, wciąż mierzącego się z odwiecznymi problemami związanymi z transformacją jednostki jako bytu naturalnego w jednostkę – byt społeczny.

Mit, jako słowo klucz do otwarcia twórczości Pasoliniego, prowadzi nas również do kolejnej tematycznej obsesji twórcy *Salò* – motywu cielesności, stanowiącej swego rodzaju imperatyw nie tylko filmowej aktywności Pasoliniego, ale również współczesnej kultury, w której – wobec erupcji humanistycznych idei związanych z religią propagującą wyższość wartości duchowych nad materialnymi – ciało i cielesność stają się swego rodzaju emblematem Nietzscheańskiego „ostatniego człowieka”⁷, przeciwko któremu Pasolini artysta występował, lecz któremu również jako człowiek i artysta ulegał, posługując się nim w swej twórczości. Sam, jako marksista, nie wierzył w metafizyczny wymiar egzystencji (tak przynajmniej deklarował, jednak drobiazgowa analiza filmowej twórczości Pasoliniego pozwala na podważenie bezpośrednich opinii artysty na ten temat).

Uwikłanie człowieka w mit i cielesność – tak z pozoru różne, a przecież w jakiś sposób niezwykle zbliżone do siebie kwestie – prowadzą do trzeciego, równie ważnego problemu w twórczości reżysera *Chlewu*: pytania o tożsamość estetyki rozumianej jako medium społeczno-politycznej transformacji dokonującej się poprzez tekst kultury. Choć filmowa twórczość Pasoliniego jest „drogą zwątpienia” wrażliwego humanisty, który na początku swej przygody z kinem wierzył w jego moc sprawczą jako medium wpływającego na zmianę porządku społecznego (tworząc *il cinema popolare* – skierowane do szerokiej publiczności), by z czasem, wobec totalitarnej siły społeczeństwa masowego i popkultury (będącej dla włoskiego reżysera pochodną ideologii faszystowskiej) zwątpić w jego potencję (czego efektem realizacja *il cinema impopolare* adresowanego przede wszystkim do intelektualistów), to wciąż jego 26 filmów pozostaje niezrealizowanym testamentem dla wszystkich filmowców postrzegających X muzyę jako środek sprzeciwu.

Na przecięciu tych trzech płaszczyzn: mitycznej, „cielesnej” oraz ideowej objawia się niezwykłość twórcy *Mammy Romy* (*Mamma Roma*, 1962), który dla swych artystycznych, filmowych obsesji starał się znaleźć oryginalny, niepow-

tarzalny język wyrażający się w oryginalnej estetyce pozwalającej widzowi na niemalże zmysłowe doświadczenie wydarzeń rozgrywających się na kinowym ekranie, stanowiąc niedościgniony przykład dla wielu współczesnych reżyserów od Europy (Bruno Dumont, Michael Haneke) po Japonię (Shion Sono⁸).

Pasolini jest interesujący jako filmowiec, który wzorem najwybitniejszych kreatorów X muzy dążył do stworzenia dzieła sztuki przekraczającego granice – tak formalne, jak i treściowe – w celu wykreowania filmowego tekstu poetyckiego, będącego transpozycją założycielskich mitów, ale również diagnozą kulturowej aktywności współczesnego człowieka rozdartego między sferą materialną i duchową. Dzieła wywiedzonego z głębokiego zrozumienia ludzkiej natury, prowadzącego do rozpoznania okrucieństwa, ale i piękna świata oraz zanurzonej w nim ludzkiej egzystencji.

Co warto podkreślić, na twórczość Pasoliniego patrzeć dziś trzeba przede wszystkim przez pryzmat współczesności, której charakter tak celnie poeta wyprorokował (a po części już doświadczał), starając się wydobyć z filmowej kreacji Piera Paola Pasoliniego wymiar uniwersalny, charakteryzujący współczesną przestrzeń artystycznej twórczości, w której uniwersum sztuki stara się zastąpić pole wcześniej zarezerwowane dla religii, a sam artysta mieni się szafarzem najważniejszych, egzystencjalnych prawd. Szafarzem, który – by jego dzieło stało się uprawomocnione – zmuszony jest całkowicie zespolić swoje istnienie z tworzonym przez siebie dziełem, kreując egzystencjalno-artystyczny amalgamat: „życiopisanie”⁹. W przypadku Pasoliniego owo „życiopisanie” zostało dodatkowo uwiarygodnione przez tragiczną śmierć poety-filmowca, który niczym umierający za prawdę Chrystus¹⁰ albo pogański bóg zmysłowego upojenia i wynikającej z tej „inspiracji” sztuki – Dionizos¹¹ w jakimś sensie złożył ofiarę ze swego życia na ołtarzu tworzonej przez siebie sztuki, celem jej uwiarygodnienia.

Nie sposób zrozumieć kultury współczesnego człowieka bez znajomości filmów Pasoliniego. Te słowa będące parafrazą wypowiedzi znanego włoskiego pisarza i komentatora twórczości Pasoliniego – Alberta Moravii – mogą służyć za egzemplifikację wartości filmowej spuścizny reżysera *Teorematu*, która w Polsce jest może znana, ale tak naprawdę – prócz nielicznych prac poświęconych Pasolinemu i tłumaczeń jego dzieł – nie została gruntownie przebadana i opisana¹².

Mimo że dramaturgiczna spuścizna twórcy *Teorematu* znalazła swój bardzo szczegółowy opis w książkach i tłumaczeniach Ewy Bal¹³, a jego cała spuścizna literacka została omówiona w szeregu prac¹⁴, to kino reżysera *Salò* (prócz skromnej, choć wielce zasłużonej dla propagowania analitycznej myśli filmoznawczej książki Jerzego Kossaka¹⁵, a także dwóch zbiorów tekstów poświęconych filmom Pasoliniego towarzyszącym przeglądom jego twórczości¹⁶ oraz specjalistycznych opracowań teoretycznych dzieł reżysera dokonanych przez Alicję Helman i Hannę Książek-Konicką¹⁷) nie doczekało się jak dotąd szczegółowego opisu. Dlatego rzeczą tak ważną jest przedstawienie kina reżysera filmowej wersji *Dekameronu* uwzględniające jego literacki kontekst, tak istotny dla zrozumienia filozofii Piera Paola Pasoliniego.

Na uwagę zasługuje fakt, że dziś, ponad 30 lat od tragicznej śmierci Pasoliniego, mamy możliwość dotarcia do wszystkich filmowych dokonań twórcy *Medei*, którym towarzyszą wnikliwe opracowania krytyczne (np. wyczerpująca, brytyjska edycja pełnej wersji *Salò* wydana w oficynie BFI, uzupełniona o szczegółową analizę pióra Gary'ego Indiany¹⁸) pieczołowicie zbierane w Archiwum Pasoliniego w Bolonii¹⁹. Również teoretyczne, krytyczne i literackie prace twórcy *Teorematu* doczekały się reedycji i tłumaczeń, także na język polski²⁰. Nieprzerwana popularność filmowej (ale przecież nie tylko) twórczości Piera Paola Pasoliniego nie może zostać niezauważona²¹.

A jednak brakuje w polskim piśmiennictwie filmoznawczym całościowej analizy kina Pasoliniego, próbującej odpowiedzieć na podstawowe dla zrozumienia dzieła twórcy *Teorematu* pytania: na czym polegał fenomen Pasoliniego filmowca, tak mocno zespolony z fenomenem Pasoliniego pisarza, a przede wszystkim Pasoliniego człowieka? Gdzie przebiegała granica między życiem a kreacją włoskiego poety-reżysera. Czy w swych filmach udało mu się zrealizować Gramsciańskie idee transformacji świadomości odbiorców, a co z tym idzie – zmiany rzeczywistości społecznej, kulturalnej? Na czym wreszcie zasadzała się główna strategia Pasoliniego identyfikującego się z Chrystusem, a jednocześnie pragnącego wprowadzić w życie marksistowskie idee równości i samoświadomości? Wszystkie te pytania koncentrują się wokół problemu koncepcji człowieka, jaką nosił w sobie Pasolini, i której wyrazem stały się jego filmowe dzieła: Człowieka Tragicznego, w którym dochodzi do dialektycznej konfrontacji przeciwstawnych sił, reprezentowanych przez Chrystusa – umierającego w porywie ducha,

i Dionizosa – składającego ofiarę na ołtarzu cielesności. Teżą jest tu duch (albo pragnienie jego istnienia), antytezą – ciało, syntezą – sztuka mogąca, na zasadzie *coincidentia oppositorum*, zespolić na pozór przeciwstawne elementy.

W polskim piśmiennictwie filmoznawczym ostatniej dekady można zaobserwować tendencję do tworzenia i wydawania monografii największych twórców X muzy²². Brak w tym zestawie analitycznego opisu twórczości Piera Paola Pasoliniego jest sporym uchybieniem, zwłaszcza że kino („wspierane” niejako przez inne dzieła niepokornego reżysera) oraz krytyczna filozofia (w przypadku Pasoliniego inspirowana pospołu chrześcijaństwem i marksistowską dialektyką oraz egzystencjalizmem) stanowią precyzyjne narzędzie opisu współczesnej kultury, będące nie tylko niewyczerpanym źródłem inspiracji dla kolejnych, młodych pokoleń twórców filmowych i teatralnych (zwłaszcza związanych z tzw. sztuką krytyczną), ale również intelektualnym drogowskazem dla filozofów czy krytyków sztuki próbujących zanalizować współczesny świat. Tak jak Pasolini w latach, w których tworzył swe filmowe wizje, inspirował innych artystów (Luchino Visconti, Liliana Cavani, Mario Belloccio, Marco Ferreri²³) i analityków zmieniającej się rzeczywistości doby kontestacji (Michel Foucault²⁴, Roland Barthes²⁵), tak dziś echa jego kontrowersyjnej i niepokojącej filmowej aktywności odbijają się w pracach komentatorów nowoczesności, wywodzących się zarówno ze świata sztuki, jak i nauki (między którymi granica ulega powolnemu zatarciu, *vide* koncepcja „polityki jako estetyki” Jacquesa Ranciere’a²⁶, idea uniwersalizmu w dziele św. Pawła poddana analizie przez Alaina Badioua²⁷ czy wreszcie koncepcja powojennego kina w inspirowanym fenomenologią, postmodernistycznym ujęciu Gilles’a Deleuze’a²⁸).

Zarówno w kontekście tworzonych na gruncie polskiego filmoznawstwa monografii mistrzów kina światowego, jak i monografii samego Pasoliniego tworzonych za granicą, warto zauważyć, że właśnie opis monograficzny jest dziś najważniejszym nurtem publikacji filmoznawczych, wykorzystujących różnorodną metodologię do jak najpełniejszego uchwycenia fenomenu opisywanego artysty. Wydaje się, że nie można dziś posłużyć się jedną, wybraną strategią metodologiczną, by opisać twórczość danego mistrza kina, zwłaszcza tak złożoną, stanowiącą formalny i treściowy palimpsest, jak ma to miejsce w przypadku Piera Paola Pasoliniego. Konieczne jest zastosowanie swego rodzaju fuzji metodologicznej – a więc połączenia różnorodnych stanowisk badawczych, pozwalających na stworzenie **analizy kulturoznawczej**.

Wachlarz kulturowych kontekstów filmowej spuścizny twórcy *Salò* jest ogromny – począwszy od antyku, przez pisma markiza de Sade’a, aż po kino neorealistyczne i transgresyjną antropologię. Niemniej wspólnym mianownikiem artystycznych poszukiwań Pasoliniego i badawczym tropem, który pozwala otworzyć jego twórczość, są pojęcia adaptacji²⁹ i intertekstualności³⁰. Prawie wszystkie filmy Pasoliniego były adaptacjami konkretnych utworów literackich, często najbardziej klasycznych z klasycznych (jak w *Trylogii życia*, gdzie Pasolini zaadaptował utwory Giovanniego Boccaccia, Goeffreya Chaucera i anonimowy tekst *Baśni z 1000 i jednej nocy*). Pasolini – sam poeta i prozaik – w będących nośnikami toposów kultury Zachodu (i Orientu) tekstach literackich próbował odnaleźć odpowiedzi na dręczące go (człowieka żyjącego w burzliwych czasach kontrkultury³¹) pytania o kulturową i seksualną tożsamość, granice ludzkiego doświadczenia, miejsce sztuki i artyści w mediacji między ludzkim intelektem a rzeczywistością. Intertekstualność – na której zasadał się filmowy proces twórczy Pasoliniego, często tworzącego swoje filmy na kształt tekstowych, kulturowych amalgamatów³² – związana jest nierozzerwalnie z adaptacyjnym wymiarem spuścizny autora *Teorematu* i pozwala wychwycić cechy jego twórczej strategii, polegającej na łączeniu różnych, często z pozoru wykluczających się treści i form znaczeniowych. Monograficzna analiza filmowej twórczości reżysera *Kwiatu z papieru** (*La fiore di carta* 1969) staje się więc nie tylko źródłem wiedzy historycznej, filozoficznej i estetycznej dla teoretyków, zwłaszcza filmoznawców, zainteresowanych kinem Pasoliniego, ale również propozycją modelu opisu doświadczeń na linii jednostka–społeczeństwo dla wszystkich praktyków współczesnej sztuki audiowizualnej szukających precyzyjnych narzędzi analizujących otaczającą ich kulturalną przestrzeń.

Jednak najciekawszą cechą spuścizny Pasoliniego jest fakt, że jego filmy (tak bardzo zanurzone w politycznym, społecznym i (homo)seksualnym kontekście) w ostatecznym rozrachunku stają się wypełnieniem estetycznego ideału sztuki filmowej, niosącej ponadczasowe treści poezją, wolną od nastrojów chwili i wymogów doraźności³³.

Wydaje się, że równie ważnym narzędziem teoretycznym, jakim posłużyć się w pracy, będzie refleksja filmoznawcza zorientowana wokół problemu

* Tłum. autora.

„poetyki autorskiej” w kinie, zwłaszcza tak istotnego w tym ujęciu problemu **stylu**, w przypadku Pasoliniego definiującego aktywność twórczą artysty. („Styl to człowiek” – jak zauważa polski reżyser Grzegorz Królikiewicz, którego filmy, zwłaszcza *Na wylot*, 1972, przywołują odważne formalnie poetyckie kino Pasoliniego)³⁴. Ponieważ będę starał się osadzić twórczość Pasoliniego w kontekście powojennej historii kina włoskiego, nieodzowne będzie zastosowanie historycznej metodologii³⁵. Zbadanie związków między literaturą a filmem wymagać będzie posłużenia się metodologią komparatystyczną, zaś wychwycenie ogólnych kulturowych znaczeń twórczości reżysera – odniesień do filozoficznych³⁶, antropologicznych interpretacji. Zwłaszcza perspektywa antropologiczna wydaje się niezwykle adekwatna przy opisie twórczości Pasoliniego. Traktowanie tekstu filmowego jako źródła wiedzy antropologicznej jest kwestią niezwykle złożoną³⁷, warto jednak odnieść się w tym miejscu do stanowiska Alicji Helman, która

w latach osiemdziesiątych XX wieku również zabrała głos w sprawie skojarzenia filmu (a więc i filmoznawstwa) z antropologią kulturową, zauważając m.in. rzecz fundamentalną, a mianowicie fakt, iż film można wykorzystywać w antropologii w płaszczyźnie dokumentalnej, potwierdzając za jego pomocą wybrane tezy antropologiczne bądź dostarczając argumentów negatywnych (...). Ważniejsze było jednak dla autorki, jakie pożytki z mariażu filmowo-antropologicznego mogą płynąć dla samego filmu, a także dla filmoznawstwa: „Badając ten sam materiał – pisała Helman – tymi samymi metodami, antropolog odkrywa »prawdziwą naturę« człowieka, filmoznawca zaś – »prawdziwą naturę« filmu. (...) W każdym razie – dodaje Helman – obydwie dziedziny badają to samo: naturę człowieka i tworzonej przez niego kultury”³⁸.

Z pewnością filmowa twórczość Pasoliniego – zarówno dokumentalna, jak i kreatywna (gdzie podstawą stworzenia tekstu jest przede wszystkim fikcja, nie zaś materiał faktograficzny) – staje się nie tylko tekstem inspirowanym konkretnymi stanowiskami antropologicznymi (antropologia transgresji, antropologia strukturalna zorientowana psychoanalitycznie, antropologia transkulturowa), ale również sama buduje model „człowieka Pasoliniego”, będącego modelem jednostki żyjącej i tworzącej w drugiej połowie XX wieku, poddanej presji

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

ideologicznych i biologicznych sił kształtujących oblicze społeczeństwa zachodniego po II wojnie światowej.

Chciałbym jednocześnie podkreślić, że opisując filmową twórczość Pasoliniego, przedstawiam również opis dokonania tego artysty na polu teorii filmu (wyraźnie inspirowanej semiotyką) w stopniu, w jakim pozwala to na zrozumienie filozofii i strategii twórczej Pasoliniego reżysera³⁹.

Zasadniczym celem pracy jest chęć analitycznej prezentacji filmowej twórczości Pasoliniego w jak najpełniejszym ujęciu. Opisanie przede wszystkim mechanizmu filozoficzno-antropologicznego generującego podstawowe znaczenia w kinie twórcy *Salò*, oscylujące wokół problemu artysty jako twórcy znaczeń, kreującego swoiste „sacrum” w świecie zdesakralizowanym⁴⁰.

Jak mówił sam Pasolini, odwołując się do twórców tak malarskich, jak i filmowych, którzy mieli na niego wpływ:

Nie wiem, czy można mówić o wpływach bezpośrednich. Nie wiem, czy myślę o tych wszystkich twórcach, którzy wpłynęli na mnie, kiedy realizuję film – są one odczytywane dopiero, kiedy ogląda się skończony film. Kiedy realizuję film, jedynym autorem, który „siedzi mi z tyłu głowy”, jest Masaccio. Kiedy zaś kończę film, wtedy przekonuję się, że wielu ukochanych przeze mnie artystów „brało udział” w tworzeniu mojego dzieła. Dlaczego zwłaszcza ci trzej (Carl Theodor Dreyer, Kenji Mizoguchi, Charles Chaplin – przyp. PK)? Dlatego że oni trzej tworzyli kino na swój sposób epickie, ale nie epickie w brechtowskim tego słowa znaczeniu. Epickie w sensie bardziej mitycznym, wnikałym w rzeczy, fakty, postaci, bez brechtowskiej obojętności. Myślę o tej mitycznej epice reprezentowanej przez kino Dreyera, Mizoguchiego i Chaplina, będącej wyrazem patrzenia na rzeczywistość jawiącą się jako coś absolutnego, esencjonalnego, w pewnym sensie świętego i sakralnego⁴¹.

TOM I

Il cinema popolare

1961–1967

I. RAJ

*Tak mnie zjawienie nowe zastanawia:
Podpatrzeć chciałem, jako się sprzymierza
Figura z Kregiem i jak się weń wjawia.
Lecz nie wystarczał lot ziemskiego pierza...
Wtem grom mnie raził; myśl w cudo się grąży,
Czułem, że wola Jego w nią uderza.
Dalej fantazja moja nie nadąży.
A już wtórzyła pragnieniu i woli
Jak koło, które w parze z kołem krąży,
Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy¹.*

Literacka droga do Włóczykija

*O ile bowiem jakaś rzecz zgadza się z naszą naturą, nie może być (...) zła.
Będzie tedy koniecznie dobra albo obojętna.*

Baruch Spinoza²

Pier Paolo Pasolini przyszedł na świat 5 marca 1922 roku w Bolonii, w rodzinie nauczycielki Susanny Colussi i oficera kawalerii Carlo Alberto Pasoliniego – rodzinie, której losy, również te będące udziałem samego Pasoliniego, ułożyły się w tragedię niemalże antyczną, przypominającą choćby historię rodu Atrydów dotkniętego piętnem zarówno wielkości, jak i klęski. Sam Pasolini, świadom wyjątkowości swojej i swoich przodków, powie kiedyś, że o jego rodzinie mógłby powstać film – wielowątkowy, dramatyczny i przede wszystkim tragiczny – ale taki obraz mógłby wyreżyserować tylko on sam. Tak pisał choćby o historii swojej prababki – Żydówki, którą z napoleońskich wojen przywiózł do Italii jego prapradziadek:

Jego (Pasolini pisze tutaj o sobie, używając 3. osoby liczby pojedynczej – przyp. PK) praprababka ze strony matki, która w rzeczy samej była polską Żydówką – po której jego matka otrzymała imię Susanna – wyszła za mąż za jego dziadka, napoleońskiego oficera, który przywiózł ją do Friuli. Polska, kraj utkany z baśni i szczęścia, „obdarzyła” go szarymi oczyma i objawiała mu się choćby przez obrazy tworzone w jego wyobraźni, inspirowane przez skoczną, patriotyczną muzykę Risorgimenta. Lecz te obrazy zawsze rozdzierane były przez inne, zwłaszcza przez jeden, obraz jego prapradziadka, który przedzierając się przez śnieżną mgłę, zabija własnego konia, cięciem szabli rozpruwa mu brzuch i przylega do wypływających trzewi, ratując się przed zamarnięciem³.

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

Dom, w którym przyszło dorastać Pasoliniemu, był „polem walki”, gdzie ścierały się jakby dwie przeciwstawne siły. Pierwszą siłą, która niejako „zagarnęła” Piera Paola, była jego matka – Susanna Pasolini, pochodząca z bogatego friulijskiego chłopstwa, z wykształcenia nauczycielka, kobieta o silnym charakterze i dużej wiedzy. To właśnie ona po śmierci swego pierwszego dziecka (umarło zaraz po urodzeniu) przelała całą miłość na młodszego syna, wywierając przemożny wpływ na całe jego życie. Susanna Pasolini wskaże swemu synowi pierwsze lektury, zachęci do pierwszych prób literackich, wreszcie przekona go do pierwszych prób malarskich. Po wielu latach sam Pasolini opisał swoją niewolniczą miłość do matki w poruszającym wierszu, w którym w metaforyczny sposób zda również relację ze swego homoseksualizmu⁴:

Jakże trudno wypowiedzieć słowami syna tego,
kogo w sercu tak mało przypominam
Ty jesteś jedyna na świecie, co wie o duszy mojej że
nie ma jej ni przed, ni poza miłością twoją
że w cieple twojej łaski, ciężko mi to wyznać,
Narasta moja męka, otwiera się blizna
Jesteś niezastąpiona. Dlaczego skazałaś mnie na samotność w życiu, jakie mi oddałaś
Ale ja nie chcę być sam. Jestem z tych złaknionych
miłości — miłości ciał duszy pozbawionych
Bo dusza moja jest w tobie, ty jesteś duszą moją jak
jesteś moją matką, moją miłością i moją niewolą.
Spędziłem dzieciństwo będąc twoim więźniem trudne
nieodkładalne zadanie podejmując mężnie
To jedyny był sposób, bym życia sens poznał
jedynej jego barwę, gdyś dzisiaj bez oczu
Trwamy — i jest w nas zamieszanie
w tym naszym życiu wyrosłym na skalistej grani
Błagam cię, proszę, nie umieraj jeszcze zostając sam
tylko z tobą, na kwietniowe deszcze⁵.

Matka Pasoliniego reprezentowała wszystko to, co Pier Paolo ukochał: niewinność i bezpośredniość friulijskiego ludu, jego szczerą, kwitnącą poza

oficjalnymi strukturami kościelnymi religijność⁶ (będącą swego rodzaju panteizmem, który z czasem rozwinie się u Pasoliniego w oficjalną filozofię „wykładaną” nierzadko przez bohaterów jego utworów⁷), wreszcie naturalne podejście do ludzkiej intymności i przywiązanie do archaicznego, niemal prehistorycznego świata. Nic więc dziwnego, że właśnie swą rodzicielkę Pier Paolo obsadzi w roli Matki Boskiej współcierpiącej z synem na Golgocie w *Ewangelii wg św. Mateusza*, a później w roli sprawiedliwej kobiety uczestniczącej w męczeństwie świeckiej świętej w *Teoremacie*.

Natomiast ojciec reżysera – Carlo Alberto uosabiał wszystko to, czego jego syn nienawidził (choć on sam był jednocześnie przedmiotem jego miłości i nienawiści): siłę, władzę, nowoczesność, konformizm, ucieleśniające się w faszyzowskiej ideologii, której Carlo Alberto Pasolini był oddanym wyznawcą. Ukochanym synem Carla Alberta nigdy nie był „maminsynek” Pier Paolo, lecz jego starszy brat Guido: męski, władczy, któremu bliższe były wartości, jakim hołdował ojciec i za które (jako prawicowy partyzant) zginął z rąk garybaldczyków – partyzantów komunistycznych – w brutalnej egzekucji w 1946 roku⁸.

Po latach swoją rodzinną sytuację rozpozna Pasolini jako scenę powtarzającą scenariusz historii Edypa – uwięzionej przez los w pułapce miłości do matki i nienawiści do ojca jednostki, która musi odkryć prawdę o sobie, stać się tym, kim w rzeczywistości jest.

Jednak, co warto podkreślić, relacja Pasoliniego do ojca (a co za tym idzie – do wartości przez niego reprezentowanych) nie wyglądała tak jednoznacznie, jak chcieliby tego zwłaszcza biografowie Pasoliniego, określając postać Carla Alberta jako *złego ducha domu Pasoliniego*⁹.

Zawsze myślałem, że nienawidzę swojego ojca, ale ostatnio (wypowiedź pochodzi z okresu, kiedy Pasolini realizował *Króla Edypa* – przyp. PK) kiedy pisałem swoją sztukę *Affabulazione*¹⁰, która zasadza się na opisie trudnych relacji między synem a ojcem, zdałem sobie sprawę, że w gruncie rzeczy moje erotyczne i emocjonalne życie nie opiera się na nienawiści do mojego ojca, ale na miłości do niego, miłości, którą nieświadomie ukonstytuowałem w sobie, mając dwa albo trzy lata, w okresie, gdy rozpoznaje się rzeczy. Mój ojciec zmarł w 1959 r., po powrocie z obozu jenieckiego w Kenii. Zadeedykowałem mu tomik poetycki, który opublikowałem w 1942 r., w języku friulijskim¹¹. Friulijski był dialektem, którym posługiwała się

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

moja matka i oczywiście ojciec był temu przeciwny jako Włoch przybyły z centralnej Italii, który konsekwentnie, w rasistowski sposób pojmował wszystko, co pochodziło z marginesu oficjalnej kultury (...). Dlatego też był to dość odważny gest zadedykować ten tom poetycki ojcu¹².

Postać ojca, tak kluczowa w całej twórczości Pasoliniego, moderowała również życiowe wybory Piera Paola, szczególnie w zakresie jego „artystycznej edukacji”. Matka podsuwała Pierowi Paolowi pierwsze teksty poetyckie (klasyczną włoską poezję na czele z Petrarcką i Dantem), ale również i ojciec, zauważywszy zainteresowanie chłopca literaturą, chciał, by ten zanurzył się w twórczości literatów hołubionych przez faszystowskich dygnitarzy, jak Gabriele d’Annunzio¹³.

Sam Pasolini, którego dzieciństwo i wczesna młodość przypadły na lata panowania faszyzmu we Włoszech, nie odczuwał z początku tej ideologii jako czegoś wrogiego, było to jego naturalne środowisko (jak sam powie, nie zdawał sobie sprawy z życia pod rządami faszystów, tak jak ryba nie zdaje sobie sprawy z tego, że żyje w wodzie¹⁴). Dlatego chodząc do liceum w Bolonii (prestiżowe Liceo Galvano, 1937–1939¹⁵), wstąpił do Casa del Soldato, organizacji będącej rodzajem faszystowskiej młodzieżówki wchodzącej w skład GUF (Stowarzyszenia Faszystowskiej Młodzieży Uniwersyteckiej). To niezwykle ważne, bo właśnie uczestnicząc w seansach Klubu Filmowego na Uniwersytecie w Bolonii (pod egidą GUF), Pasolini po raz pierwszy, oglądając włoską, niemiecką, francuską i amerykańską (dostępną do 1941 roku) produkcję filmową (najbardziej cenił sobie filmy Charlesa Chaplina, René Claira, Jeana Renoira¹⁶) po raz pierwszy zetknął się z poważnym, artystycznym kinem i jego twórcami. Na jednym z seansów Pasolini spotkał nawet Fritza Langa, który przyjechał z wizytą do Bolonii z okazji prezentacji swych *Nibelungów* (*Die Nibelungen*, 1924¹⁷).

Jeszcze w 1942 roku, będąc studentem¹⁸, Pasolini pojechał do Weimaru na Kongres Pisarzy Europejskich, reprezentując faszystowskie Włochy. Być może to właśnie autorytarna figura ojca, a wraz z nią wszystko to, co łączy się z faszystowską kulturą siły wywiedzioną z tradycji (pojmowanej jako wezwanie do bohaterstwa), pchnęła Pasoliniego do pierwszej fali fascynacji mitem jako pierwotnym tekstem, na którego bazie tworzy się kultura.

W kręgu młodzieńczych fascynacji Pasoliniego poety (jeszcze wyraźnie nie zdeklarowanego ideowo) znaleźli się autorzy, którzy nie tylko odwoływali się

w swych pracach do koncepcji mitu jako „tekstu scalającego świadomość i kulturę”, ale nawet wprost opowiadali się za faszystowskim reżimem. Jednym z nich był literacki idol Pasoliniego, amerykański poeta i teoretyk sztuki Ezra Pound (1885–1972) – piewca kultury włoskiej, czciciel poezji Dantego, przedstawiciel imaginizmu (mającego ogromny wpływ na włoską poezję hermetyczną, do której, na swój oryginalny sposób, będzie nawiązywał Pasolini), wreszcie zwolennik faszyzmu, który w czasach wojny na falach Radio Italiano głosił pochwałę zbrodniczej polityki Benito Mussoliniego i państw Osi. To właśnie poezja Pounda stanie się ważnym źródłem inspiracji Pasoliniego, źródłem wypływającym z mrocznego, „ojcowskiego”, autorytarne pole, z którego przez całe swe życie Pasolini będzie próbował zbiec, lecz które stale obecne będzie w jego życiu i twórczości, aż do tragicznego końca.

W ujęciu Pounda mit to coś niezwykle żywego, archetyp, do którego odwołać się może współczesny człowiek. Dlatego sam dokonywał specyficznych parafraz starożytnych, głównie greckich mitów, by wpisać w ich kontekst współczesne wydarzenia i współczesną problematykę. Często przeciwstawiał ideały starożytności zafałszowanym ideałom współczesności.

Skarłalej współczesności, erze niesprzyjającej sztuce, ceniącej powierzchowność, tandetę, rejestrację wiecznie zmiennych aktualności, maskującej materialne interesy wartościami wyższymi, erze wojny, w której „zginęły krocie” i po której ci, co ocalili, wracają „do starych kłamstw i do nowej hańby”, poeta przeciwstawia grecki antyk, współczesnej demokracji – grecką dyktaturę, Chrystusowi – Dionizosa i to Dionizosa „falicznego”. Erotyka waloryzowana jest w poemacie (chodzi o poemat *Mauberley* – przyp. PK) zdecydowanie pozytywnie, chrześcijańskiemu pięknu – antyczną, pogańską Nike z Samotraki¹⁹.

Inspiracja mitologią, tak widoczna w twórczości Pasoliniego, zwłaszcza w jego dojrzałej twórczości filmowej, będzie w pierwszej kolejności rezultatem wpływu imaginarium Pounda, a dopiero następnie efektem psychoanalitycznej reinterpretacji mitu. Pasolini przeprowadzi z Poundem długi, niezwykle szczery wywiad (stanowiący podstawę telewizyjnego filmu dokumentalnego zrealizowanego w 1967 roku²⁰), ponadto z Amerykaninem związał go też wybór sposobu wypowiedzania się poprzez sztukę (literaturę, film). Polega

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

on na zastosowaniu strategii pastiszu (przetworzonego cytatu, intertekstualności), który w „robocie” literackiej (ale i filmowej) Pasoliniego przejawiał się poprzez zastosowanie mowy pozornie zależnej, wykorzystanej na swój własny sposób również przez Pounda:

Również T.S. Eliot był przekonany, że utwór (chodzi o poemat *W holdzie Sykstusowi Propercjuszowi* – przyp. PK) nie jest tłumaczeniem, ale parafrazą, a słuszniejszym określeniem (dla wtajemniczonych) byłaby persona (...). „Persona” istotnie jest terminem dla wtajemniczonych w poezję Pounda, jest to bowiem Poundowska technika wywiedziona z Browningowskiego monologu dramatycznego. Tekst wiersza to słowa jakiejś postaci, na ogół historycznej, ale ukształtowanej zgodnie z twórczą wolą poety, często przywołanej w tytule. Poeta nakłada więc maski – takie jest zresztą główne znaczenie łacińskiego słowa „persona”. Na przykład w wierszu *Cino* słyszymy, jak mówi Cino da Pistoia. Nawiasem mówiąc, swoje przykłady Pound nazwał „bardziej skomplikowanymi maskami” (...). Trzeba tu wyraźnie powiedzieć, że w twórczości Pounda granica między poezją w pełni oryginalną, naśladowaniem, parafrazą i tłumaczeniem jest niejednoznaczna i rozmazana, więc *W holdzie Sekstusowi Propercjuszowi* można do pewnego stopnia uznać za przekład, ale przekład szczególny, taki, który okazuje się ostatecznie raczej oryginalnym utworem, choć inspirowanym dziełem starszym i bez niego niemożliwym. Można też mówić o dekonstrukcji tekstów Propercjusza. O chęci wyrwania Rzymianina z muzealnej gabloty i uczynienia go pisarzem żywym. Wreszcie – niechże podpowiedzią będzie tytuł – utwór jest hołdem złożonym autorowi sprzed wieków²¹.

Podobną strategię twórczą wybierze Pasolini, wyraźnie podkreślając, że podstawą jego stylu są pastisz i parafraza, zaś filmowe adaptacje, jakich dokona, będą wyraźnie realizować postulat „przepisywania” klasycznych utworów literackich na nowy język (w przypadku Pasoliniego będzie to język kinematograficzny).

Trzecią niezwykle ważną płaszczyzną, która łączy Pounda i Pasoliniego, jest stosunek obydwu do kanonicznego dzieła literatury włoskiej, a więc *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri. Obaj, zafascynowani arcydziełem florenckiego poety (Pasolini, w ślad za Poundem, uważał *Boską Komedię* za niedościgniony wzór

poezji²²), chcieli stworzyć własną wersję teorematu „boskiego Danta”. Odpowiedzią Pounda na *Boską...* będą jego *Cantos – Pieśni*, sam Pasolini „rozbije” niejako swą własną wersję utworu Alighieriego, tworząc szereg dzieł tak filmowych (np. *Salò*), jak i literackich (*Divina Mimesis*, opublikowany w 1975 roku rodzaj amorficznego utworu będącego próbą współczesnej parafrazy Dantejskiego *Piekieła*). Obaj twórcy musieli zmierzyć się z problemem podstawowym, mianowicie, czy możliwe jest stworzenie dzieła na miarę *Boskiej Komedii* w cieniu hekatomb ofiar I i II wojny światowej. Odpowiedź Pounda była z pewnością bliska Pasolinemu:

Trudno jest napisać *Paradiso*, kiedy wszystkie zewnętrzne oznaki wskazują, że człowiek powinien rzucić na papier apokalipsę. Oczywiście znacznie łatwiej napisać *Inferno* czy nawet *Purgatorio*. (...) Trudno było nie tylko o raj, ale również o koherentny obraz świata (a w *Pieśniach* porządek ma być przeciwstawny chaosowi, to jedna z centralnych opozycji utworu), o czynniki scalające, takie jak w czasach Dantego system Tomasza z Akwinu. „Nie mamy mapy Akwinaty – napisał Pound w liście – Akwinata nie jest już aktualny”²³.

Właśnie dlatego to słowa *Cantos* Pounda rozbrzmiewać będą z radiowego głośnika w jednej z ostatnich, najbardziej przerażających scen, jakie wyszły spod ręki Pasoliniego: sceny mordowania ofiar przez sadystów w zakończeniu *Salò, czyli 120 dni Sodomy*. Obraz *Inferno* Dantego, Pounda i Pasoliniego zleje się w filmowej wizji końca nowoczesnego świata pogrążonego w orgii krwi, przemocy i krzyku²⁴.

W walce o duszę (i ciało) Piera Paola Pasoliniego zwyciężyła (pozornie) jego matka (można powiedzieć, że zwyciężył jej „miłosny faszyzm” względem syna – nieznający sprzeciwu, miłosnej zdrady i sprzeniewierzenia). Być może związane było to z bezwzględnym brakiem akceptacji przez Carlo Pasoliniego homoseksualnych inklinacji syna, całkowicie podważających jego status jako „prawdziwego mężczyzny”, a więc również „prawdziwego, faszystowskiego poety”. Homoseksualizm syna został jednak zupełnie zaakceptowany przez Susannę Pasolini. Przebudzenie erotyczne Piera Paola związane było z odkryciem literatury, która wpisywała zainteresowania młodego artysty w nieco inne rejestry niż katastroficzne wizje Pounda. W wieku czternastu

lat, tuż po utwierdzeniu się w swej seksualnej odmienności, Pasolini odkrywa Fiodora Dostojewskiego, Williama Szekspira i Artura Rimbauda²⁵. Pochłania *Idiotę*, *Makbeta* i *Statek pijany*. W *Idiocie* dostrzega swoje, mgliście jeszcze zarysowane, odbicie – księżę Myszkina, idealista, który przychodzi na świat, by go odmienić na lepsze, współczesny Chrystus cierpiący z miłości i dla miłości, to ktoś, kim chce zostać młody Pasolini²⁶. W utworach Szekspira dostrzega mroczny dramat ludzkiej namiętności, sztukę, która jest w stanie unieść cały tragiczny ciężar egzystencji człowieka. W Rimbaudzie i jego twórczości odnajduje wzorzec „poety przeklętego”, zespalającego własne życie ze swym literackim dziełem, nieodróżniającego egzystencji od literatury, którą tworzy, samemu „stając się” literaturą.

Z odkryciem swej seksualnej odmienności oraz wielkiej, egzystencjalnej literatury przychodzi również dla Pasoliniego czas rozbratu z instytucjonalnym Kościołem katolickim, do którego przestaje regularnie chodzić. Woli kościół ludzki, do którego jeszcze bardziej skieruje go brutalne doświadczenie wojny i śmierć brata Guido Pasoliniego, partyzanta nacjonalisty, z rąk komunistycznych garybaldczyków²⁷.

Silne emocje, jakich doświadczał Pasolini, związane były również z odkryciem przez niego kina. Na długo przed oglądaniem filmów w DKF-ie w Casarsie Pasolini żył w „kinie wyobrażonym”, stworzonym przez czasopisma filmowe i plakaty przynoszone do domu przez matkę. Jako jedno z pierwszych wspomnień dotyczących filmu Pasolini przywołuje pewien plakat filmowy, który dostał w prezencie od wracających z seansu rodziców:

Pamiętam, że miałem pięć lat i – co zabrzmie może trochę dziwnie – ale miało to dla mnie wydźwięk zmysłowo-erotyczny. Oglądałem folder reklamowy z plakatem reklamującym film, ukazującym człowieka rozdieranego przez tygrysa na strzępy. Oczywiście tygrys siedział na człowieku, ale z niewyjaśnionych przyczyn moja dziecięca wyobraźnia podsunęła mi obraz człowieka pożeranego przez tygrysa, którego żywa jeszcze połowa, wychodziła z rozwartej paszczy zwierzęcia. Okropnie chciałem zobaczyć ten film; rzecz jasna rodzice nie pozwalali mi go zobaczyć, czego bardzo żałowałem. Ale ten obraz jedzonego przez tygrysa człowieka, który ma masochistyczny, wręcz kanibalistyczny wydźwięk, jest pierwszym obrazem filmowym, który pozostał mi w pamięci²⁸.

Już w pierwszym zachowanym w pamięci obrazie quasi-filmowym mgliście uwidaczniają się obsesje Pasoliniego i wyraźny motyw ofiary, który literalnie powróci w jego kinie – punktem wyjścia do realizacji *Notatek do filmu o Indiach* (*Appunti per un film sull'India*, 1968) będzie starożytna hinduska legenda o radży, który oddał swoje ciało na pożarcie głodnemu tygrysowi. Obraz z dzieciństwa, przywołany po latach przez Pasoliniego, ma rzecz jasna głębsze konotacje: oddaje w swej istocie „ofiarnicze” inklinacje samego reżysera.

Z kinem wiążą się również przeżycia natury seksualnej Pasoliniego. To właśnie na seansie *Gildy* (*Gilda*, 1946) Charlesa Vidora doznał pierwszych, najintensywniejszych miłosnych uniesień ze swym partnerem – młodzieńcem, który w literackiej pamięci poety zostanie obdarzony imieniem Desiderio. Tak to opisuje w swym autobiograficznym utworze *Mój przyjaciel* (*Amado mio*):

To było jak oglądanie ilustracji z perskich manuskryptów (...). Objawiła się Rita Hayworth na ekranie, z jej wielkim ciałem, epifanią nieodgadnionej natury, ostateczny punkt rozpoznania fizycznego napięcia (...) – kobieta, niewolnica, z jej omdleniami, sugestią, odkupieniami, apoteozami. Wydawało się, że jestem nią, zwłaszcza w momencie, gdy zdejmuję rękawiczkę, z delikatnością pożądania i furiacką cierpliwością, co prowadzi (...) do powiedzenia „Dziś wieczorem” – i ten moment był „krzykiem rozkoszy, słodkim kataklizmem”²⁹.

Rozkosz i cierpienie – emocje wyzwalane przez filmowy obraz tkwiły głęboko w jestestwie Pasoliniego, w okresie friulijskim jeszcze nieprzypuszczającego, że powołaniem jego twórczego życia będzie kino. Stopniowo jednak Pier Paolo zaczął się od kina uzależniać. Kiedy po studiach został nauczycielem w liceum w Valvasone (w 1949 roku skończył kurs nauczycielski w Padwie, pozwalający mu na pracę nauczyciela), jeździł do Bolonii, by oglądać najnowsze filmy budzącego się właśnie do życia filmowego neorealizmu: *Złodziei rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1948) Vittoria De Siki i *Rzym, miasto otwarte* (*Roma città aperta*, 1946) Roberta Rosselliniego – którego do końca życia będzie uważał za niedoścignionego mistrza włoskiego kina, a sam *Rzym, miasto otwarte* zostanie najpierw sparafrazowany w filmie *Mamma Roma*, zaś później w *Salò*.

Odkrycie filmów Rosselliniego wpłynęło zasadniczo na Pasoliniego, który w kinowym medium przeczuwał możliwość realizacji wszystkich swych

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

artystycznych i ideowych aspiracji: jako malarz, poeta, autor związany z ruchem komunistycznym, zakochany w ludzkiej myśli o tworzeniu sztuki dla ludu. Z perspektywy lat widać wyraźnie, że to właśnie ascetyczny, zdystansowany styl Rosselliniego został zaadaptowany i twórczo przetworzony w kinie Pasoliniego, zwłaszcza w pierwszych, nawiązujących do realizmu filmach, takich jak *Włóczykij* czy zwłaszcza *Ewangelia wg św. Mateusza*³⁰.

Po obejrzeniu pierwszych filmów neorealistycznych Pasolini zaczyna pojmować kino nie tylko jako potężny bodziec sensoryczny, ale również jako poważny tekst w dyskursie artystycznym i ideowym. Medium przekazu totalnego, w którym można zawrzeć własne estetyczne i tematyczne obsesje. W okresie frulijskim Pasolini skupia się jednak przede wszystkim na pracy literackiej, nauczaniu i działalności ideowej.

Jednak Pasolini filmowiec rodzi się dopiero po przymusowej emigracji do Rzymu w 1949 roku. Opuszczając „ziemię obiecaną” – Friuli, przyszły twórca *Teorematu* ukształtowany jest już jako człowiek i jako poeta, jednak dopiero życie w Wiecznym Mieście i kontakt z wielkim światem literackim, filozoficznym i filmowym stworzy Pasoliniego jako filozofa i filmowca.

Po przybyciu do Rzymu Pasolini przez rok żyje w skrajnej biedzie. Aby przeżyć, Susanna Pasolini pracuje jako pomoc domowa. Korzystając z pomocy środowiska literackiego, młody poeta najmuje się do pracy jako korektor miejscowych dzienników i pism literackich, w końcu w 1951 roku dostaje pracę nauczyciela w Ciampino koło Rzymu, dokąd odbywa długie podróże autobusem z przedmieścia Rzymu (rzymska Borgata). Zmiana miejsca zamieszkania to dla Pasoliniego wielki szok. Z „zielonej arkadii” Cesarsy przenosi się do miejskiej metropolii, wówczas jeszcze zawieszony niejako w czasie, nieukształtowanej, budzącej się z wojennego, faszystowskiego letargu, ale jeszcze nieuchwyconej w „żelazny uścisk” chrześcijańskiej demokracji, spadkobierczyni autorytarnych tradycji partii Mussoliniego. Humanizm, egzystencjalizm, komunizm – stają się hasłami przewodnimi młodych intelektualistów (w tym Pasoliniego), wierzących, że można wykorzystać chwilę (popularność Komunistycznej Partii Włoch wywyższonej przez walkę z faszyzmem) i stworzyć nowy, wspaniały świat, w którym każdy człowiek może znaleźć swoje miejsce. To czas gorączkowych poszukiwań i wzmożonej literackiej pracy. Przełomowa dla życia i artystycznej pracy Pasoliniego jest lektura wydanych zaraz po wojnie (1947–1951) pism

Antonio Gramsciego (pseud. Caligari, 1891–1937) – filozofa marksistowskiego, jednego z założycieli Włoskiej Partii Komunistycznej (1921), zagorzałego przeciwnika Mussoliniego skazanego na wieloletnie więzienie (gdzie stworzył swoje najważniejsze, obok *Zeszytów filozoficznych*³¹, dzieło – *Listy więzienne*³²). Filozofia i strategia intelektualna opracowana przez Gramsciego stała się teoretyczną wykładnią praktycznej działalności Pasoliniego na polu sztuki oraz wielkim źródłem inspiracji³³.

Jądem filozofii Gramsciego było pojmowanie człowieka, zgodnie z filozofią marksistowską, jako „bytu samodzielniego”, tzn. takiego, którym nie kierują metafizyczne prawa, lecz który samodzielnie kształtuje swój ziemski status. W przeciwieństwie do idealistycznej filozofii Benedetto Crocego, który jeszcze w mechanizmach historii (będących „emanacją boskiej opatrności”) upatrywał determinizmu kształtującego losy człowieka i społeczeństwa³⁴, Gramsci kładł nacisk na samostanowienie jednostki, choć pozbawionej absolutnej wolności, bo żyjącej w społeczeństwie, więc podlegającej jego prawom.

Człowiek rozwija się i kształtuje sam siebie, nie kieruje nim uniwersalne prawo historii. Człowiek nie działa z nakazu i nie wypełnia zadań absolutu. Tworzy siebie i rozwija się jako przyczyna i zarazem skutek, jest więc twórcą nowego świata, lecz twórcą w nieunikniony sposób zdeterminowanym przez zastane stosunki. Tworzenie historii jest wynajdywaniem i doskonaleniem narzędzi pracy, które pozwalają człowiekowi zmienić otoczenie, przede wszystkim tzw. „sztuczne środowisko”³⁵.

Właśnie zmiana owych „stosunków społecznych” miała być głównym celem rewolucji komunistycznej propagowanej przez Gramsciego, ale realizującej się nie poprzez działania *sensu stricto* militarne, oparte na fizycznym niszczeniu tradycji, ale na polu kultury, odpowiednio modyfikowanej i tworzonej przez intelektualistów kreujących kulturalny przekaz.

Zmiana historyczna wprowadzona drogą rewolucyjną, gwałtowne i jednorazowe zniszczenie starego świata, nie oznacza dla Gramsciego zerwania z doświadczeniami poprzednich lat, odrzucenia wiedzy, wypracowanych już sposobów myślenia, całego kulturowego doświadczenia społeczeństw, w tym wypadku, przedsocjalistycznych.

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

Revolucja nie oznacza również zlikwidowania od razu układów i struktur długo tworzących się w społeczeństwie przedrewolucyjnym. Nie jest ona przez Gramsciego traktowana jako totalne i gwałtowne zbawienie, całkowite wyzwolenie się spod presji dotychczasowej historii. Nie rządzi się więc rewolucja zasadą: „wszystko albo nic”. Dosłowne rozumienie tej zasady i takie też jej praktyczne przyjęcie prowadziłoby do uznania dotychczasowego dorobku kultury jedynie za narzędzie panowania klasowego, a tylko jako takie z punktu widzenia klasy wstępującej miałyby prawo ulec zniszczeniu. Z tego w dalszej przyszłości prowadziłaby prosta droga do niszczenia bibliotek, usuwania terrorem wszelkiej myśli nie akceptującej rewolucji. Kto nie z nami, ten przeciw nam – to druga, bezpośrednio wynikająca z poprzedniej, zasada myślenia rewolucyjnego, niezwykle purytańskiego w swojej istocie. Zło świata poprzedniego nie uzasadnia, według Gramsciego, konieczności i sensowności zniszczenia całego dorobku myślowego starego świata. Zła nie utożsamiał on ze wszystkim, co się dziedziczy po pokoleniach poprzednich, po wcześniejszych epokach. „Filozofia praktyki jest kontynuacją filozofii immanentnej, ale oczyszcza ją z wszelkich naleciałości metafizycznych i prowadzi na konkretny grunt historii” (...). „Zapomina się często używając powszechnego określenia (materializm historyczny – przyp. red. wł.), że należy kłaść akcent na drugim członie tego określenia (historyczny), a nie na pierwszym, który jest terminem pochodzenia metafizycznego. Filozofia praktyki jest absolutnym »historycyzmem«, absolutnym »zeświecczeniem« myśli, »zejściem na ziemię«, absolutnym ucłowiecczeniem, historii (...)”³⁶.

Dlatego też Gramsci, w przeciwieństwie do ortodoksyjnych marksistów³⁷, którzy wyróżniając bazę (ogół środków produkcji) i nadbudowę (ogół nieekonomicznych instytucji, działań i form świadomości społecznej), wskazywali na bazę jako na czynnik dominujący w kształtowaniu się przyszłego, materialistycznego społeczeństwa, uważał, że oba czynniki są równie ważne i wzajemnie się warunkują. Jednak w ostatecznym rozrachunku to właśnie nadbudowa stanowi medium podstawowe w zdobywaniu świadomości wszystkich warstw społecznych:

Nie jest ściśle twierdzenie Crocego, że w filozofii praktyki „ideę” heglowską zastąpiło „pojęcie” bazy. „Idea” heglowska przekształciła się zarówno w bazę, jak i w nadbudowę” (...) Aktywną rolę w procesie historycznym przypisywał Gramsci zarówno stosunkom produkcji, jak i wytworom świadomości oraz działalności

ludzkiej, a przede wszystkim praktyce rewolucyjnej. Właściwie nierozstrzygalny jest dla niego spór o to, co stanowi w procesie historycznym czynnik pierwszy, bardziej pierwotny³⁸.

Dlatego to właśnie na tych, którzy tworzą nadbudowę spoczywa największa odpowiedzialność za powodzenie zmiany. Sam Gramsci realizował swój program, tworząc organizacje kulturalne mające na celu kształcenie kadry intelektualistów zaangażowanych w propagowanie postępowych, komunistycznych idei:

Gramsci proponował natomiast stworzenie organizacji kulturalnych, które wraz z instytucjami politycznymi działałyby na rzecz stworzenia niezbędnego klimatu przygotowującego wystąpienie klasy robotniczej. Takie kluby – „kluby moralnego życia” – założono w wielu miastach, m.in. w Turynie, Mediolanie, Genui. Były to, według określenia Gramsciego, szkoły rewolucyjnego myślenia. W nich studenci, robotnicy, intelektualiści i urzędnicy analizowali typ związków między procesem rewolucyjnym a klimatem kulturalnym. Czytano prace takich pisarzy jak H. Balzac, E. Zola, R. Rolland, H. Barbusse, A.W. Łunaczarski i dyskutowano na ich temat, przy tym literatura była traktowana jako żywe doświadczenie rewolucyjnej świadomości, jako podstawa do interpretacji przeszłości i sytuacji obecnej³⁹.

Za zmiany w polu nadbudowy odpowiadać mieli, według Gramsciego, intelektualiści, których włoski filozof podzielił na organicznych i tradycyjnych. Pierwsi z nich całkowicie identyfikowali się z interesami klasy społecznej (w przypadku włoskiego społeczeństwa – z interesami proletariatu), drudzy reprezentowali interesy klasy rządzącej, ale z czasem mogli zostać „nawróceni” na ideologiczną drogę przez intelektualistów organicznych, dysponujących odpowiednimi argumentami na poparcie swych tez.

Gramsci nazywał grupę intelektualistów bezpośrednio identyfikujących się z interesami danej klasy zależnej intelektualistami organicznymi. I tak, na przykład, kapitałiści powołują organizatorów życia gospodarczego, teoretyków ekonomii politycznej i organizatorów kultury. Podobnie wygląda sprawa proletariatu. (...) Oprócz grupy intelektualistów organicznych Gramsci wyróżniał intelektualistów tradycyjnych. Grupa ta istnieje niezależnie od tego, która klasa pełni funkcje

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

hegemoniczne. Jest to warstwa zastana przez intelektualistów organicznych, działająca przed nimi i mimo ich istnienia. Do inteligencji tradycyjnej Gramsci zaliczał między innymi lekarzy, biurokrację, nauczycieli. Dopiero w trakcie zaostżenia się walki klasowej intelektualiści organiczni próbują zasymilować inteligencję tradycyjną i dokonać jej podboju „ideologicznego”. Starają się uczynić z niej grupę lojalną i podporządkowaną interesom klasy wstępującej. Szybkość i skuteczność tej asymilacji Gramsci uzależniał przede wszystkim od ekspansywności inteligencji organicznej (...). Ukształtowanie się silnej warstwy inteligencji organicznej wewnątrz klasy wstępującej łączy się z narodzinami ideologii, narodzinami, jak pisał K. Mannheim, „utopijnego symbolu; skłaniającego ludzi do działania przeciwko ustalonemu systemowi stosunków społecznych” (...)⁴⁰.

Sposobem na przekazanie określonych idei jest według Gramsciego metoda imputacji, czyli przypisywanie określonych treści docelowej grupie odbiorców (Gramsci mówił o ideologii jednej grupy społecznej imputowanej innej grupie) nie bezpośrednio, co przede wszystkim za pomocą subtelnych narzędzi kulturowej perswazji:

Imputacja według Gramsciego dotyczy nie tylko idei, ale także sposobów myślenia, a więc tego niezmiennego czy względnie niezmiennego czynnika, który wpływa na to, w jaki sposób przyjmuje się dane poglądy i jak się nimi posługuje⁴¹.

W perspektywie filozoficznej Gramsciego (opracowującego swój system w drugiej dekadzie XX wieku, kiedy komunistyczna rewolucja proletariatu była zagrożona przez faszyzm) zbrojny konflikt był traktowany jako logiczna konsekwencja walki klas, ale jeszcze bardziej jako pewna logiczna konsekwencja walki kulturowej, która odbywała się już za pośrednictwem intelektualistów organicznych w łonie społeczeństwa zachodniego (zwłaszcza włoskiego). Z czasem jednak (co widać w *Listach z więzienia*) Gramsci doszedł do wniosku, że właśnie poprzez kulturę, a nie poprzez zbrojny przewrót, można osiągnąć zamierzony cel – a więc zmianę świadomości ideologicznej.

Odwolując się do autentycznej, pierwotnej kultury ludu – postrzeganej jako kultura właściwa, oparta na pierwotnej moralności zawłaszczanej przez Kościół (wiera jest filozofią ludu, jak mawiał) – doprecyzował Gramsci model

intelektualisty organicznego: artyści ludowego (w znaczeniu wolnego od ciążących na nim ideologicznie zafałszowanych relacji historyczno-społecznych). Tworzenie „kultury ludowej” (można powiedzieć – popularnej, ale niedostarczającej jedynie eskapistycznej rozrywki, lecz pod łatwo przyswajalną formą ukrywającej ideowe treści) przedstawił Gramsci, odwołując się do literatury włoskiej przełomu XIX i XX wieku przeznaczonej dla jak najszerszego odbiorcy, której zaistnienie postulował:

(...) a zatem – że nie istnieje w kraju intelektualne i moralne zespolenie narodu, ani hierarchiczne, ani, tym mniej, oparte na zasadzie równości. Intelektualiści nie wywodzą się z ludu, nawet jeśli przypadkiem czują się z ludem związani (jedynie na ten temat deklamują), nie znają i nie odczuwają jego potrzeb, jego dążeń i uczuć; w zetknięciu z ludem okazują się czymś oderwanym, zawieszonym w powietrzu, odrębną kastą, a nie częścią składową samego ludu, spełniającą organiczne funkcje. Zagadnienie to należy rozciągnąć na całą dziedzinę kultury narodowo-ludowej, a nie zacieśniać do samej tylko literatury narracyjnej: to samo można powiedzieć o teatrze, o literaturze naukowej w ogólności (nauki przyrodnicze, historia itd.) (...). Kwestia języka odgrywa również ważną rolę w tworzeniu się jedności intelektualnej i moralnej narodu i państwa; ale jednolitość języka stanowi tylko jedną z cech, i to nie bezwzględnie konieczną jednolitości narodu; w każdym razie uważać ją trzeba raczej za skutek aniżeli za przyczynę (...). We Włoszech zawsze brakowało, i brakuje nadal, rodzimej literatury popularnej, nie tylko narracyjnej, ale i innych rodzajów. (W dziedzinie poezji brak nam twórców w rodzaju Berangera i w ogóle francuskiego typu *chansonnier*)¹².

A więc intelektualiści (zwłaszcza artyści tworzący teksty kultury) w ujęciu Gramsciego mieli nie tylko zaszczerpać idee jak najszerszym rzeszom ludowym, ale również brać z ich „niewinnej” ideologicznie kultury te elementy, które odpowiednio przerobione stanowić miały podstawę tworzonego dzieła sztuki, zawierającego w swej istocie przekaz krytyczny. Jednym z najważniejszych pól znaczeniowych, w których obrębie poruszać się miał organiczny intelektualista-artysta, była religia ludowa, pojmowana przez Gramsciego jako pierwotna moralność, daleka od katolickiego usystematyzowania, a w zasadzie odwołująca się do pierwotnych, zgodnych z naturalnym porządkiem, egzystencjalnych praw:

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

Niewątpliwie istnieje „religia ludowa”, zwłaszcza w krajach katolickich i prawosławnych, znacznie różniąca się od religii inteligencji (o ile jest ona religijna), a w szczególności od religii ukształtowanej organicznie przez hierarchię kościelną, chociaż można również twierdzić, że wszystkie religie, najbardziej nawet ogładzone i wyrafinowane, są „folklorem” w zestawieniu z myślą nowoczesną, z tą zasadniczą różnicą, że religie, a katolicka w pierwszym rzędzie, są „opracowane i usystematyzowane” przez intelektualistów i przez duchowieństwo i dlatego właśnie mieszczą w sobie specyficzne problemy (...). Prawdą jest zatem, że istnieje „moralność ludu” w znaczeniu określonego (w czasie i przestrzeni) zespołu reguł postępowania i obyczajów, które z nich wynikają albo które owe reguły spowodowały — moralność ściśle związana, podobnie jak zabobon, z rzeczywistymi wierzeniami religijnymi: istnieją imperatywy znacznie silniejsze, bardziej uporczywe i skuteczniejsze od nakazów „moralności” oficjalnej. Także i w tej sferze rozróżnić należy poszczególne warstwy: warstwy skostniałe, będące odbiciem minionych warunków życia, a więc konserwatywne i reakcyjne, oraz inne, stanowiące szereg innowacji, często twórczych i postępowych, spontanicznie wywołanych formami i warunkami życia w procesie rozwojowym, a będących w sprzeczności z moralnością warstw kierowniczych lub chociażby różniących się od niej⁴³.

Ta pierwotna moralność ma swój wyraz w folklorze ludowym, inaczej mówiąc – w najbardziej autentycznej ekspresji kulturalnej ludu, traktowanej przez Gramsciego jako źródło inspiracji do tworzenia najbardziej wyrazistych przekazów kulturowych.

Folklor nie powinien być traktowany jako malownicze dziwactwo, ale jako rzecz bardzo poważna, do której też należy poważnie podchodzić. Tylko wtedy nauczanie stanie się naprawdę celowe i przyczyni się do powstania nowej kultury w szerokich masach ludowych, tak że zniknie przedział między kulturą nowoczesną a kulturą ludową, czyli folklorem. Poprowadzona w głąb działalność tego rodzaju byłaby w płaszczyźnie intelektualnej odpowiednikiem tego, czym była reformacja dla protestantów⁴⁴.

Odpowiednikiem folkloru byłaby dla Gramsciego forma kultury popularnej z jednej strony charakteryzująca się prostotą, z drugiej zawierająca w sobie

polifonię znaczeń (w tym wymiarze Gramsci był prorokiem kina popularnego z artystycznymi aspiracjami – dokładnie takiego, jakie chciał i próbował realizować Pasolini).

W ostatecznym rozrachunku organiczny intelektualista-artysta ma, według Gramsciego, nieść ducha rozłamu, ideę wiecznie „niezabliźniającej się rany” człowieczeństwa, uzmysławiającej ludziom daleki od ideału wymiar ich egzystencji, lecz wiodący w końcu do stworzenia „państwa ludzkiego”:

Cóż może przeciwstawić klasa nowatorsko temu gigantycznemu kompleksowi szkańców i fortyfikacji klasy panującej? Musi mu przeciwstawić ducha rozłamu (*spirito di scissione*), czyli stopniowe zdobywanie świadomości własnej osobowości historycznej, ducha rozłamu, który powinien dążyć do rozszerzenia się z klasy panującej na klasy, które są jej potencjalnym sprzymierzeńcami: wszystko to wymaga skomplikowanej pracy ideologicznej, a pierwszym jej warunkiem jest dokładna znajomość terenu badań⁴⁵.

W pochwalę tradycji – która tak odróżniała Gramsciego od innych filozofów marksistowskich – dostrzec można było nie tyle rodzaj kulturowego sentymentu, co przede wszystkim głęboko przemyślaną strategię, wiodącą do tworzenia jak najskuteczniejszego przekazu intelektualnego mogącego osadzić ideologiczną pozycję w sile (odpowiednio prezentowanej) tradycji:

Pokolenie, które nie docenia pokolenia poprzedniego, nie umie dostrzec jego wielkości i jego znaczenia, musi samo być małostkowe, pozbawione ufności we własne siły, jeśli nawet przybiera gladiatorские pozy i bredzi o wielkości. Jest to typowy stosunek między wielkim panem a pacholkiem: chęć wytwarzania pustki dokoła siebie, aby się tym łatwiej wyodrębnić i wywyższyć. Pokolenie silne i żywotne, które chce pracować i umacniać się, skłonne jest do przeceniania poprzedniego pokolenia, gdyż własna energia daje mu pewność, że zdoła pójść jeszcze dalej; zwykła wegetacja natomiast już przewyciężenie tego, co się podawało za martwe. Potępa się przeszłość za to, że nie dokonała tego, co jest zadaniem terażniejszości: pewnie, byłoby wygodniej, gdyby ojcowie odrobili zawczasu robotę synów. W pomniejszaniu przeszłości kryje się usprawiedliwienie bezwartościowości terażniejszej: czegoż to my byśmy nie dokonali, gdyby nasi

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

rodzice zrobili to czy owo... Ale oni tego nie zrobili – no, więc i my nie dokonaliśmy niczego. Czyż strych nad parterem jest w mniejszym stopniu strychem niż ten, który przykrywa dziesiąte czy trzydzieste piętro? Pokolenie, które potrafi jedynie kleić strychy, uważa się, że poprzednicy nie wzniesli gmachów o dziesięciu czy trzydziestu piętrach. Mówicie, że jesteście zdolni do wznoszenia katedr, ale umiecie co najwyżej budować strychy. Jakże to różne od *Manifestu*, który głosi wielkość klasy mającej umrzeć...⁴⁶

To przywiązanie do tradycji wiązało się z zainteresowaniem Gramsciego koncepcją mitu, ale w odróżnieniu od konserwatywnych propozycji Pounda, który skupiał się na rozumieniu mitu w kategoriach jednostkowych, włoski filozof postulował jego analizę na poziomie kolektywnym jako zbioru wskazówek i informacji potrzebnych do zrozumienia powołania nie tylko indywidualum, ale całej grupy społecznej. Wykazuje to, analizując choćby mit przywódcy i odwołując się do idei Sorela – ideologa ruchu socjalistycznego:

Dałoby się wykazać, dlaczego Sorel, wychodząc ze swojej koncepcji ideologii-mitu, nie doszedł do uznania pojęcia partii politycznej, lecz zatrzymał się na koncepcji związku zawodowego. Otóż dla Sorela mit znajdował swój najwyższy wyraz nie w związku, jako zorganizowanej woli zbiorowej, ale w praktycznej akcji związku, w woli zbiorowej działającej (...). Nowoczesny książę, książę-mit, nie może być osobą rzeczywistą, konkretną jednostką; może być tylko organizmem, złożonym elementem społeczeństwa, w którym zaczyna się konkretyzować wola zbiorowa, ujawniona już po części i potwierdzona w działaniu. Taki organizm w wyniku rozwoju historycznego wytworzył się już dawno: jest nim partia polityczna, pierwsza komórka mieszcząca w sobie załączki woli zbiorowej o aspiracjach uniwersalnych i totalnych. W świecie nowożytnym tylko bezpośrednia i nieuchronna akcja dziejowo-polityczna, wymagająca bezwzględnie szybkiego, błyskawicznego działania, może znaleźć uosobienie mityczne w konkretnej jednostce ludzkiej⁴⁷.

Tradycja jest więc traktowana przez Gramsciego jako jeszcze jeden – być może najsilniejszy – punkt odniesienia rewolucji kulturalnej, jaką propaguje. „Praktyczna filozofia” Gramsciego jest klarownym schematem działalności intelektualisty zaangażowanego, tworzącego artystyczny przekaz (w obrębie

kreowanego przez siebie dzieła sztuki) mający w zamierzeniu twórcy wpłynąć zasadniczo na zmianę światopoglądu odbiorcy.

Gramsci pokazał drogę wszystkim, zwłaszcza lewicującym intelektualistom, w jaki sposób tworzyć ideologiczny przekaz, by skutecznie zaszczepić w społeczeństwie określone treści, stworzył drogowskaz, który stał się dla młodego Piera Paola Pasoliniego intelektualnym *credo*.

Dopiero jednak z czasem okazało się, że system Gramsciego, na swój sposób logiczny, spójny i skuteczny, zawiera wiele luk – nie tyle w samej strategii tworzenia kultury, co w jej założeniach. Gramsci, jak wielu marksistowskich ideologów początku wieku, nie wziął pod uwagę biologicznych uwarunkowań człowieka, które przekreślają możliwość zaistnienia powszechnej równości – stanowiącej jądro idei komunizmu. Paradoksalnie ów „materializm”, będący punktem wyjścia i dojścia systemu Gramsciego, ostatecznie decyduje o niemożności jego całkowitego wdrożenia. Idealizowany przez Gramsciego lud najszybciej podlega materialistycznej degradacji, bezbronny wobec czynników ekonomicznych (po wojnie będzie to kapitalistyczny „cud gospodarczy”): najszybciej się deprawujący, zamieniający swoją niewinność w konsumpcjonizm i konformizm. W chwili jednak, kiedy pisma Gramsciego ukazują się po raz pierwszy we Włoszech, intelektualści, w tym Pasolini, wierzą jeszcze, że można „przepracować” społeczeństwo włoskie w taki sposób, że stanie się ono, jak chciał tego Gramsci, „społeczeństwem intelektualistów ludowych”. Medium potrzebnym do realizacji „planu Gramsciego” nie mogła być tylko literatura, już po wojnie mająca ograniczony zasięg, ale kino – nadające się w idealny sposób do zaszczepienia idei ukrytych pod płaszczkiem łatwo przyswajalnego tekstu kultury. Dlatego też Pasolini po przejściu „etapu literackiego” dość szybko skierował swoją uwagę na kinematograficzne medium⁴⁸.

Drugim niezwykle ważnym tekstem, który wpłynął na życie i twórczość Pasoliniego (spośród setek, które czytał i przyswajał), była *Dżuma* Alberta Camusa oraz jego eseje składające się na tom *Człowiek zbuntowany*, a wydawane we Włoszech od 1947 roku⁴⁹. Camus był dla Pasoliniego wzorem pisarza i człowieka idącego własną drogą, wbrew utartym schematom i prądom. Z jednej strony zdeklarowany komunista, z drugiej człowiek poróżniony z komunistycznymi intelektualistami (zwłaszcza z Jeanem-Paulem Sartre'em) na tle oceny stalinizmu. Esteta i społecznik zarazem, zafascynowany prostym ludem pisarz,

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

próbujący w swych dziełach dać świadectwo świata u progu wielkich, powojennych przemian, a jednocześnie pochylony nad jednostką skazaną na heroiczny, samotny byt. Cała egzystencjalna filozofia Camusa, z którą identyfikować się będzie Pasolini, wywodzi się z prostego stwierdzenia francuskiego filozofa, że „nie ma miłości życia bez rozpacz⁵⁰”. Rozpaczki wynikającej z absurdalności ludzkiego istnienia, według Camusa niepopartego żadną metafizyczną sankcją. Istnienia, którego nieodwołalną cezurą jest śmierć. Aby żyć w cieniu rozpaczki, trzeba być prawdziwym herosem, mitycznym Syzyfem godzącym się na trud wtaczania głazu pod górę:

Absurd rodzi się z tej konfrontacji: ludzkie wołanie i bezsensowne milczenie świata. Nie wolno o tym zapominać. I tego się trzeba uchwycić, ponieważ narodzić się może z tego konsekwencja życia. Irracjonalność, ludzka nostalgia i absurd z ich spotkania zrodzony: oto trzy osoby dramatu, który koniecznie musi skończyć się z całą logiką, do jakiej zdolne jest istnienie⁵¹.

Jednak obroną człowieka przed absurdem istnienia jest bunt – człowiek żyjący naprawdę to człowiek zbuntowany, poddający w wątpliwość własną egzystencję i świat, w którym żyje, niegodzący się ze swoim losem, walczący o nadanie sensu swojej skończonej egzystencji:

Żyć to sprawić, by żył absurd, to przede wszystkim patrzeć mu w twarz. W przeciwieństwie do Eurydyki absurd umiera tylko wówczas, kiedy się od niego odwrócić. Tak więc bunt jest jedynym ze spójnych stanowisk filozoficznych. Jest on ciągłą konfrontacją człowieka i jego nocy. Żądaniem nieosiągalnej przejrzystości. Podaniem świata w wątpliwość w każdej sekundzie. Niebezpieczeństwo dostarcza okazji, by bunt pochwycić: w buncie metafizycznym świadomość obejmuje całe doświadczenie. W nim człowiek jest stale ze sobą obecny. Bunt nie jest dążeniem, nie zna nadziei. To pewność druzgocącego losu, ale bez rezygnacji⁵².

Bunt przejawia się u Camusa w idei dobrowolnego samobójstwa, najwyższego aktu ludzkiej wolności, ale równocześnie człowiek zbuntowany to także człowiek podejmujący ludzki – nadludzki – wysiłek życia ku śmierci, który rozpoczyna ryzykowny „egzystencjalny skok” – rzucenie się w objęcia tego, co nieznanne.

ROZDZIAŁ 1. Literacka droga do *Włóczykija*

Skoczyć można na różne sposoby; ważny jest skok. Zbawienne negacje, końcowe sprzeczności, które negują niepokonaną jeszcze przeszkodę, równie dobrze mogą narodzić się z pewnej inspiracji religijnej (paradoks, do którego zmierza to rozumowanie), jak z porządku racjonalnego. Zawsze domagają się wieczności, tylko w tym punkcie dokonują skoku⁵³.

Probierzem wolnej woli człowieka jest jedynie obranie odpowiedniej drogi. Jeśli jednak zdecyduje się na życie, musi wypełnić je treścią, a jest nią np. egzystencja według reguły, by „żyć jak najwięcej”⁵⁴, tożsama z Nietzscheańskim postulatem *amor fati*. A więc żyć z całą otwartością na wszelkie doznania, zarówno zmysłowe, jak i intelektualne, z pogłębioną świadomością swego istnienia i nieodwracalności absurdałnego stanu rzeczy, w którym tkwi jednostka⁵⁵.

Świadomość i bunt to odmowa i przeciwieństwo rezygnacji. Wszystko, co nie-naruszalne w sercu człowieka, ożywia je wbrew życiu. Chodzi o to, by umrzeć niepogodzonym, odmawiając zgody. Samobójstwo jest zapoznaniem. Człowiek absurdałny może tylko wszystko wyczerpać i wyczerpać do dna siebie. Absurd jest tym skrajnym napięciem, które podtrzymuje nieustannie swoim samotnym wysiłkiem, wie bowiem, że świadomością i codziennym buntem daje świadectwo swojej jedynej prawdzie, to znaczy wyzwaniu⁵⁶.

Człowiek absurdałny – człowiek zbuntowany, przeciwstawiony człowiekowi jednowymiarowemu, a więc takiemu, który żyje podobnie jak człowiek zbuntowany ale szczęśliwie pozbawiony świadomości absurdu, w jakim tkwi – to dla Camusa przede wszystkim jednostka tworząca. Niekoniecznie tożsama z artystą (choć artysta staje się dla Camusa człowiekiem buntu *sensu stricto*), lecz czyniąca ze swej egzystencji niepowtarzalny wzór, wpisany w egzystencję innych jednostek.

Medium kreacji staje się przede wszystkim ciało („Nawet upokorzone jest moją pewnością”⁵⁷) wiodące do stworzenia epifanicznego dzieła sztuki, które

Cierpieniu duchowemu nie przynosi rozstrzygnięcia. Przeciwnie, jest znakiem tego cierpienia, które rozszerza na całą myśl człowieka. Dzięki dziełu sztuki umysł po raz pierwszy staje wobec drugiego człowieka, nie po to jednak, by się w nim

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

zatracić, ale by mu wskazać drogę bez wyjścia, którą idą wszyscy. W porządku rozumowania absurdałnego twórczość przychodzi po obojętności i odkryciu. Zaznacza punkt, w którym wybuchają absurdałne pasje i ustaje rozumowanie⁵⁸.

Co najistotniejsze, mówiąc o sztuce absurdałnej tworzonej przez człowieka zbuntowanego, artystę *par excellence*, Camus daje wyraźnie do zrozumienia, że artysta taki musi niejako wyrzec się własnego dzieła, tzn. nie tyle odrzucić je, co całkowicie i bez granic się z nim utożsamić, do zatraty świadomości tworzenia.

Trzeba powiedzieć od razu: dzieło absurdałne może powstać tylko wówczas, gdy zostanie w nim zawarta myśl najprzenikliwsza. Ale taka myśl ujawnia się w nim tylko jako znak nadrzędnej inteligencji. Ten paradoks tłumaczy się w porządku absurdu. Dzieło sztuki powstanie, gdy inteligencja nie będzie podporządkowywać konkretnemu rozumowi. Oznacza ona triumf tego, co cielesne; jest wywołane przez myśl, ale już w samym tym akcie myśl siebie się wyrzeka. Nie podda się pokusie, by temu, co opisane, przydać sens głębszy, uważa go bowiem za nieuprawniony. Dzieło sztuki wciela dramat inteligencji, ale nie daje na to bezpośredniego dowodu. Dzieło absurdałne żąda artysty świadomego swoich granic oraz sztuki, gdzie konkretny oznacza jedynie konkretny. Nie może być celem, sensem i pociechą w życiu. Tworzyć albo nie tworzyć nie zmienia niczego. Twórcy absurdałnemu nie zależy na jego dziele. Mógłby się go wyrzec; wyrzeka się czasem. Wystarczy wtedy Abisynia (aluzja do Rimbauda)⁵⁹.

Dla Camusa artystą jest ten, kto żyjąc, ze swej egzystencji czyni autentyczne dzieło sztuki. „W tym sensie artystą jest przede wszystkim wielki żyjący, przy czym żyć oznacza tu zarówno doznawanie, jak i refleksję”⁶⁰.

Ostateczną cezurą dla twórczego życia artysty będzie śmierć, finalnie uprawomocniająca jego dokonania.

Jego dzieła mogą się zdawać pozbawione związków między sobą. Do pewnego stopnia są sprzeczne. Ale jako całość mają swój ład. Sens ostateczny nadaje im śmierć. Światło biorą z życia autora. Na razie są tylko kolekcją porażek. Ale jeśli wszystkie porażki mają ten sam rezonans, znaczy to, że twórca potrafił powtórzyć obraz własnego losu, znaleźć dźwięk dla jałowej tajemnicy, którą posiadał⁶¹.

Wydaje się, że tym, co stanowiło jądro systemu filozoficznego Camusa i jego literatury, a w co wsłuchiwał się przez całe swe twórcze życie Pasolini, było **samo życie** – jako jedyna, prymarna zasada sankcjonująca życie właśnie.

Camus wprowadzał jeszcze dodatkowo wymiar moralnej odpowiedzialności za życie drugiego człowieka – powiedzielibyśmy „rys Conradowski”, którego na pierwszy rzut oka brak u Pasoliniego. Jemu bowiem – za Genetem i Sartre’em (opisującym dzieło Geneta w książce *Święty Genet*⁶²) – wystarczy życie jako takie: nieistotne, czy będzie ono moralne, czy nie, ważne, by istniało w całej swej jaskrawości istnienia⁶³. Możemy posunąć się do stwierdzenia, że Pasolini będąc wyznawcą egzystencjalizmu, w którego cieniu realizował swoje pierwsze filmy (*Włóczykij*, *Mamma Roma*, *Ewangelia wg św. Mateusza*, *Twaróg*), z czasem skierował swą uwagę jeszcze bardziej w kierunku „egzystencjalizmu erotycznego”, inspirując się teoriami Bataille’a, Klossowskiego oraz ich odczytaniem Sade’a (efektem tej lektury będą takie filmy, jak *Teoremat*, *Trylogia życia* i *Salò*). Wzbogacili oni egzystencjalizm o element seksualnej transgresji (Bataille’owskie „doświadczenie wewnętrzne”), gdzie ideę Boga zastąpiła idea „symulakrum” (czyli przestrzeni duchowej w perspektywie braku Absolutu – *vide* Klossowski), w którym akt seksualny prowadzi do ekstazy (ale – w przeciwieństwie do ekstazy religijnej, która wiedzie do transcendencji, czyli negacji świata materialnego na korzyść świata duchowego – skierowanej ku immanencji, czyli potwierdzenia świata materialnego: jedyne, którego istnienie doświadczenie erotyczne intensyfikuje⁶⁴). Ostatecznie jednak egzystencjalna droga Pasoliniego stała się dla niego pułapką, nie znalazł w niej bowiem totalnego potwierdzenia swojej wartości – zarówno jako człowieka, jak i artysty, czego wyrazem będą jego ostatnie dzieła (powieść *Petrolio* i film *Salò*).

By naświetlić w sposób pełny intelektualne tło twórczości Pasoliniego, musimy przedstawić jeszcze jedną postać, niezwykle ważną dla zrozumienia twórczej i egzystencjalnej postawy reżysera *Włóczykija*. Chodzi o Antonina Artauda⁶⁵ – francuskiego filozofa, pisarza, mistyka, filmowca, ale przede wszystkim człowieka teatru, twórcę koncepcji teatru okrucieństwa. W zasadzie tylko raz Pasolini bardzo wyraźnie odwołał się do Artauda, tworząc własny manifest „Nowego Teatru”⁶⁶, ale można wysunąć tezę, że zarówno życie Artauda, jak i jego estetyczne koncepcje (z dziedziny teatralnej przeszczepione przez Pasoliniego na pole aktywności filmowej) stanowiły źródło inspiracji i odwołań, jawnych bądź ukrytych, przewijających się w twórczości włoskiego artysty⁶⁷.

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

Dzieło Artauda wychodzi od konstatacji o końcu ery chrześcijańskiej, gdzie człowiek podważa zastane wartości i idee:

Żyjemy w epoce, jedynej prawdopodobnie w historii świata, kiedy ten świat, poddany próbie, widzi, jak padają stare wartości. Zwęglone życie rozplywa się od fundamentów. Wszystko to wyraża się – na planie moralnym czy społecznym – potwornym rozpętanem pożądań, wyzwoleniem najniższych instynktów, trzesczeniem spalonych stosów, co wystawiają się na przedwczesny płomień⁶⁸.

Wobec kryzysu religii to sztuka – w ujęciu Artauda sztuka teatralna – ma przejąć funkcje, jakie dawniej miały w swej pieczy instytucje religijne, a więc realizację „misteryjnego spektaklu” przywracającego – poprzez metafizyczny⁶⁹ wstrząs – właściwe proporcje życiu współczesnego człowieka, które utracił w momencie tworzenia cywilizacji, a więc w punkcie zerwania kontaktu z tym, co naturalne, pierwotne, biologiczne. Pełnym wyrazem obsesji Artauda była jego koncepcja teatru okrucieństwa, który miał być odpowiednikiem indiańskich rytuałów badanych przez artystę w Meksyku w 1936 roku, a zwłaszcza obrzędu centralnego w „magicznym” święcie Tarahumarów (Indian, wśród których żył francuski artysta) – uroczystości *boufonii* i tańca *matachines*.

16 września, w dniu Święta Niepodległości Meksyku, widziałem w Narogáchi, w głębi Sierra Tarahumara, rytuał królów atlantydzkich (...). Otóż na krótko przed zachodem słońca nad Narogáchi Indianie przyprowadzili na wiejski plac byka i skrzepowawszy mu nogi, poczęli rozszarpywać serce. Świeżą krew zebrano w wielkie, gliniane dzbany. Nielatwo będzie mi zapomnieć bolesny grymas byka, gdy nóż Indianina rozpruwał mu trzewia. Tańczący *matachines* skupili się przed bykiem i kiedy na dobre był już martwy, zabrali się do swych kwietnych tańców⁷⁰.

Zabicie byka było dla Indian świętym rytuałem upamiętniającym stworzenie świata (zabicie kosmicznego byka przez młodego boga światła), a krew zaszlachtowanej ofiary miała moc oczyszczającą (dlatego w kolejnych etapach rytualnego misterium Indianie pili byczą krew). Cały rytuał miał umieścić człowieka w przestrzeni wszechświata, odnowić go, sprawić, że jego ciało i umysł zostawały na powrót zespolone poprzez, ujawniającego się wraz ze śmiercią

zwierzęcia, ducha wspólnego wszystkim żywym elementom kosmosu. Swoje sakralno-mistyczne doświadczenia wprzągnął Artaud w materię teatru okrucieństwa, precyzując wreszcie jego ostateczny cel i powołanie, opisane w wydanej w 1938 roku pracy *Teatr i jego sobowtór*. Poprzez doświadczenie skrajnej fizyczności i brutalności wyrażającej się w krwawej ofierze składanej podczas spektaklu teatr ma doprowadzić uczestników przedstawienia do religijnej ekstazy, w której ukaże się najważniejsza prawda o człowieku – nierozdzielna jedność duszy i ciała, łączność człowieka z naturą.

Artaud stwierdza jasno: nie idzie tu o przemoc, znęcanie się, tortury, a przynajmniej nie tylko o to. I dodaje: Kiedy mówię „okrucieństwo” mam na myśli – życie. Ażeby pić „u źródła życia”, człowiek współczesny przeżyć musi swoistą agonię. Artaud zdaje się pamiętać jeszcze podwójny sens tego słowa, oznaczającego konanie, dogorywanie, ostatnią walkę, a zarazem atletyczne czy teatralne zapasy. Tak więc teatr okrucieństwa jest swego rodzaju nowożytnym, współczesnym agonem. Odbywają się w nim śmiertelne zapasy, rozpętuje się „kołowrót wyższych sił”. Scena staje się jakby stołem ofiarnym, aktor – męczennikiem, spektakl – nieustającym całopaleniem. Okrucieństwo jest – mówiąc dobitnie, ale z całą ścisłością – ofiarowaniem. Od tej chwili każdy jego ruch, gest traci swą przypadkowość, bylejakosć, rozszerza się o wymiar ostateczny. (...) Przestrzeń sceny staje się przestrzenią centralną: stopniowo robi się gęsta, zaludnia się jakimiś cieniami, wypełnia, nabiera życia, rozedrgana zamienia się w końcu w rozżarzone ognisko. Jak otoczony ze wsząd płomieniami męczennik – staje się aktor wyrazistym, przejrzystym ciągiem agonalnych symptomów. I oto klucz. Bo właśnie dzięki tej całopalnej ofierze aktora widz otrzymuje naoczność „duchowych wytrysków”, uzyskuje bezpośredni dostęp do najwyższej prawdy. Ale poznaniu jej towarzyszy – towarzyszyć musi – niebywały wstrząs, z którego widz nie wychodzi bez szwanku, ponieważ nikt nie asystuje obojętnie przy ofierze. Widz bezwiednie i nieuchronnie popada w niewolę własnego zaangażowania, a przez to pozbawiony zostaje swego zwyczajnego samopoczucia i sposobu odczuwania świata. Okrucieństwo tego teatru jest więc zarazem bezwzględnością w stosunku do widza. Widz także staje się ofiarą – ofiarą inscenizacji. Wywleka ona na światło sceny (...) kosmiczną tragedię życia. (...) Mówiąc krótko i po prostu, teatr ten nie dlatego jest okrutny, że inscenizuje przemoc, znęcanie się, tortury, ale dlatego, że fizyczny język sceny oddaje w służbę metafizyce⁷¹.

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

„Sobowtorem” teatru staje się więc samo życie – niejako wyekspozowane do granic samozatraty. Życie staje się jakby „medium zwielokrotnionym”, jeszcze bardziej potwierdzanym w przypadku inscenizowanego na scenie momentu okrucieństwa, przemocy, śmierci. W perspektywie teatru okrucieństwa staje się ono wartością najwyższą, poza dobrem i złem, poza moralnością, a nawet wbrew niej. To gnostyczna przestrzeń najwyższej estetycznej miary:

Wszystko zaś prowadzi do świadomości i niespokojnego cierpienia, i do świadomości w cierpieniu. I chociaż te przypadłości przynoszą ze sobą ślełą surowość, życie musi toczyć się i rozwijać dalej, inaczej nie byłoby życiem; i ta właśnie surowość, to życie, co przechodzi zawsze do porządku i dokonuje się w męce i podeptaniu wszystkiego, to czyste i nieubłagane uczucie nazywam okrucieństwem⁷².

Zasobem tematów teatru okrucieństwa staje się mitologia, bo mit jest niewyczerpanym zbiornikiem najważniejszych, tematycznych toposów kultury.

Codzienna miłość, osobista ambicja, bieżące kłopoty mają wartość tylko w związku z tym straszliwym liryzmem, który tkwi w Mitach, jakie wyznają potężne społeczności. Dlatego też wokół słynnych osobistości, okropnych zbrodni, nadludzkich poświęceń będziemy się starali skoncentrować widowisko, które – nie odwołując się do wygasłych obrazów starych Mitów – okaże się zdolne do wyłonienia tych sił, jakie się w Mitach miały⁷³.

Skierowanie swej uwagi na wspólnoty i kultury pierwotne zamieszkujące Azję (Bali) i Amerykę Północną (Meksyk), gdzie Artaud poszukiwał śladów mitycznych aktywności zawartych w teatralnych bądź parateatralnych działalnościach (zatartych już w zachodnim kręgu kulturowym), będzie obecne w twórczych poszukiwaniach Pasoliniego, który zraziwszy się do wszystkich *innocentich* świata zachodniego, skieruje swoją uwagę na kraje Trzeciego Świata (w tym też Afrykę), by tam szukać śladów pierwotnych ludzkich kultur niezarażonych jeszcze duchem nowoczesności. Wydaje się, że działania artystyczne Pasoliniego, zwłaszcza jego prace filmowe, wpisują się w paradygmat kultury jako swego rodzaju nowej religii, którą jako teoretyk i praktyk tworzył przez całe życie (zakończone popadnięciem w szaleństwo) Artaud.

ROZDZIAŁ 1. Literacka droga do *Włóczykija*

Powstaje teraz pytanie, czy w świecie, który się stacza, który nieświadomie popełnia samobójstwo, znajdzie się związek, co utworzony z ludzi zdolnych narzucić społeczności wyższe pojęcie teatru – da nam wszystkim naturalny, magiczny odpowiednik dogmatów, w które przestaliśmy wierzyć⁷⁴.

Ale z postacią „świętego szaleńca” teatru łączył Pasoliniego jeszcze jeden, dość osobliwy, a przy tym niezwykle ważne związek. Otóż istotnym elementem koncepcji Artauda była postać Chrystusa – „doskonałej ofiary”, której dramat dla twórcy teatru okrucieństwa nie był tylko reprzytą dawnych mitów kosmicznych (Mitra, Dionizos), ale swego rodzaju idealną matrycą spektaklu teatru okrucieństwa. Proces, ukrzyżowanie i śmierć Chrystusa były pewnego rodzaju „ur-spektaklem” teatru okrucieństwa, którego emanacją mogą być kolejne wystawienia specyficznej formy teatru postulowanej przez Artauda. Chrystus był w tym ujęciu głównym reżyserem i aktorem krwawego spektaklu, stając się wzorem kreatora przedstawienia idealnego. Przy czym dla Artauda ofiara Chrystusa nie była podwaliną chrześcijańskiego rytu – francuski teoretyk teatru widział w niej raczej wybuch kosmicznej energii, zespalający świat ziemski z kosmosem. Dlatego sam Artaud utożsamiał się z postacią Chrystusa sądanego i mordowanego. Jak sam stwierdził w *L'Éveque de Rodez*:

Byłem na Golgocie dwa tysiące lat temu, a nazywałem się jak zawsze Artaud i zło-rzeczyłem kapłanom i bogu, i dlatego właśnie zostałem tam – jako poeta i oświecony – przez kapłanów Jehowy ukrzyżowany, a potem rzucony na stos ofiarny⁷⁵.

W końcu (w ostatnim stadium psychicznej choroby) Artaud bluźni przeciwko Bogu oraz Chrystusowi i „totalnie” zajmuje jego miejsce (jako artysta), tworząc swego rodzaju prywatny antykatechizm, którego jednym z punktów jest założenie:

To ja (a nie Jezus Chrystus) zostałem ukrzyżowany na Golgocie po to, by powstać przeciwko bogu i jego Chrystusowi, bo jestem człowiekiem, a bóg i jego Chrystus są tylko ideami⁷⁶.

Jeśli nawet identyfikację z Chrystusem (czy raczej zajęcie jego miejsca) przyjąć należy w ostateczności jako wykwit chorego umysłowo człowieka, to

Pier Paolo Pasolini – twórczość filmowa

postawa taka jest tylko konsekwencją pewnego założenia, które przebija się przez pisma i prace Artauda, ustawiającego sztukę w miejsce religii, a samego artystę w miejsce już nie tylko sprawującego „artystyczne misterium” kapłana, ale jako ofiarowujące życie na ołtarzu sztuki żywe „bóstwo” – poprzez swoje cierpienie wskazujące na życie i wywyższające je jako naczelną wartość, w myśl stwierdzenia Artauda, że:

Optymizm nie polega na twierdzeniu, że człowiek jest szczęśliwy lub że może nim być, ale po prostu na tym, że człowiek nie cierpi daremnie⁷⁷.

To niezwykle istotne, bo właśnie w pierwszych latach rzymskiego wygnania Pasolini wydaje zbiór wierszy pt. *Słowik Kościoła katolickiego (L'usignolo della Chiesa Cattolica, 1958)*⁷⁸. Jednym z motywów przewodnich poezji zawartych w tomie jest utożsamienie się podmiotu lirycznego z Chrystusem cierpiącym, który przez Pasoliniego opisany jest w perspektywie (homo)seksualnych relacji ze swymi katami oraz ze świętym Janem – nazwanym „delikatnym chłopcem o jaśniejącym ciele”⁷⁹. Chrystus jest dla Pasoliniego odpowiednikiem poety, który swą poezją miłości zaraża świat, narażając się przez to również na odrzucenie i anihilację. Widać wyraźnie, że w subtelnym metaforach autor utożsamia się z postacią Nazarejczyka, projektując na nią swoją własną osobę: ponadprzeciętną jednostkę, której powołaniem jest tworzenie, nieoderwalnie związane z najwyższą ceną, jaką przyjdzie jej zapłacić za swą wyjątkowość. Przy czym jednak w przeciwieństwie do Chrystusa Artauda Chrystus Pasoliniego nie jest jednak Chrystusem kosmicznym. To Chrystus z katolickiego, ludowego kościoła, z renesansowych fresków, z modlitwy friulijskich chłopów i rzymskich „niewinnych”. Chrystus, który dla Pasoliniego jest Zbawcą i Pocieszeniem wszystkich ludzi. Choć jednocześnie wszyscy ci, którzy chcą się z nim w pełni utożsamić, liczyć się muszą z nieludzkim cierpieniem, a nawet ze śmiercią. Z pewnością „chrystusowa obsesja” Pasoliniego przenikająca całe *il cinema popolare* była również inspirowana lekturą *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasa à Kempis, dzieła z 1418 roku reprezentującego nurt ascezy chrześcijańskiej. Pasolini wielokrotnie wracał do tego utworu, z którym zetknął się jeszcze na studiach, a który z czasem – zwłaszcza pod koniec życia – silnie oddziaływał na jego wyobraźnię⁸⁰. Samo myślenie o życiu Chrystusa w kategorii wzoru

ludzkiego życia miało z pewnością swoje przełożenie w filmach Pasoliniego, nie tyle jednak w wymiarze teologicznym, co bardziej egzystencjalnym, kładącym nacisk przede wszystkim na reprzykę cierpienia właśnie jako nieodzownej cechy ludzkiej egzystencji wiodącej do samoświadomości⁸¹.

Jeżeli jest w Chrystusie Pasoliniego rys gnostycki, to tylko w tym wymiarze, że dla poety sfera erotyczna, cielesna nigdy nie jest oddzielona od sfery duchowej (sfery wewnętrznych doznań); wprost przeciwnie, ciało i duch są ze sobą zespolone i tworzą jedność nie tylko w ekstazie cierpienia, ale i w ekstazie miłosego spełnienia. Chrystus ze *Słowika* to Chrystus ukrzyżowany, ale podobnie jak torturowany Chińczyk ze słynnego zdjęcia, które zainspirowało Georges'a Bataille'a do rozległych prac na temat erotyzmu⁸², cierpi przybity do krzyża, choć jednocześnie wstrząsa nim ekstacyjny spazm rozkoszy (wynikający choćby z tego, że jego śmierć nie jest daremna – umiera za zbawienie całej ludzkości)⁸³.

Wracając jednak do Artauda, należy zauważyć, że w przestrzeni teatralnej nigdy w pełni nie wprowadził on w życie swych śmiałych postulatów. Wydaje się, że dopiero w sztuce kinematograficznej idee Artauda zostały zrealizowane (choćby przez Pasoliniego). Sam Artaud żywo interesował się kinem, widząc w nim groźną konkurencję dla teatru okrucieństwa:

Teatr okrucieństwa będzie wybierać wątki i tematy, które odpowiadają poruszeniu i niepokoju zmiennym dla naszej epoki. Nie chce on pozostawić filmowi troski o wyłanianie mitów człowieka i życia współczesnego⁸⁴.

W latach 20. Artaud zarabiał na życie, grając w filmach, specjalizując się w rolach historycznych postaci naznaczonych szaleństwem, jak Savonarola – nawiedzony włoski mnich buntownik – z epickiego filmu *Lukrecja Borgia* Abła Gance'a z 1923 roku czy współczujący dominikanin Jean Massieu, asystujący przy torturach św. Joanny w *Męczeństwie Joanny d'Arc* (*La Passion de Jeanne d'Arc*) Carla Theodora Dreyera z roku 1928⁸⁵.

Pasolini w miejsce teatru okrucieństwa będącego reprzyką religijnych misteriów ofiarnych proponuje kino okrucieństwa, mające odbijać „sobowtóra kina” – czyli **życie w swej pełni**. I tak jak w religijnych misteriach musi zostać złożona ofiara (a w spektaklu musi zostać ona niejako odtworzona), tak w kinie okrucieństwa również konieczna jest reprzyka ofiary, jaką bohater filmu (filmów)

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

